

Gualberto Alvino

Maledetta letteratura Dal carteggio inedito Contini-Sinigaglia

Il carteggio tra il filologo domese e l'amico poeta Sandro Sinigaglia,¹ iniziato il 3 ottobre 1944 e conclusosi, a pochi mesi dalla morte d'entrambi, il 14 giugno 1989, consta – tra lettere, telegrammi, cartoline illustrate e postali – di 246 unità: 161 di Sinigaglia (qui segnate da numeri romani), conservate nell'Archivio Gianfranco Contini (*Serie 13 «Corrispondenza», fascicolo 2243, Sandro Sinigaglia*) della Fondazione Ezio Franceschini presso la Certosa del Galluzzo in Firenze; 85 di Contini (contraddistinte da numeri arabi), religiosamente custodite dall'erede Luigi Sinigaglia nella casa paterna di Arona.

Giusta la prassi editoriale vigente in fatto di scritture non letterarie (sebbene nulla nei due fuoriclasse esuli mai del tutto dalla letterarietà), i testi sono riprodotti con criteri conservativi, nell'assoluto rispetto delle peculiarità grafiche degli originali, spesso – ovviamente dalla parte di Sinigaglia,² prima che il magistero stilistico del corrispondente contagiasse alle radici la sua scrittura –³ a dir poco *sui generis*, non pure nella maniera d'interpungere («Se mi lasci al buio, facciamo: mercoledì. (giovedì, con tutta probabilità sarò nuovamente a Milano)»; «S. Biagio Bellinzona è da quattro giorni, il mio nuovo recapito», «Credo, che don Cabalà [...]»; «martedì, aprirà una nuova serie, Davoli»; «Quel che ti dico: è, per il tuo lettore»),⁴ ma sul piano sintattico («Posso solamente sperare che la burocrazia si sia sveltita e che le pratiche di liberazione segnino un ritmo più spedito», «facevo bene per ora, raggiungere Neuchâtel»), lessicale e ortografico («maniacamente», «altola», «rieccheggiare», «metereologia», «antonomastico», «autopsico» 'autoptico',

¹ Alessandro Sinigaglia nasce il 28 aprile 1921 a Oleggio Castello (Novara) da padre lombardo e madre piemontese, di Masserano (Biella), figlia del medico condotto, nella cui biblioteca il piccolo Sandro trascorrerà ore felici («Conobbi il fascino orroroso della patologia, la famiglia immane dei polisarcidi e degli splenomegalici, gli idrocefali, le contratture della paralisi agitante, la malattia di Recklinghausen, la porpora, il mixedema, la leucemia linfatica, lo scorbuto, il beriberi, l'aneurisma gigantesco dell'aorta [...] la realtà della parola come cosa verbale in sé e per sé autonoma, m'era entrata dentro»). Compie gli studi ginnasiali ad Arona e liceali a Novara. Nel 1940 si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano, ma lo scoppio della guerra lo costringe a interrompere gli studi. Antifascista, negli anni 1943-44 partecipa alla guerra di liberazione dell'Ossola militando nelle Brigate Matteotti. Nel 1944 ripara in Svizzera dopo aver messo in salvo dai fascisti la biblioteca di Contini – conosciuto l'anno prima – presso il Convento dei Padri Rosminiani al Monte Calvario di Domodossola. Nel 1947, accantonata l'idea di una tesi su Piero Gobetti suggeritagli da Contini, si laurea in Estetica con Antonio Banfi su Italo Svevo, quindi entra nell'industria di gemme sintetiche per orologi diretta dal padre Luigi assumendo la direzione di uno degli stabilimenti, a Premosello. Nel '54, con la mediazione di Contini, pubblica nella «Biblioteca di Paragone», diretta da Roberto Longhi e Anna Banti, la sua prima raccolta, *Il flauto e la briccola*, che passa completamente inosservata. Insegna italiano e latino al Liceo scientifico del Collegio Mellerio-Rosmini di Domodossola fino al 1960. Il 12 settembre 1990 muore per un tumore aggressivo al polmone, appena sette mesi dopo la scomparsa di Contini. Tutti i suoi versi sono raccolti in *Poesie*, intr. di Silvia Longhi, testi e glossario a cura di Paola Italia, Milano, Garzanti, 1997.

² Se si esclude «un'istante» nel penultimo capoverso della prima l. di Contini, pure conservato.

³ È sorprendente come, dai primi anni Sessanta, la pagina sinigagliana emuli a tal segno quella dell'amico da esserne non di rado indistinguibile (a partire dal lessico: «al postutto», «pasto» 'nutrito', «terebrante», «specillo», «voluttuoso», ecc.).

⁴ Sono pure state rispettate le non rare omissioni dei punti fermi.

«megalomeno», «si» = sì, «li» avverbio, «fà» e «fa'» per *fa*, «diec'anni»), nonché nelle vistose oscillazioni («propio»/«proprio», «à»/«ha», ecc.); non si dice dei periodi contorti sino alla pressoché totale impenetrabilità per difetto di coerenza, coesione e proprietà: «Eppure è da poco questa indifferenza, ma altro che un momento queste mie infelici parole: si ha sempre la certezza d'avere il coltello alla gola, o meglio ancora di essercelo adattato; ché tutto quanto accade intorno è stupefazione, ancora un'afa equatoriale che prelude, e cinismo e apatia gli abiti, per nascondere la fierezza e le verità che oggi non è possibile svelare. [...] il lavoro in fabbrica mi spinge a chiedere rassegnazione, già quasi soggiacendo all'abitudine dell'orario ed al rimpianto d'aver sempre anticipato i calcoli, che dovrebbero disimpegnare con certo metodo le mie letture, se non credessi di riscuotere la fiducia di volere e potere comunque, appena ristabilita la tua concreta presenza, rinnovandosi le abitudini da dividersi in comune, garantendo, qui, a portata di mano, lo stimolo dell'affetto che mi porti» (l. XXX).

Le virgolette sono state uniformate e adeguate all'uso corrente: alte per i modismi e le evidenziazioni, uncinata per le citazioni testuali e i titoli dei periodici.

I *lapsus calami* sono senz'altro corretti.

Gli esponenti di nota precedono i segni interpuntivi solo nelle note filologiche.

Frugalissimi stralci di missive dei primissimi anni sono stati pubblicati da Carlo Carena in Id., *Ricognizione fra le lettere di Gianfranco Contini a Sandro Sinigaglia* («Lingua e letteratura», XII, 27-28, autunno-primavera 1996-97, pp. 107-14); brani delle lettere risalenti al biennio 1944-45 e i testi completi di I, II, III, XIV sono apparsi a cura di Paola Italia nel suo saggio dal titolo «Una intima comunione di giorni e di ricerca». *Dalle lettere di Sinigaglia a Gianfranco Contini (1944-1945)*, in Aa.Vv., *Sulla poesia di Sandro Sinigaglia*, Atti del convegno di Ginevra del 17-18 febbraio 2012, pp. 185-201.

* * *

10

Domo, 2 [febbraio 1946]

Carissimo,

da un pezzo medito la lunga lettera. Ma i quattro giorni a Firenze; il ritorno precipitoso all'altra F;⁵ quindi il solito pendolo che stritola nelle sue oscillazioni tutto il mio tempo libero dalle ipoteche professionali: e non resta margine (ad alleviare il rimorso della colpa non commessa, come il peccato originale) che per l'imperfezione, hic et nunc, della cartolina. Scusa, la perfezione sarebbe, ora come ora, la perfection (Ungaretti mi perdoni) du blanc,⁶ il silenzio. Non odiarmi troppo. Il tuo

G. C.

⁵ Friburgo, nella cui università Contini insegnò filologia romanza dal 1938 al 1952, risiedendo a Domodossola insieme ai genitori.

⁶ Allude alla poesia di Giuseppe Ungaretti *Perfections du noir*, composta in francese nel 1919 e dedicata À *André Breton pour le «Mont de Piété»*.

XL

[Arona,] 4 aprile [1946]

Carissimo,

dopo che la febbre, ai suoi ultimi numeri, mi liberò finalmente dall'anello, ficcato nel muro, che lega i cavalli, in attesa, allo stallazzo, e mi lasciò pascolare sull'erba lasciva: l'erba dei sogni, ritrovai tanto spazio e le mie dimensioni così intatte e rifinite che non so più se il letto fosse arca, nube, schiena di delfino, olimpo. Ho sognato a perdifiato, come mai mi è avvenuto, ma come sempre mi avviene, non ricordo quasi più nulla. Se non qualche inquadratura marina, una riviera polverosa, che tu "agivi" sulla strada della Ruta, e poi dei versi, totalmente liquefatti, ma che so esattamente interessati a questo cantabile prodigio: la donna bionda e bellissima lascia la barca per incamminarsi sulla riva. Una barca insidiosa, munita di quei seggiolini mobili che meccanizzano il corpo del rematore per tirargli fuori tutto lo sforzo: un seggiolino americano. Con due foglie di nocciuolo si pulisce l'unto fumoso che quel meccanismo le aveva lasciato sopra il polpaccio, e se ne va, pare, felicemente liberata. Lì,⁷ vicino a me, intanto, un cane rosso, con un occhio di cristallo, abbaiafestosamente, a poco a poco mi faceva riconoscere quella riva e quelle acque: dov'ero nato. E certamente il cane festoso doveva essere la morte, una morte amica tutta guadagnata ad una vita riconosciuta, riconfermata... ed anche per grazia ma... Ma queste sono già congetture.

Ti ho detto queste cose, per dividere con te lo sguardo estetico alla bellissima che s'incammina, veramente opprimente se anche tu non lo sopportassi.

Ma, dopo che la febbre..., e dopo che mi sono rimesso nella macchina quotidiana, e geometricamente vivo, come prima, ti voglio ancora mandare un abbraccio ed un saluto, che faccia saltare i congegni, sino a farti scordare tutto questo prologo, veramente invadente.

Ci sono riuscito! Ti abbraccio, e ti abbraccio. A domenica!

tuo Sandro

12

San Quirico, 3 [maggio 1946]

Carissimo,

con tutto quel suo nome ridicolo ed etimologicamente umiliante,⁸ la mastoidite (a parte la fama, non scroccata temo, di dolorosissimo fra i morbi) mi ha sempre fatto paura, come un vampirello che succhî nei paraggi del cervelletto (in Dante c'è qualcosa di simile).⁹ Né ci vuol meno, per esorcizzarla, d'uno zio specialista.¹⁰ O esso

⁷ Sic.

⁸ In quanto dal gr. *mastoeidés* 'simile a mammella'. Cfr. l. di Sinigaglia a Contini del 27 aprile 1946: «Mio padre operato d'urgenza e insospettatamente di mastoidite. Ora va bene. Il pericolo ci ha però sfiorati ed anche perseguitati».

⁹ Allude con ogni probabilità a *Inf.*, XXXII, 127-29: «e come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:», avendo presenti i commenti di Luigi Pietrobono («il dannato leva i denti da una parte di quel capo che rode e li affonda dove il cervelletto s'aggiugne, si congiunge con la nuca, al nodo vitale,

la richiama, viceversa, per la legge dei grandi numeri? Alla quale penso sempre, da quando mi ci ha fatto riflettere Sinisgalli.¹¹ Ierlaltro avevo appena evitato un mutilato della gamba sinistra che vedo allontanarsi, dall'angolo della medesima piazza (Grand Places, Friburgo), UN ALTRO monogambo amputato della sinistra. Insomma, augurî: compreso quello di non derivare troppo su di te, da referti solidareggianti, della passata malattia paterna. Oportet oblivisci.

Quanto a me, sono stato già ingoiato dal tunnel,¹² e già risputato, e già ringoiando. In massima, io penso di continuare a venir qui il giovedì pomeriggio per ripartire il lunedì mattina. Tranne una settimana che darò esami, non so bene se la prossima o, come ritengo più probabile, la successiva. Con simili rime, aspetto il tuo sonetto, l'aspetto davvero. Ormai non sarebbe più niente di commemorativo. Il tuo fedele

G.

CXXVII

Premosello 2 giugno, ore 18 [1967]

Carissimo,

rientrando da San Quirico,¹³ dove ho titolo per accoglienze sempre preferenziali,¹⁴ ti segnalo il buon andamento delle varie amministrazioni: potatura dei bossi, pelouse al contropelo, modanature a pieno risalto, persecuzione specifica e radicale d'ogni zizzania, tutti sintomi dunque che il centro organizzatore¹⁵ è come sempre nel pieno delle sue attività. Né mi sono sfuggite le vivacità polemiche, né l'adorabile sollecitazione a misurare i miei affanni più che a concedermi quelle confidenze che, tu sai con quali maieutiche ormai collaudate, io mi sono acquisito. Se mi riuscirà di ottemperare, domani, agli ingaggi aronesi, domenicà ripeterò, non fosse che per mettere tregua ai rumori festaioli, il bagno tra le tue verdure e quei silenzi appena scalfiti. Ma ti devo segnalare ancora il recapito, di ieri, del Croce,¹⁶ in busta gigante, straordinario oggetto smarrito, tra il quotidiano repertorio postale, che penso mi debba avere fatto adiaforo e sospettoso anche di postino, che invece ho sempre circonfuso di nobiltà e simpatia, almeno fino a quando, civilmente, suonava il campanello e non solo alla vigilia di Natale. Ti basti che già alla seconda pagina ero intrapanabile anche alle elitre infernali dei miei trapanini.¹⁷ E mi puoi credere, se la chiave di lettura che automaticamente mi sono trovata in mano è stata quella del Contributo¹⁸ sì, ma del tuo a me, impercettibile, umorale, per vie idiosincrasiche magari, un tono del carattere, da

sopra la vertebra atlante») e di Isidoro del Lungo («nel confine fra la nuca e il cervello, dove dal cervelletto ha principio la midolla spinale»).

¹⁰ Lo zio paterno di Sinigaglia.

¹¹ Il poeta e ingegnere Leonardo Sinisgalli (Montemurro 1908-Roma 1981).

¹² Il traforo del Sempione, che Contini doveva attraversare per tornare in Svizzera.

¹³ Frazione di Domodossola, residenza dei Contini.

¹⁴ Da parte della madre di Contini.

¹⁵ La madre di Contini.

¹⁶ G. Contini, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, «L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti», XII, 36, 1966, pp. 3-32; ripubblicato in veste autonoma con identico titolo da Ricciardi, Milano-Napoli 1967; poi in Id., *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 31-70.

¹⁷ Per forare le pietrine da orologio nella sua azienda.

¹⁸ *Il Contributo alla critica di me stesso* di Benedetto Croce.

quei lontani giorni, una lezione mai, una interrogazione fortunatamente nemmeno!, ma un cenno dopo l'altro, un tocco, il senso del labirinto rivelantesi. Ritrovarne in questo tuo Croce la sistemazione, come in una gran tavola delle implicazioni, delle equivalenze, delle inferenze, sotto il segno unificatore di una ragione operante, è stata una grande emozione: finalmente un discorso universale, che esce fuori da una memoria di laboratorio, o se preferisci uno dei tuoi formidabili esercizi di lettura. Non mi resta che rileggere, io bestione, e quel ch'è peggio, se il caso, anche anticrociano untorello, a titolo di modestissima riparazione e contrizione. Il tuo «affettuosamente»¹⁹ pare invitarmi a chiudere il circolo, quello biografico almeno, tornando (scusa l'equivoco sgradevole, biografico, non biologico) con qualche profitto, a quei lontani giorni in cui moltissimi italiani leggevano Croce come se leggessero e Kierkegaard²⁰ e Marx, ed era il solo modo di vivere allora, e più tardi leggendo sì e Kierkegaard e Marx, ma previa rimozione di quella lezione, il che è stato anche comodo, senonché le rimozioni conducono sempre dove non possono non condurre... So che è molto poco quel che ti può dire il tuo sprovveduto fedele, ma tu ricevi, come sempre il suo più affettuoso abbraccio, che non può non coinvolgere Margaret²¹ e i Cocchi.²²

il tuo Sandro.

Probabilmente, lunedì, da Mattioli.²³ Gli recherò le ultime (purtroppo) anfore di quel tal Gattinara, quasi certo che troverà udienza, appo chi lo pone indiscusso sovrano d'ogni indigena produzione. E mi pare che ci sia una certa astuzia della ragione storica, se quei cimeli approdano in via Morone.²⁴

85

Firenze, San Martino [11 novembre] 1983

Carissimo,

dalla fogna fiorentina, anzi firenzina come la chiamava Jahier,²⁵ sporgo una mano per dirti il mio addio-forse-arrivederci. Scusa il ritardo di un giorno, ma turbato arrivando da certe objurgazioni, ho passato quasi tutta la giornata di ieri a letto, approfittando anche d'un tempestivo raschiamento in gola. E per contrappasso dell'antifoscolismo che ha reso infami me e Gadda²⁶ presso tutti i Montale+Bonora²⁷ che allignano in Italia, ho saputo invocare e non darmi la morte.²⁸

¹⁹ Della dedica.

²⁰ Søren Kierkegaard (Copenaghen 1813-1855), il padre dell'Esistenzialismo.

²¹ La tedesca Margaret Piller, sposata da Contini il 3 agosto 1955.

²² I due figli di Contini.

²³ Raffaele Mattioli (Vasto 1895-Roma 1973), economista, umanista e mecenate, dal 1933 amministratore delegato e dal 1960 presidente della Banca Commerciale Italiana. Sostenne e diresse la casa editrice Ricciardi, ideando con Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini la collana «La letteratura italiana. Storia e testi». Cfr. G. Contini, *Ricordo di Raffaele Mattioli*, «Ragioni critiche», III, 1-2, 1987, p. 40; poi in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 383-86). Nel 1974 Sinigaglia sarà assunto, per intercessione di Contini, dalla Ricciardi, dove lavorerà intensamente alla collana dei «Classici italiani» nonché al *Folengo* e al *Pascoli*, curati rispettivamente da Carlo Cordiè e Maurizio Perugi.

²⁴ La sede milanese della Riccardo Ricciardi Editore.

²⁵ Lo scrittore e poeta Piero Jahier (Genova 1884-Firenze 1966).

²⁶ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo. Conversazione a tre voci*, Milano, Garzanti, 1958.

Ti devo un ragguaglio sulla chiusura della spedizione. Sei mai stato dai Gavazzeni?²⁹ Stanno in un quirinale³⁰ di cui non ho capito bene, anzi per niente, la struttura. Si soggiorna al piano chiamato 2 sulla tabella dell'ascensore. Si beve il barolino chinato del Rinaldi in presenza di due Courbet,³¹ uno marino e uno rupestre, molto omogeneo (cioè non meno ma direi non più bello) all'Ashton³² che era (e, almeno spero, è) nella stanza della mamma a San Quirico. E ho dormito in una stanza con un Guardi,³³ un fondo oro senese, un Finsonius³⁴ ecc.: presenze intimidenti. Il grosso vantaggio è un periodico rombo, anzi vrombissement, ferroviario, che ad aprire le infinite altissime-sulla-Lombardia finestre si chiarisce come prodotto della funicolare. La doppia mostra del Ceresa³⁵ non val niente, ma Bergamo tanto ridonda di pittura pubblica e privata e di meraviglie ecologiche sulla sua acropoli solarmente trapanata dalla macchina del Franco,³⁶ che siamo partiti un po' ubriachi. Abbiamo fatto Brescia Mantova Modena. Il sole è tramontato tra Mantova nord e sud verso le 17.45: per la seconda volta (credo significativamente) mi sono trovato in macchina durante un violento terremoto (che, mi dice il Franco, ha fatto scricchiolare la reggia di Porta Dipinta). L'altra volta ero verso Gabicce³⁷ mentre crollava il Friuli.³⁸ Dopo, Firenze.

Ringrazia tua moglie del coccolamento, vivaddio, non molle e muliebre e che pareva addirittura non avvertire il classico "disturbo".

Ciao ciao, è stata una bella eccezione, ora la pago, ma mi viene in mente la storiella del Pino Bernasconi³⁹ (morto quest'anno, lo sapevi?), che una notte, avendo fatto con suo padre (capomastro) un'indigestione di lumache, si torceva dal mal di pancia. Ogni tanto padre e figlio avevano una remissione ed esclamavano: «Però valeva la pena»; quindi le fitte riprendevano.

Il tuo

F.⁴⁰

²⁷ Il critico letterario Ettore Bonora (Mantova 1915-Milano 1998), uno dei più prolifici interpreti della poesia montaliana; era appena uscito il volume a sua cura *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983.

²⁸ Ugo Foscolo, *Non son chi fui: però di noi gran parte*, v. 14: «e so invocare e non darmi la morte».

²⁹ Gianandrea Gavazzeni (Bergamo 1909-1996), direttore d'orchestra, compositore e saggista.

³⁰ A Bergamo.

³¹ Il pittore realista francese Gustave Courbet (Ornans 1819-La Tour-de-Peilz 1877).

³² Federico Ashton (Milano 1836-Passo del Sempione 1904), che trovò nell'Ossola (abitò stabilmente a Domodossola dal 1892) il proprio paesaggio ideale. (all'Ashton] coll'Ashton *corr. parte a macchina parte a mano*).

³³ Francesco Lazzaro Guardi (Venezia 1712-1793).

³⁴ Il pittore fiammingo Louis Finson, noto anche come Ludovicus Finsonius (Bruges 1580-Amsterdam 1617).

³⁵ *Carlo Ceresa, un pittore bergamasco nel '600 (1609-1679)*, a cura dell'Azienda Autonoma di Turismo di Bergamo (1983). Il Ceresa, considerato a lungo un pittore minore, era stato riscoperto nel 1953 nella mostra milanese *I pittori della realtà in Lombardia* da Roberto Longhi.

³⁶ Il filologo Franco Gavazzeni (Bergamo 1936-2008), primogenito di Gianandrea.

³⁷ Gabicce Mare, celebre località turistica in provincia di Pesaro e Urbino.

³⁸ Il 6 maggio 1976.

³⁹ L'avvocato e notaio Pino Bernasconi (Riva San Vitale 1904-Lugano 1983), fondatore e direttore negli anni Quaranta della Collana di Lugano, dove pubblicò, tra l'altro, una parte di *Finisterre* di Eugenio Montale, *Ultime cose* di Umberto Saba e *Né bianco né viola* dell'esordiente Giorgio Orelli, allievo di Contini a Friburgo; fu anche autore di apprezzati testi poetici dialettali, tra cui *L'ura d'ubia* (1957). Cfr. G. Contini, *Pino Bernasconi*, «Il Dovero», 23 aprile 1983; poi in Id., *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di Renata Broggin, pres. di Sergio Salvioni, Bellinzona, Salvioni, 1986, pp. 207-8; 237-39; 247-60.

⁴⁰ Diminutivo di Gianfranco, riservato agli intimi.

CLII

25 IX Arona [1984]

Carissimo,

di tua purissima farina (come sovente accade) ti mando osceno imbratto. Che penso non sarà opportuno fare approdare nelle gentili mani della destinataria.⁴¹ Di tali bischererie e baggianate ne ho un bel mazzetto⁴², ma son pigro a metterle “in bella” anche perché calde non s’odorano bene.

Grande onore ascoltare tua voce nitida di buon mattino. Oggi lago azzurrissimo fatto apposta per Piani Cavalli.⁴³ Di te mi pare, con toccatina di didimi!, benino. Auguro a tutti cose bellissime e a te t’abbraccio forte potentissimo amico!

Il tuo Sandro

Scusa zeppacce in abbondanza, ma gli occhi a distanza scrittoria di macchina o di calamo non mi servono più come una volta.

Dirvi

a Rosanna Bettarini

Gonzi ed increduli ridete del dolce
Padre dalla vita scosso in certi
operamenti dove i baci han corso
quasiché il Signor che tutto delega,
a morir del suo bacio non potesse
l’ònere o l’onore trasferire

a una subretta!

Ridicoli non siate e stupidi bambini
dai baffi bianchi e dalle fronti
calve a lume d’ipotesi negati
onde via scopazzasse Iddio
quel Padre per sovrabbondar di Grazia!
Dopo aver gemuto sotto frese e sonde
di chirurgo quando amaramente
tirerete le cuoia e il tanatologo
vi pizzica per l’ultima volta
il floscio ganascino almeno allora
v’auguro possiate in un lampo
di genio riconquistò:
«M’avesse spazzaturato Iddio
via così come quel dolce Padre»

dirvi.

⁴¹ La filologa fiorentina Rosanna Bettarini (Firenze 1938-2012), dedicataria del testo.

⁴² mazzetto] mucchio *corr. a macchina*

⁴³ «Piani Cavalli è riferito alla località di Piancavallo, sopra Intra, che gode di una delle più spettacolari ed esclusive viste sul lago Maggiore: a circa 1000 metri di altezza, è facilmente raggiungibile in auto con una buona strada ed è probabile sia stata la meta di una gita con Contini» (Luigi Sinigaglia, comunicazione privata).

Andrea Amoroso

Antonella Anedda e il destino della voce

*La casa era silenzio e il mondo era calma
Il lettore divenne il libro; e la notte estiva
era il sentire del libro*

[...]

*E il mondo era calmo. La verità in un mondo calmo.
in cui non c'è altro senso, essa stessa
è calma, essa stessa è estate e notte, essa stessa
è il lettore che a tarda ora chino legge
(Wallace Stevens).*

Uno sguardo a distanza

Sin dal suo esordio, la voce poetica di Antonella Anedda non si manifesta come qualcosa che immediatamente si impone al lettore, sia esso abituale frequentatore di scritture poetiche o meno. I versi della poetessa di origine sarda, pur intrisi di una musicalità tutta propria e originale, agiscono attraverso una sorta di canto obliquo, lontano dalle pienezze timbriche di una voce che risuoni a pieno fiato.

Non risuonando nell'immediato, il verso della Anedda cerca la complicità dell'orecchio che legge e ascolta attraverso un lento avvicinamento, attraverso un procedimento di piccoli passi e minime distanze.

Anche quando l'icasticità delle immagini e dei paesaggi che costellano la sua poesia farebbero pensare a un'imposizione attraverso la suggestione, la poetessa mette in atto come una sorta di *diminutio*, di abbassamento della pregnanza immediata, di rarefazione dell'immagine singola attraverso una molteplicità di connessioni.

L'immagine diventa così più vaga, meno diretta, non si impone, ma lascia che si mettano in moto le connessioni, i flussi; essa perde nettezza di contorno ma acquista in lucentezza.

Ancora è crollo
fitto di noci, passi
dove i relitti sono ormai radici
fiato di coppie nei vani dei traghetti.
Non cortili di mare ma ballatoi
ferri che annullano la quiete.
Da loro imparo.
A non riporre oggetti
a spalancare ceste
fino a fare del corpo un altro spazio.
Con calma
ora che tra le zolle
sono un'orma leggera d'animale
(più in basso della notte
dove il buio è lavoro)
chiudo d'acqua le crepe, i grandi vasi.¹

¹ A. ANEDDA, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, p. 20.

Il crollo fatto di passi, deprivato di ciò che ha di eclatante, assume una connotazione paradossalmente familiare, è a portata di mano, non suscita ancora una precipitazione inarrestabile, è un crollo tutto umano e quasi trovato per caso. Andare incontro all'immagine come se si trattasse di un *objet trouvé*: è questa un'attitudine che la Anedda mette a frutto spessissimo e che dona alla sua poesia un che di provvisorio e quasi casuale.

Aleatorietà, quindi, di un'immagine scarnificata, sulla quale non si edifica, ma che viene piuttosto separata dai suoi elementi non essenziali. Immagine nuda, diremmo, sulla quale agisce una procedura di messa a distanza, quasi un isolamento volontario di un tratto specifico, di una particolare prospettiva attraverso la quale solo uno spuntone, un tentacolo, una escrescenza viene messa in versi e tutto il resto si sfoca, scompare, affinché niente sia definitivo, nemmeno la parola poetica.

Come «ferri che annullano la quiete», i ferri del mestiere della poetessa complicano la realtà isolandone dei frammenti, rendendoli aguzzi e appuntiti, in grado di bucare la pagina solo in un punto, lasciando che il resto si sedimenti nella distanza. Distanza dall'occhio della poesia e distanza dall'occhio del lettore. È proprio dalla persistenza nel tempo e nello spazio degli oggetti cari alla poetessa che essa impara a non riporre le cose («...imparo. / A non riporre oggetti / a spalancare ceste / fino a fare del corpo un altro spazio»), ma, al contrario, a lasciare che le cose trovino il proprio spazio, a spalancare le porte e a far dello spazio la propria abitazione, fino addirittura a lasciare che il proprio stesso corpo diventi spazio.

Uno spazio dentro il quale le cose si raccolgano e si disperdano, si lascino trovare e smarrire, si incastrino e lascino tracce che sono orme leggere destinate presto a scomparire. In questo spazio di mancati riconoscimenti, di incertezze, di segnali labili e di oggetti continuamente intercambiabili il tempo non può che ridursi a un punto, a un istante, un eterno presente («il tempo è una punta»)² in cui i corpi si assottigliano, assecondano l'istante e il silenzio che esso crea tutto intorno.

Il corpo tende a perdere il suo carattere di cosa mutevole e preda di continui cambiamenti per ambire a diventare un corpo *esatto*, a farsi misura precisa della distanza tra le cose. «Scarnire i corpi con gli oggetti», fino a far sparire i confini tra corpi e cose, far diventare il corpo cosa tra le cose e lo spazio un luogo senza paesaggio. Nudità per nudità, obliquità per obliquità («muovi una luce / [...] / solo per cose oblique»)³, attraverso questo esercizio di scarnificazione (del corpo) e di messa a distanza (dell'esterno) la realtà lascia comparire la possibilità di un contatto, la promessa di una vicinanza forse mai pienamente esperibile.

Senza paesaggio
la mente aveva sciolto i fiumi
reso distanza l'osso⁴.

Adesso
resta uno spazio breve

² *Ivi*, p. 24.

³ *Ivi*, p. 25.

⁴ *Ivi*, p. 51.

su cui puntare l'osso del ginocchio⁵.

Corpo e spazio si avvicinano, si sfiorano, si *presuppongono* l'uno con l'altro, ma niente di tutto questo può essere portato all'evidenza senza un ausilio, senza un nobile intermediario che renda il contatto un po' più prossimo. Al sopraggiungere di una prossimità sempre più stretta ciò che rende possibile distinguere corpo e mondo, ciò che rende ancora *giusta* la distinzione dei due piani (che pure a tratti sembrano sovrapporsi) sarà allora il dettaglio. Proprio in esso, nella sua funzione di mediazione instabile, la poetessa troverà modo di lasciar parlare la realtà, di ascoltarne la voce e riportarne – se non il pieno senso (che forse è inascoltabile così come è inguardabile la luce diretta del sole) – quanto meno il brusio. Un brusio che è sempre minacciato (o corteggiato, o sedotto) dal silenzio, un brusio che deve farsi avanti per piccoli passi, per movimenti minimi attraverso una voce poetica che spesso diventa labilissima; ed è proprio in questa *diminutio*, in questo scarto minimo fra voce e silenzio che la poetessa riesce a scavare, ad allargare e stendere quel minimo spazio tra il qui e l'altrove più prossimo, tra il piede e il terreno, fino a farne quella terra di nessuno che è il deserto. Proprio rispetto a questa attitudine risultano illuminanti le parole della stessa Anedda, che scrivendo del pittore Nicolas de Staël, nota:

Se in Van Gogh c'è sprofondamento e poi dal basso un riaffiorare del colore, in de Staël c'è il crollo, lo scorticarsi per strati sottili della materia come pelle esposta, sfogliata. L'andare al fondo di se stessi è per de Staël toccare una terra [...]. La lotta è a «corpo morto», l'attrazione per il vuoto è forse desiderio di una terra minima dove il cielo sia immenso.⁶

Dettaglio, fato e suono

Mediazione instabile, si è detto, proprio in ragione della funzione di soglia che viene incarnata dai dettagli all'interno della poesia della Anedda. Il dettaglio, l'oggetto quasi insignificante o povero, la parte che non rimanda più ad alcun tutto, il frammento in quanto tali hanno il potere quasi mistico di congiungere e tenere distinti, di fare vedere nella stessa *inquadratura* due ambiti diversi (corpo e mondo, realtà e finzione, ciò che è prossimo e ciò che è distante) e – nello stesso tempo – tenerli distinti e farli reagire l'uno con l'altro. All'interno di un'opera poetica che spesso mette in scena polarità e forti contrapposizioni (si vedano le coppie nave-terraferma, vivi-morti, sanità-malattia, amati-non-amati, giorno-notte, luce-buio, ombre-oggetti reali, corpi-fantasma soprattutto all'interno di *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale*) il dettaglio ha il compito di gettare un ponte fra gli opposti, di restringerne la distanza. Nel dettaglio il corpo si perde come elemento attivo e si ritrova come ombra, fantasma che eternizza uno spazio vuoto, vacante. È lo spazio del fato, del destino e, in ultima istanza, del possibile più ampio e più incandescente.

Non più buia di altre notti passava la notte.
Solo, videro all'alba il vuoto

⁵ *Ivi*, p. 55.

⁶ Eadem, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. 111.

di un antro senza corpo
 il luccichìo di un lenzuolo
 ombra e non carne.⁷

È nel luccichio dell'oggetto più prossimo (il lenzuolo che si adagia sui corpi dei dormienti) che si schiude un vortice di possibilità inattese; è nell'antro senza corpo, nel luogo desertificato, che morte e vita si approssimano e, proprio nel loro avvicinarsi, si aprono all'impensato.

«Tutto sarebbe donato a chi rinunciasse a se stesso assolutamente, anche per un solo istante», scrive Meister Eckhart; nella poesia della Anedda il luogo disabitato, il deserto, è lo spazio di questa rinuncia completa al sé. Ma se nella tradizione mistica la rinuncia è propedeutica alla ricerca di Dio, per la poetessa la meta resta sconosciuta, non si fa il nulla perché qualcosa di superiore possa venire alla luce. Si fa il nulla perché esso illumini di nuova luce ciò che è o è stato.

«Ombra e non carne»: non si tratta tanto di rintracciare qui gli echi di un certo pessimismo leopardiano o di fare riferimento all'heideggeriano «essere-per-la-morte», quanto piuttosto di intendere l'ombra come ciò che rende pienamente giustizia alla luce della vita. Così come senza una messa a distanza non si può percepire ciò che è più prossimo, anche la luce dell'esistenza non getta i suoi raggi se non in contrapposizione con le ombre della fine.

Ma come *parlare*? È sempre Celan che soccorre con la risposta più giusta che un poeta possa dare e che Anedda fa sua: «Parla anche tu, / parla per ultimo, / di' il tuo pensiero. // Parla – / Ma non dividere il sì dal no. / Da' anche senso al tuo pensiero: / dagli ombra. / [...] Dice il vero, chi dice ombre». Queste parole gravi e solenni del poeta che, pagando il prezzo della sua «vita a fronte» (Camilla Miglio), sfidò Adorno e fece poesia dopo Auschwitz, sono germogliate profondamente nella mente e nella poetica di Anedda. Quell'invito coraggioso, straziante e leale, a nominare – ovvero a dare vita poetica – alle ombre, attecchisce nell'attenzione, devota e totale, che Anedda riserva agli scarti, alle derive, ai sussurri, ai dettagli.⁸

Nel confronto con l'ombra lo sguardo poetico può accendersi e fare da contrappunto vitale, nel dettaglio si può percepire ciò che il tutto nasconde, nel deserto la mente si fa paesaggio naturale. È attraverso il passaggio nel nero che si percepisce la lucentezza del bianco; le polarità della poesia della Anedda non tracciano confini dentro i quali sentirsi più sicuri della realtà percepita, esse non hanno questa funzione. Piuttosto, si tratta di apparecchiare lo spazio affinché *un* destino si compia, non il destino cieco e tragico incarnato dalle grandi vicende della storia, ma neanche il destino separato e unico di un io lirico che non vede al di là delle proprie personalissime vicende. Quello della Anedda è il fato che abita nelle cose, in tutte le cose, e che diventa tale quando si incarna in una forma che diventa la cosa stessa, che diventa il destino stesso sopra la pagina scritta («chiamo lingua questo destino della forma»)⁹. Compito della scrittura è quello di illuminare queste omologie, questa sorta di corrispondenze nascoste e mai banali fra realtà e poesia; c'è un fato delle cose che è come il fato racchiuso in ogni

⁷ A. ANEDDA, *Residenze invernali*, cit., p. 36.

⁸ G. ADAMO, *La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio*, in *Oblìo*, III, 11, p. 120.

⁹ A. ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 35.

verso riuscito, un *quid* che spaventa e fa indietreggiare. A chi non indietreggia è concesso il dono della poesia:

Forse l'anima non esiste ma esistono i suoi luoghi
 la distanza: *verste* da percorrere a ritroso
 una lingua capace di dire ciò che preme
 suono, frontalità, selvatiche radici
 [...]

 e al posto delle rime
 il ritmo di un pensiero
 mai udito
inaudito
 come sempre è cercare concisione nell'altezza.¹⁰

La lingua scopre lo spazio, percorre *verste*, e il ritmo delle rime corrisponde al ritmo del pensiero: è dentro questo rapporto che la poesia della Anedda si apre al dono. Il destino di cui si è parlato è quindi – ancora una volta – apertura: persino in *Notti di pace occidentale*, che è la sua raccolta più cupa, quella in cui i lampi della guerra e della distruzione squarciano con più intensità la pagina, per la poetessa la sfida è quella di riuscire a entrare in contatto con *ciò che è* (semplicemente, naturalmente, che sia una foglia, un albero, un lampo, una luce in lontananza) per scoprirne l'intimo rumore, come una specie di voce che risuona (o sarebbe meglio dire *consuona*) nell'animo di chi sa ascoltare. Se vogliamo, si tratta di un tentativo che prevede il suo stesso fallimento, un tentativo che ha il fascino della sfida impossibile: riuscire a suggerire quell'intimo suono delle cose che scuote le cose stesse («Pensavo la parola più ampia/ così forte da scuotere il cespuglio di ogni suono».¹¹ E cos'altro è il suono se non un'onda che ha bisogno di spazio per esistere? Ancora di più: suono è proprio lo spazio in movimento, l'aria scossa da un'onda di una certa entità, una vibrazione di particelle. Il movimento di ciò che è infinitamente piccolo (la particella), il dettaglio minimo, una sensazione fra le più quotidiane e apparentemente banali, un oggetto di casa, un'eco fuggevole, un rumore lontano: è in questi particolari, in questi esemplari dell'infinitamente piccolo che la percezione si scopre come cosa in movimento, come principio *attivo* capace di «meditare sullo spazio e dunque sui dettagli».¹² È nel piccolo, nella compenetrazione con ciò che è minuscolo che la Anedda cerca il destino della propria voce, ecco allora che si comprende il perché di quella *diminutio* dell'io lirico alla quale si faceva cenno all'inizio:

noi non salviamo
 se non con un coraggio obliquo
 con un gesto
 di minima luce¹³.

¹⁰ *Ivi*, p. 34.

¹¹ *Ivi*, p. 25

¹² *Ivi*, p. 12.

¹³ *Ivi*, p. 10.

Fare il deserto, il silenzio, il buio o il bianco, raggiungere lo zero perché qualcosa accada. Non ci sembra troppo azzardato, a questo punto, chiamare in causa la fisica delle particelle, nella fattispecie quell'ipotesi conosciuta come «campo di Higgs»:

Più massa sottraiamo a un sistema più ne riduciamo l'energia, finché esso non raggiunge lo stato di vuoto nel quale l'energia è zero. Esistono tuttavia fenomeni che ci costringono a ipotizzare l'esistenza di qualcosa (una sostanza) che non possiamo sottrarre da un sistema dato senza *aumentare* l'energia di quel qualcosa. Questo «qualcosa» è chiamato campo di Higgs: una volta che il campo *appare* in un recipiente in cui è stato determinato artificialmente il vuoto e la cui temperatura è stata ridotta il più possibile, la sua energia si ridurrà ulteriormente. Il «qualcosa» che dunque appare è un qualcosa che contiene *meno* energia del nulla, è un «qualcosa» caratterizzato da un'energia complessiva negativa; in breve, siamo qui di fronte alla versione fisica di «qualcosa che appare dal nulla».¹⁴

Si tratta, quindi, al di là del discorso strettamente scientifico, di una sorta di paradosso dal quale la Anedda si lascia sedurre e al quale demanda la possibilità di una qualche *salvezza*. Se essa può esserci, sarà solo nell'incontro imprevisto, nella condizione paradossale di un'attesa *attiva*, di una immobilità creatrice e di un silenzio carico di vibrazioni. Si capisce, così, che l'io lirico – in questa prospettiva che diremmo esistenziale prima ancora che di poetica – non può tenere banco sulla scena della poesia, ma occorre invece che si faccia da parte, lasciando che ciò che resta, quell'irriducibile resto nel quale *si confida*, venga alla luce.

Tuttavia, non v'è nulla di astratto in questa promessa. La poesia della Anedda è una poesia di sensazione, di oggetti: il silenzio è conseguenza diretta di questa passione quasi tattile per le cose minime. Non è il silenzio di una voce che cerca caparbiamente e pretenziosamente un astratto e indeterminato *oltre*, bensì la tenacia quasi monacale con cui essa cerca di dipingere ciò che è, ciò che esiste; già nel visibile è racchiuso il proprio *oltre*, nella troppa luce, nel troppo bianco del reale si agitano già i fantasmi di ciò che è impossibile vedere, di ciò che potrebbe essere già scritto e quindi non più scrivibile. Il destino interessa la Anedda in quanto è ciò che essa *non può* dire e che – tuttavia – non può nemmeno completamente ignorare.

Forse se moriamo è per questo?
Perché l'aria liquida dei giorni
scuota di colpo il tempo e gli dia spazio
perché l'invisibile, il fuoco delle attese
si spalanchi nell'aria
e bruci quello che ci sembrava
Il nostro solo raccolto?¹⁵

Il «fuoco delle attese», quanto non è possibile vedere, è intuibile mediante l'osservazione degli effetti che produce, attraverso la percezione dell'incendio che da esso scaturisce tutt'intorno. Ecco perché ciò che è nella sua datità riveste un'importanza così profonda: esso è la cartina al tornasole di ciò che non può essere visto, la materia che viene risucchiata intorno a un buco nero nel quale il silenzio diventa infinito.

¹⁴ S. ŽIŽEK, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico*, Milano, Ponte alle Grazie, pp. 11-12.

¹⁵ A. ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 17.

Una volta vista ardere quella materia oscura nella quale si cerca un senso che però sfugge continuamente, una volta accecati da quel bagliore insopportabile e indecifrabile, solo allora si potrà dimenticare con profitto, si potrà diventare inconoscibili a noi stessi. Trasformati come il tempo e lo spazio, curvati in un'esistenza non più nostra potremo essere muti come i dettagli, immutabili e senza corpo come un branco di animali, diventare finalmente «la muta di noi stessi»¹⁶. Essere *Salva con nome* (è il titolo della raccolta del 2012), perciò, non è l'utopia di una salvezza tutta individuale ed egoistica, bensì proprio il contrario.

La salvezza avviene nel momento preciso in cui i nomi non definiscono più le cose, ma lasciano a ogni cosa il proprio destino – il destino iscritto in ogni nome, ma che si inverte quando le cose non hanno più corpo, quando i nomi sono diventati tutti nomi propri (e quindi inservibili). Quando ogni nome è un nome proprio, infatti, in questo infinito della distinzione niente più si distingue. Il destino individuale e quello generale coincidono, l'individuo si ricongiunge al silenzio del cosmo:

Di colpo nel sogno lo spazio era una pietra.
Pensavo, qui nessuno è nato, nessuno è morto
Il vento era senza folate,
il lupo non aveva muso.
I nomi non coincidevano più con le cose
e neppure i corpi.
Erano passi e ombre sulla ghiaia del cortile.
A tutti, a te, a me, al mondo
avevamo tolto la spina del tormento.¹⁷

¹⁶ Eadem, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 88.

¹⁷ *Ivi*, p. 90.

Vincenza Costantino

Tragedie della storia e commedie della vita La produzione drammatica di Antonio Spadafora

I due volumi dal titolo *Tra dramma e vita* (Roma, 2010) raccolgono la più significativa produzione teatrale di Antonio Spadafora (Cosenza, 10 agosto 1915 – 1 ottobre 2004). La sua è una personalità interessante e atipica, celata nelle apparenze dello scrittore dilettante di provincia. Una pervicace e ricercata ostilità alle mode letterarie e una naturale facilità nel comporre in endecasillabi sciolti costituiscono le principali caratteristiche di una produzione ampia e varia, che va dai primi anni '60 fino alla fine dei '90. Accanto a romanzi, racconti, poesie e qualche breve saggio sull'educazione scolastica, si distinguono una ventina di testi drammatici, a testimoniare un legame con il teatro tenuto sempre vivo ed esercitato con cura nel corso del tempo.

Sibari muore è l'opera al centro dell'universo poetico di Spadafora. Rivisto, riscritto, redatto in tre versioni nel corso di un trentennio, il dramma dedicato all'ascesa e alla rovinosa caduta della città magno-greca segna sempre il ritorno, dopo la sperimentazione di altri generi e di altri temi ritenuti più attuali, alla tragedia storica e alle origini calabresi, a testimoniare un'impossibilità, per l'autore, di allontanare da sé tematiche e stilemi che ne dominano, anche dolorosamente, l'orizzonte poetico e umano oltre che quello degli studi d'impronta classica.

La tragedia incarna il dovere morale dell'intellettuale e al tempo stesso è la misura di una sfida continua con la modernità, che ha origine nel riconoscimento della difficile eredità tragica del mondo greco nella storia della letteratura italiana. Tramite essa è possibile mantenere un dialogo continuo con le radici culturali del passato, perché «è proprio l'atteggiamento dell'uomo moderno che ha fatto perdere di vista all'analisi letteraria il significato di quei valori eterni come l'amore, l'odio, la passione per il potere, l'amicizia, il rapporto con la divinità che il modello della tragedia classica e la «sinteticità lirica» dell'endecasillabo riproducono in modo autentico».¹ È dovere dell'intellettuale ripartire dalla passata tradizione letteraria e farla propria, rileggerla in chiave territoriale e sociale per poi, infine, prendersi la responsabilità di colmare i vuoti presenti in una storia regionale troppo poco conosciuta.

Lo scrittore alla forma tragedia sempre ritorna con insistenza e trasporto, prendendo ogni volta le distanze dai generi ritenuti più bassi, dalla commedia e dal grottesco a cui pure si esercitava con continuità e a cui sempre risultava più affine per indole e capacità espressiva. Perché solo nella scrittura tragica si può articolare un rapporto critico con la storia e soprattutto attraverso l'esplicitazione del conflitto si può evidenziare la funzione didattica ed educativa dell'arte. *Sibari muore* incarna l'insieme di questi elementi: da una parte vi si riconosce una linea di continuità con la tradizione

¹ A. Spadafora, *Introduzione*, in *Tra dramma e vita. Tragedie e drammi storici*, Roma, Sovera Edizioni, 2010, p. 36.

tragica calabrese d'inizio Ottocento,² sempre ansiosa di corrispondere ad un ideale modello classico, dall'altra vi si attribuisce un approccio alla materia più originale e postmoderno grazie all'ingresso di elementi fantastici ed ironici tesi a catturare l'attenzione delle nuove generazioni.

Per Spadafora il teatro serve soprattutto a drammatizzare la storia, riaccendendo, attraverso la struttura dialogica, l'interesse dei giovani. Gli endecasillabi sciolti o il verso libero non ostacolano l'apertura ad un lessico che accosta arcaismi poetici e linguaggio contemporaneo, così ogni argomento può essere incluso nella forma tragica: dall'età magno-greca di *Sibari muore* al XVII secolo di *Feste e roghi nella Cosenza del Seicento*, fino agli anni '70 di *Pasolini*. Inoltre, di pari passo con lo svolgersi delle trame, i contesti storici, in cui le vicende sono calate, si delineano con progressiva chiarezza, lasciando emergere abitudini, usi e costumi in atto nelle differenti epoche e nei diversi luoghi e ambienti sociali.

È pensando, forse, ai suoi alunni che Spadafora contestualizza bene i testi, offre cronologie delimitate, come anche collocazioni geografiche precise; ama fornire coordinate certe in cui calare personaggi e azioni. Ed è sempre con lo sguardo rivolto alla scuola, alla divulgazione di conoscenza, che nei testi prendono forma affreschi abbastanza ampi e variegati, situazioni complesse e vicende accattivanti, perché il tentativo rimane quello di offrire un quadro il più possibile ricco di relazioni e comportamenti umani in contesti sociali e culturali completamente differenti. Le corti, le piazze, le abitazioni, le strade sono sempre luoghi di incontro e di raccolta di personaggi appartenenti a differenti classi economiche, razze, culture, età; un mondo di rapporti in continua evoluzione in cui i caratteri si delineano e si arricchiscono attraverso il confronto. Ad esempio in *Feste e roghi nella Cosenza del Seicento*, la storia è insieme contesto e pretesto della lotta della ragione e del sentimento contro la superstizione e la dittatura del potere.

Il testo narra l'autodafé di Laudomia Mauro che, presentata in principio come una donna stimata, saggia e rinomata guaritrice nella Cosenza del Seicento, verrà in ultimo arsa viva in piazza in quanto accusata di stregoneria. Alla vicenda particolare della maga, documentata dalle cronache,³ si intrecciano questioni sia locali sia universali: l'istituzione a Cosenza del culto della Madonna del Pilerio, la fondazione di una Accademia di studi letterari, gli echi della lotta ingaggiata dalla Chiesa contro Telesio e Campanella, l'infuriare della persecuzione contro i Valdesi. Argomenti cruciali nella storia non solo della Calabria, argomenti che Spadafora recupera con l'attenzione dello studioso ma soprattutto con il piglio dell'uomo di cultura che deve farsi carico del rinnovo della memoria storica, culturale ed artistica del proprio territorio.

Quando l'autore si allontana dalla storia antica e si avvicina al contemporaneo le tragedie prendono caratteristiche più originali e strutturalmente più ardite. *Pasolini* e *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* sono opere dettate dall'attualità più urgente, da un'aderenza al reale che spinge Spadafora a cercare nella scrittura

² Cfr. V. Costantino, C. Fanelli, a cura, *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgia repertori compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, 2003.

³ La vicenda è riportata da D. Andreotti nella *Storia dei cosentini* (Editrice Casa del Libro, Cosenza 1961); chiarita poi da L. Addante, *Cosenza e i cosentini*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2001.

drammatica un'opportunità di riflessione e approfondimento su questioni aperte e irrisolte. La tragedia *Pasolini* viene scritta a distanza di sei anni dalla morte del poeta, una distanza che è studio e riflessione intorno a questa complessa figura.

Come già in *Sibari muore*, si avverte anche qui la ricerca stilistica di una forma tragedia d'impronta classica che però, in questo caso, ingaggia una lotta di resistenza con l'argomento trattato. Pier Paolo Pasolini è, infatti, poeta e personaggio moderno, difficilissimo da contenere e imbrigliare in una struttura teatrale e poetica classicheggiante come quella che orchestra Spadafora. Non tanto e non solo per la scelta del verso, ché anzi qui, più che nelle altre tragedie, l'endecasillabo e il settenario hanno pregi di originalità, ma quanto per l'idea di una drammaturgia lontana dalla scena, ancorata esclusivamente alla pagina scritta.

Il testo è diviso in cinque atti che rappresentano, attraverso la trasfigurazione di alcune situazioni ed eventi specifici, la vita di Pasolini e descrivono sinteticamente la parabola discendente dell'uomo e dell'artista, attraverso l'alternanza dialogica dei personaggi principali, Pasolini e il suo Alter ego, a partire da «il successo» (atto I) per arrivare a «la fine» (atto V). Le vicende umane di Pasolini non sono nella trama mai scisse da quelle intellettuali ed artistiche, ma comunque filtrate secondo una personale visione critica. Il contrasto fra il Pasolini pubblico e privato, il poeta e l'uomo, viene risolto con un espediente letterario: la presenza in scena di un personaggio doppio, umano e robotico. C'è anche una motivazione ideologica nell'imporre a *Pasolini* una struttura rigida di versificazione, come se si trattasse di un tentativo poetico, ed estremo, di porre ordine ad un disordine che è dato, innanzitutto, dalla contraddittorietà suscitata dall'analisi del personaggio Pasolini, in particolare rispetto alla questione dell'inconciliabilità fra figura pubblica e privata. Tale dissidio si riflette nella dicotomia che attraversa tutto il testo. Il problema per l'autore è duplice: da una parte sforzarsi di capire, ricostruire, restituire attraverso la scrittura per il teatro un personaggio pubblico, definirne il profilo, il carattere, le sfaccettature segrete; dall'altro porre dei limiti alla storia e alla cronaca nonché alla forza rappresentativa di quest'ultima attraverso l'inserimento di elementi esterni e di un linguaggio poetico che astrae e allontana dall'aderenza alla realtà.

Nel complesso i testi ambientati nell'Italia contemporanea si concentrano principalmente sulla famiglia borghese, con analisi impietose attuate sia nelle commedie e negli atti unici, sia nelle tragedie d'ambientazione moderna. La famiglia è sempre vista in maniera duplice, come appare dall'esterno e come appare dall'interno, e non è mai una famiglia perfetta, neanche quando è dominata da rapporti di affetto e stima reciproca. Non ci sono personaggi puri, tutti hanno sempre qualche lato oscuro, o semplicemente nascosto, che ad un certo punto deflagra, con esiti che possono essere sia negativi sia positivi.

Ad esempio *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* crea un modernissimo cortocircuito fra il ritrovamento del corpo dello statista ucciso nel 1978 e il *family mass murderer* della cosiddetta «belva di Vercelli»⁴ del 1975, avvenimenti che Spadafora fa

⁴ Per lavorare alla stesura de *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* Antonio Spadafora aveva raccolto diversi articoli relativi al cosiddetto caso Graneris. L'eclatante fatto di cronaca vede protagonista Doretta Graneris di 18 anni e

coincidere proprio nella notte del 9 maggio 1978. Gli anni bui della politica nazionale, concretizzati in un caso esemplare, sono posti in relazione a una strage familiare compiuta da due adolescenti per futili motivi. In questo caso l'autore rinuncia all'uso del verso, per assicurare anche nella maniera più estrinseca la tenuta della verosimiglianza nella rappresentazione delle due vicende di cronaca incrociate.

La struttura drammatica de *L'omicidio Moro* è apertamente metateatrale e articolata in una serie di svelamenti successivi. Nel passaggio fra la prima e la seconda parte, fra il pomeriggio del 9 maggio 1978 e la notte, abbiamo un capovolgimento ironico, che marca lo spostamento dalla tragedia dell'assassinio politico alle tragedie contemporanee prive di motivazioni, aspirazioni, pensiero.

All'interno di una villa in campagna, la famiglia di Lidia, ospita quella del fidanzatino Marco. Le discussioni, le passeggiate, i discorsi dei quattro adulti offrono il repertorio più scontato della borghesia italiana degli anni '70, con tutti i suoi limiti e le pretese intellettuali. L'elemento destabilizzante è dato dalla presenza incombente delle notizie relative al rapimento del presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro – rapimento che da lì a poco si tramuterà in omicidio –, che ovviamente si rivela un irresistibile catalizzatore di attenzione e al tempo stesso un anestetico rispetto alla realtà. In quest'atmosfera, all'apparenza tranquillizzante e protetta, si scatena un conflitto generazionale sordo e cupo, anticipato e mantenuto come sottofondo continuo dai dialoghi, torbidi e violenti, dei fidanzati diciassetenni. L'orrore esplode dopo la notizia dell'uccisione di Moro, appresa dal telegiornale, che funge da detonatore al disegno, a lungo progettato e discusso dai due giovani, di sterminare le due famiglie, ritenute d'ostacolo alla loro felicità.

L'ironia dello scrittore si appunta proprio sulla cecità degli adulti, che assorbiti dall'interesse superficiale nei confronti della tragedia pubblica che si sta consumando, perdono di vista gli accadimenti che si svolgono intorno a loro, incapaci finanche di leggere gli evidenti segnali di follia dei figli che stanno organizzando la strage.

Lo sdoppiamento dei personaggi e l'inserimento di coppie speculari genitori/figli o adulti/adolescenti, è presente in tutta la produzione di Spadafora, come risulta evidente, ad esempio, nella commedia *L'orfanotrofo*. Si tratta di un'opera dei primi anni '60, che racchiude le caratteristiche fondamentali ricorrenti nella successiva produzione di atti unici e commedie grottesche. Vi si intrecciano la critica alla Chiesa e al perbenismo borghese, le questioni più squisitamente legate ai rapporti familiari e all'educazione dei figli, nonché una particolare e contraddittoria questione femminile che rimette in discussione il ruolo della donna intesa come moglie, amante, figlia, compagna.

L'attenzione all'universo femminile e all'educazione dei giovani e la critica alla società contemporanea sono i punti di forza dell'universo tragicomico e grottesco di Spadafora. La trama racconta una truffa ordita da un finto prete per motivi economici grazie anche alla complicità di una giovane donna. È una commedia in cui si ride amaro, conclusa da un lieto fine venato di tristezza, un lieto fine che mostra come sia sempre impossibile ricostituire gli equilibri iniziali, ricomporre le parti.

Il «teatro nel teatro» d'impronta pirandelliana non è l'unico riferimento culturale in

il suo fidanzato Guido Badini di 21. I due giovani, il 13 novembre del 1975, con l'aiuto di alcuni complici, uccisero la famiglia di lei, composta da cinque persone, riunita davanti al televisore nella casa di Vercelli.

un'opera intessuta di rimandi intertestuali che vanno dall'Ibsen di *Casa di bambola* al dissacratorio capolavoro schnitzleriano *Girotondo*. Nella camera d'albergo di Antonio Ferdo, a partire dalla scena quinta, inizia un vero e proprio alternarsi di personaggi che entrano, dialogano con il finto prete, ne subiscono il ricatto economico e, uscendo, si danno quasi il cambio. Così Spadafora imbastisce una vera e propria galleria di personaggi, rivelando un felice gusto nella costruzione di tipi fissi da commedia. L'opera è un testo ben calibrato, che avrebbe potuto funzionare bene sul palcoscenico, soprattutto per la cura con cui sono stati costruiti i caratteri dei personaggi; rivela autentiche attitudini sceniche e conoscenza dei ritmi teatrali e risulta pienamente inserita in un contesto culturale e artistico coevo all'autore, a conferma del fatto che l'atteggiamento di distanza dalle forme e dai generi del teatro contemporaneo è una scelta consapevole, giustificata dalla preferenza per la tragedia, laddove la commedia si configura come luogo possibile di sperimentazione e di interferenza fra generi, stili, tecniche.

Sibari muore e *L'orfano trofio* sono esemplari di un modo di lavorare che interessa tutta la produzione drammatica di Spadafora, riferimenti imprescindibili di un mondo poetico a cui l'autore guarda anche quando se ne discosta. In effetti, dagli anni '80 e '90 in poi, l'autore abbandona progressivamente il genere tragico e le sue rigide imposizioni per orientarsi verso una forma più agile di dramma storico. Appartengono a questa categoria due opere ultimate nel 1994: *Le mohabite Orpa e Ruth* e *Il morgengabe*. In entrambi i casi lo spunto storico è piuttosto pretesto per creare personaggi autonomi, mentre vengono affrontati temi ed epoche storiche poco trattati nel teatro ed in generale poco conosciuti. La questione delle origini della dinastia del Cristo e quella delle antiche tradizioni medioevali calabresi sono spunti colti che conducono verso opere curiose, di piacevole lettura, in cui l'approccio sempre didattico, liberato stavolta da imposizioni di genere e di metrica, guadagna complessivamente nella costruzione dei personaggi, nell'articolazione delle vicende, nella creazione di un'atmosfera più intima e teatrale.

Qualcosa di simile coinvolge anche la commedia, poiché Spadafora progressivamente abbandona strutture pirandelliane per andare in direzione di testi più agili, atti unici o drammi che non rientrano in nessuno schema precostituito. Spesso la Calabria vi fa da sfondo e, anche se non nominata, è comunque riconoscibile nelle abitudini e nei modi di fare dei personaggi più diversi. La Calabria è un contesto ideale in cui costruire le vicende particolari ma anche quello da cui prendere le distanze in direzione dell'universalità. Tale presenza si articola nella scelta degli argomenti, nella descrizione degli ambienti e dei caratteri dei personaggi, oppure, per contrasto, nel netto rifiuto del provincialismo che la piccola città del Sud rappresenta. Il paesaggio è infatti fonte d'ispirazione continua e induce una corrispondenza sensibile fra natura e stati d'animo.

Ma la Calabria è anche terra di mali endemici, di cattive abitudini e di malgoverno, caratteristiche puntualmente incarnate dai personaggi che rivestono cariche istituzionali. L'arma che utilizza Spadafora per smascherare questi caratteri è sempre l'ironia. Il politico è un uomo poco intelligente e privo di spirito, incapace di afferrare l'ironia e di dialogare con gli altri, pur parlando senza sosta. In compenso, ha talento

per gli affari e, spesso, riesce nei suoi intenti, ma a grande prezzo, cioè perdendo in dignità e umanità, talora senza neanche accorgersene. Fra il biasimo di chi gli sta intorno.

Gli esempi sono molti: in *Il vecchio che ritornò giovane* abbiamo l'Onorevole Ciarla che già nel cognome contiene la sua caratterizzazione; in *Ho le traveggole!* il protagonista, Vitaliano Catta, è deputato regionale; in *Il 28 aprile* la questione della rappresentanza politica è trattata ad ampio spettro attraverso candidati ed elettori; in *Harem e pazzia* abbiamo sia un Onorevole sia un Contronorevole; in *L'orfanotrofio*, fra i ricattati, c'è ovviamente un Deputato provinciale, uomo dedito al lavoro e al gioco d'azzardo. Tutti questi politici presenti nelle commedie hanno sempre qualcosa nel portamento, oltre che nel comportamento, che li tradisce e ne palesa un'identità di «uomini da niente». Poiché nel mondo teatrale costruito da Spadafora, è solo la donna, e il disinteressato sogno d'amore che essa rappresenta, ad incarnare una possibile via di fuga da una società corrotta e in cui non ci si riconosce, né ci si vuole riconoscere. Quello di Spadafora è un teatro didattico, avvicina alla storia meno nota, all'attualità più difficile da decodificare, alle segrete dinamiche familiari e comportamentali. Si tratta di un teatro più della mente che non della scena, più della pagina scritta che non della recitazione. È teatro della chiarificazione dialogica e filosofica, dell'uso del dialogo come forma letteraria atta a spiegare, illustrare, chiarire una teoria filosofica, storica, politica, morale. È un teatro per abituare al ragionamento e all'amore per la cultura, per la storia e, soprattutto per la parola poetica. Spadafora si pone l'obiettivo, altissimo e inarrivabile, di colmare, con i suoi dialoghi, quel vuoto caotico che avvertiva intorno a sé, fatto di brusio televisivo e chiacchiericcio insolente, alla ricerca di uno spazio per la riflessione.

Nell'insieme dei testi, soprattutto nelle commedie e nei drammi storici, la personalità del professore e del dirigente scolastico e la responsabilità sociale e culturale del ruolo rivestito prendono il sopravvento con significativa frequenza attraverso le parole di qualche personaggio. Ma ad essere bacchettati non sono necessariamente gli alunni. Spesso anzi lo sono i presunti maestri. Spadafora ama ricordarci che fra vecchi e giovani il divario è incolmabile, ben rappresentato dalle incomprensioni continue fra genitori e figli. Ma il suo non è uno sguardo accusatorio: i figli a volte riescono a cavarsela meglio dei genitori, che per affrontare i problemi devono prodursi mondi alternativi, personaggi immaginari, situazioni impossibili, quando magari potrebbe bastare una genitorialità più onesta e soprattutto «congiunta», basata sul rispetto reciproco e sulla consapevolezza dei propri limiti.

L'universo dei figli è qualcosa di insondabile, da cui i genitori rimangono talvolta esclusi. Quando la comprensione pretende di essere piena e assomiglia a una resa senza condizioni, il modello educativo non funziona più e nemmeno esiste, perché si risolve in un adeguamento dei genitori al sistema di vita dei figli e diventa un modello paradossale, che denuncia un malessere profondo. Un atteggiamento amicale e acritico è da biasimare, almeno quanto quello fondato sullo scontro univoco, che vede i genitori sempre pronti a decidere al posto dei figli o ad imporre loro la propria visione del mondo. Dall'analisi e dalla comparazione dei testi viene fuori un modello educativo che vuole fare proprie le ragioni dei giovani, mettendo però in conto che resteranno

sempre delle zone d'ombra, dei segreti che non devono essere rivelati, che non devono essere necessariamente condivisi.

È questo rapporto fra genitori e figli un *fil rouge* che ritorna trasversalmente in tutte le opere drammatiche di Spadafora, anche quando il rapporto non è esplicito ma solo evocato o quando in discussione non è più il rapporto fra adulti e adolescenti ma anche fra genitori anziani e figli adulti. Così accade ad esempio in *Ho le traveggole!* In quest'atto unico grottesco il confronto è fra una coppia adulta, senza figli, ed i genitori della donna. Soprattutto nel dialogo della Scena Settima, l'unico fra madre e figlia, si delinea uno scarto che non è più e non è solo generazionale, ma intellettuale e sentimentale insieme. Quelle che Ersilia difende, attuando però un comportamento scorretto, sono le ragioni del cuore, di una donna che nell'accordo matrimoniale si è sentita offesa, tradita, parte di una vuota contrattazione. Mentre la madre appare adesso frivola, instabile, una donna che asseconda la sua sensualità dietro una facciata rispettabile e borghese. La differenza non è data semplicemente dall'età anagrafica o dallo scarto generazionale – così come la vicinanza non è mai, nei testi di Spadafora, data dalla consanguineità –, ma dalla percezione del tempo, da un sentirsi giovani di cui non si ha consapevolezza perché è vissuto al presente e da una maturità che si riconosce solo in quanto è avvertita come distante rispetto a quel sentirsi giovani. Le questioni relative alla percezione del tempo, al conflitto generazionale, alla responsabilità degli adulti nell'educazione dei giovani, si articolano in maniera completa e matura in *Il vecchio che ritornò giovane*, commedia fra le più originali per i contenuti e la più risolta per organizzazione complessiva di accadimenti e personaggi. L'autore la definisce inizialmente come opera di «fantascienza», per poi riconoscere in essa uno slancio verso «l'atteggiamento utopistico dell'anima umana». Per quest'opera si può senz'altro parlare di «realismo magico», molto vicino a quello di Corrado Alvaro nel testo teatrale *Il diavolo curioso*.

Incomprensione linguistica, con equivochi conseguenti, è quella che riguarda non solo i vecchi e i giovani, la società civile e la classe politica, ma anche l'uomo e la donna. Spadafora è autore teatrale che dedica una particolare attenzione ai personaggi femminili, attraverso una maggiore ricchezza di tipi, caratteri e sfumature, rispetto a quelli maschili. È un dono prezioso quello che l'autore fa alle giovani donne calabresi, e non solo, quello di costruire per loro dei ruoli non secondari, non monotoni, di riconoscerne l'originalità di un sentire diverso, la capacità di leggere il reale in maniera inedita. In effetti soprattutto nelle commedie le idee più forti e rivoluzionarie, da un punto di vista intellettuale, così come le analisi sulla società e sul contemporaneo sono spesso affidate alle donne, anche se loro parole restano troppo inascoltate: discorsi che gli uomini non capiscono o fingono di non capire.

Carolina Gotti

Milano nel *Journal du voyage* di Giuseppe Gioachino Belli

Il *Journal* di Belli e la tradizione odeporica

Il *Journal du voyage*¹ di Giuseppe Gioachino Belli documenta i tre viaggi verso il nord Italia e verso Milano in particolare compiuti dal poeta negli anni 1827, 1828 e 1829. Furono la realizzazione di un progetto lungamente vagheggiato, in quanto la classe sociale di provenienza e le sfortunate vicende familiari avevano ripetutamente allontanato il Belli dal sogno di un personale *Grand Tour*, sia pure limitato alla penisola. Solo dopo il matrimonio con Maria Conti, una vedova benestante proprietaria di terre in Umbria, libero da stringenti assilli economici, il Belli poté intraprendere quella serie di viaggi che risulteranno fondamentali per la sua crescita personale, culturale e letteraria. L'investimento psicologico dovette essere molto alto e alto fu conseguentemente l'insieme di riferimenti che guidarono l'autore, riconducibili in buona sostanza al modello del *Grand Tour* settecentesco. Questo vale non solo per la scelta dei classici luoghi da visitare, ma anche per la lingua e lo stile del giornale di viaggio.

In realtà negli anni del *Journal* l'odeporica ha mutato i suoi caratteri rispetto a quella settecentesca. Dopo la pubblicazione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne, nella letteratura di viaggio si era insinuata la soggettività del narratore, che aveva progressivamente estromesso il criterio dell'oggettività e dell'impersonalità. Nel corso dell'Ottocento persino l'asettica oggettività delle guide turistiche ne aveva risentito. Nel *Journal* il Belli sembra voler ignorare questa trasformazione, scegliendo per la stesura del diario di viaggio un'ordinata struttura diaristica e una scrittura meticolosa, referenziale, tendenzialmente improntata all'oggettività. Ma più eloquente di tutte fu la scelta del francese, che nell'Ottocento risultava ormai anacronistica. Il francese di Belli è una lingua piuttosto mal posseduta e scorretta, probabilmente appresa leggendo i testi letterari.² Un nodo irrisolto del *Journal* è costituito dalle ragioni di tale scelta. Riprendendo un vecchio suggerimento di Jacqueline Risset, Massimo Colesanti³ afferma che, con il suo peculiare profilo, il francese di Belli potrebbe costituire un momento sperimentale di passaggio verso il romanesco. Vincenzo De Caprio cita la tradizione della letteratura odeporica, anche se nota che nel primo Ottocento esisteva

¹ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a cura di L. Biancini, G. Boschi Mazio, A. Spotti, Centro studi Giuseppe Gioachino Belli, Editore Colombo, Roma 2006.

² Sul francese belliano cfr. L. G. Nardin, *La lingua francese nelle prose di viaggio di Belli*, in M. Colesanti e F. Onorati (a cura di), *Giuseppe Gioachino Belli "milanese". Viaggi, incontri, sensazioni*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2009.

³ M. Colesanti, *Il conte Primoli, Belli e Stendhal per una introduzione*, in Colesanti e Onorati (a cura di) cit., pp. XI e segg.

già una tradizione toscana di letteratura di viaggio. Per questo propone alla fine di riportare la scelta del francese nel solco del plurilinguismo belliano.⁴

Occorre certamente riconoscere in partenza il dato di fondo della propensione plurilinguistica del poeta, ben documentata dal carattere bifronte della sua opera romanesca e toscana. Ma perché nel *Journal* il francese e non il toscano? Giustamente si è rilevato il vincolo della tradizione odeporica legata all'esperienza internazionale del *Grand Tour*, ma davvero può pesare in tale misura ormai alla fine degli anni venti dell'Ottocento, dopo che il cosmopolitismo francofono settecentesco aveva ceduto terreno alla rivendicazione delle lingue nazionali? Non può essere che il ricorso al francese tradisca una volta di più il disagio di fronte al toscano letterario? Per una sede informale come quella di un *journal* e per una comunicazione sostanzialmente referenziale quale è testimoniata dalle pagine del diario, Belli doveva avvertire come fuori luogo i corredi retorici di una lingua fortemente segnata dalla tradizione letteraria e prevalentemente giocata sul registro tragico sublime. Come descrivere le proprie giornate milanesi con la lingua di Pietro Bembo? Una prova *e contrario* viene dai testi toscani del Belli, caratterizzati da una rigidità di dettato, che avrebbe reso ancora più inopportuno nel diario il ricorso al toscano. Anche questa ipotesi si scontra tuttavia con il fatto che i diari del 1828 e del 1829 saranno in italiano e, quel che più conta, in un italiano sufficientemente piano, scorrevole e familiare.

La critica si è inevitabilmente soffermata sui rapporti tra le caratteristiche dei viaggi di Belli e quelle dei turisti del *Grand Tour*. Le differenze sono state giustamente poste in luce da Paolo Maria Farina:

il Belli fu notoriamente sarcastico nei confronti delle comodità e degli stereotipi del *Grand Tour*, ma – se non mancò di adeguarsi talora ai suoi canoni e ai suoi riti – pure, si dimostrò viaggiatore “moderno”, “contemporaneo”, animato da un'onnivora ed eclettica curiosità. Per il poeta, l'arte erano certamente le produzioni artistiche dei maestri del passato – le “glorie del pennello”, i manufatti delle chiese, nei musei, nelle collezioni private –, ma erano anche gli artisti contemporanei, colti direttamente nei loro studi, nei caffè, nell'Accademia. Muovendo dalla tradizionale capitale delle arti, il Belli inventò un suo *Grand Tour* ambrosiano – anti-conformista, controcorrente –, per esplorare un mondo sotto tanti aspetti diverso, dove prendevano particolare spazio e rilievo il presente, le attività umane.⁵

Nonostante la formale adesione ai canoni del *Grand Tour*, il Belli lascia trapelare nella stesura del suo *Journal* una sensibilità e degli interessi più moderni, che mostrano il debito verso una diversa epoca e una diversa cultura. L'interesse per la dimensione materiale del viaggio, che talora era censurata dai resoconti settecenteschi di matrice illuministica, riversa sulla pagina, pur in forma compassata, la noia e il disagio dello spostarsi, il malessere fisico dei passeggeri, le urla dei bambini, l'arroganza dei vetturini ecc. Lo stesso francese nel corso della stesura del primo viaggio viene improvvisamente abbandonato. Ancora De Caprio:

⁴ V. De Caprio, *Il diario dei viaggi a Milano*, in Colesanti e Onorati (a cura di) cit., p. 22.

⁵ P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia*, in Colesanti e Onorati (a cura di) cit., p. 107.

Si ha insomma l'impressione che, man mano che Belli prosegue nei suoi viaggi e nella scrittura dei suoi diari, egli rompe i modelli settecenteschi di partenza, con una forte impronta personale e forse con l'abbandono improvviso del francese nel bel mezzo della narrazione della visita alla zecca di Milano.⁶

Proprio per l'attenzione verso gli aspetti concreti e psicologici del viaggiare, Vincenzo De Caprio ha giustamente sostenuto che «il *Journal* di Belli [...] segna un fortissimo elemento di discontinuità rispetto a gran parte dei contemporanei racconti di viaggio, sia italiani che stranieri».⁷

Belli a Milano

Gli anni del *Journal* risultano fondamentali per la maturazione letteraria di Belli. Proprio dall'incontro e dall'approfondimento dell'amicizia con Giacomo Moraglia, nasce l'interesse per un autore come Carlo Porta e per l'utilizzo del dialetto. Una maturazione *in fieri*, dunque, testimoniata linguisticamente dal passaggio dal francese all'italiano e, al termine del viaggio, dall'approdo al dialetto come più autentico mezzo espressivo.⁸

Le pagine del *Journal du voyage* dedicate al soggiorno milanese costituiscono un terreno d'indagine quanto mai fecondo e non soltanto per la critica di Belli. Infatti, se questo documento finora poco noto e studiato contiene una serie di pagine particolarmente illuminanti per gli squarci che gettano sulla figura e sull'opera del poeta romanesco negli anni della sua maturazione, costituisce anche una preziosa quanto autorevole fonte per accertare l'immagine di Milano negli anni della Restaurazione.

Quando parte per Milano, Belli non ha ancora avviato la sua stagione romanesca. Lo scrittore ha trentasei anni, ha già all'attivo qualche viaggio a Venezia, Napoli e Firenze. Vive un periodo di fervide letture, che lo conducono a scoprire la cultura illuministica e romantica. Milano costituisce per lui un'esperienza fondamentale, tanto che ritornerà nella città per ben tre volte nel giro di tre anni. Sul fatto che Milano non sia stata un'infatuazione temporanea insiste anche Vincenzo De Caprio, affermando che «il nostro poeta ha fatto un investimento psichico e materiale non indifferente se ha ripetuto lo stesso viaggio a Milano per tre anni di seguito. Cosa che, giova ripeterlo, è assolutamente al di fuori delle consuetudini del viaggiare per diporto nell'Ancien Régime».⁹ E lo stesso Muzio Mazzocchi Alemanni nella *Prefazione* al *Journal du voyage* ribadisce come il viaggio a Milano rappresenti per Belli un «viaggio verso il realismo e verso l'Europa» e come il triennio 1827-1829 segni «uno snodo per la vita belliana e per la sua identificazione culturale»¹⁰.

⁶ V. De Caprio, *Il diario dei viaggi a Milano* cit., p. 13.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sull'argomento si vedano L. De Nardis, «Carlo Porta nella poesia di Giuseppe Gioachino Belli», in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Feltrinelli, Milano 1976; C. Muscetta, *Cultura e poesia di Giuseppe Gioachino Belli*, Bonacci, Roma 1981; P. Gibellini, «Belli e Porta», in «Il Belli», vol. 2-3, 2001 e Id., «Belli "imitatore" del Porta», in Colesanti e F. Onorati (a cura di) cit.

⁹ V. De Caprio, *Il diario dei viaggi a Milano* cit., p. 13.

¹⁰ Prefazione a G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. VII.

Si aggiunga che spostarsi a quei tempi era piuttosto faticoso, burocraticamente complesso e comportava un esborso di denaro notevole. Viaggiare risultava particolarmente gravoso per Belli, che apparteneva alla «magra borghesia del terzo stato» ed era costretto a giustificare le proprie spese alla moglie, rassicurandola sulla parsimonia del suo comportamento. Si veda la lettera scritta da Milano il 10 settembre 1827:

Assicurati che io non getto nulla, e quando vedrai come mi mantengo, ti farà sorpresa. Ma il tutto insieme, indispensabile fuori di casa, è quello che porta avanti. Per questa volta voglio che al mio ritorno tu osservi la mia lista di spese, e vedrai il minimo fra gli articoli apparire quello del mantenimento, benché non saprai insieme quale degli altri escludere e chiamare superfluo e assolutamente risparmiabile.¹¹

L'immagine di Milano che emerge dal *Journal* di Belli è incondizionatamente positiva. A riproporcela sono in primo luogo le lettere inviate alla moglie: «Eccomi in questa bellissima città»;¹² «Dopo veduta e gustata Milano, Bologna mi par divenuta un paesetto da cicoriarci».¹³ Gli stessi toni entusiastici riaffiorano nella lettera all'amico Giuseppe Nironi Cancelli del 4 dicembre 1828, nella quale il poeta si scioglie in affermazioni che confermano l'entusiasmo per la capitale ambrosiana:

Quella città benedetta pare sia stata fondata per lusingare tutti i miei gusti: ampiezza discreta, moto e tranquillità, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, conversazione piuttosto che società secondo il senso moderno, niuna curiosità dei fatti altrui, lustro di arti e mestieri, purità di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, abbondanza di agi, rispetto nel volto, civiltà generale etc. etc.: ecco quel ch'io vi trovo secondo il mio modo di vedere le cose e di giudicare in rapporto con me.¹⁴

La Milano degli anni Venti dell'Ottocento si presentava sostanzialmente inalterata rispetto all'età napoleonica. Agli occhi del Belli, soprattutto in una fase di timide aperture ideologiche, appariva come una vera capitale europea: una città laica, moderna, produttiva e operosa, con un embrione di attività industriali. Prendiamo in esame la lettera all'amico Nironi Cancelli sopra riportata. Le caratteristiche di Milano sembrano ribaltare in positivo tutti i difetti del mondo romano. In ogni aspetto segnalato da Belli possiamo riconoscere in trasparenza i limiti della società e della cultura da cui il poeta si allontanava. «Ampiezza discreta» e non monumentalità trionfale; «moto e tranquillità», non la convulsione della Roma popolare; «eleganza e disinvoltura», non la tronfia appariscenza dell'aristocrazia papalina; «ricchezza e parsimonia», non l'ostentato spreco della corte pontificia; «buon cuore senza fasto», non la teatrale degnazione delle gerarchie; «spirito e non maldicenza» riferendosi ai salotti in cui *l'esprit* contava più del pettegolezzo; «istruzione disgiunta da pedanteria» celebrando la modernità di una cultura non sterilmente autocompiaciuta; ecc. Belli ha bisogno di una boccata d'aria europea per sottrarsi all'atmosfera stagnante della Roma papalina. Ben lungi dall'essere la capitale che poi diverrà, nei primi decenni dell'Ottocento, Roma non è altro che un «paesone» con al centro due entità

¹¹ G. G. Belli, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, 2 voll., Cino Del Duca, Milano 1961, vol. I, pp. 161-62.

¹² Ivi, pp. 157-58.

¹³ Ivi, pp. 165-66.

¹⁴ Ivi, pp. 193-96.

universali di elevato valore simbolico: il papato e i monumenti dell'antichità classica. Ma in entrambe i casi si tratta di realtà decrepite, che guardano al passato: da una parte il fatiscente potere temporale dei papi, dall'altro le rovine del «foro vaccino», in cui i primi turisti potevano ammirare i segni di una grandezza ormai retrocessa a pascolo per gli armenti.

Anche dal punto di vista sociale quella romana era una realtà priva di corpi intermedi. Mancando una borghesia degna di questo nome, agli estremi opposti della società si trovavano l'aristocrazia nera legata alla Santa Sede e un volgo barbarico in ostaggio di superstizioni, arretratezza e istintualità, come quello cui daranno voce i sonetti.

Per contrasto basta sfogliare le pagine di questo *Journal* per trovarsi di fronte alla celebrazione di una serie di valori di tipo modernamente borghese, di cui Milano diviene la più prestigiosa realizzazione. Sintetizzando, essi sono: l'interesse per la tecnologia in vista soprattutto della sua utilità sociale; la monumentalità non archeologica e l'arte moderna in quanto esperienza viva e aperta al futuro; la comodità come valore caratteristico di una città; la modernità della metropoli.

Milano è anche la città in cui Belli riprende in mano i versi di Carlo Porta. L'acquisto dei due tomi delle poesie figura nella nota spese che apre il *Journal*, all'interno del quale troviamo alcuni precisi riferimenti a questa abitudine di lettura, che proseguirà anche a Bologna:

Mercredi 22 [Août]

à 8 heures levée, toilette, lecture de poesies milanaises de feu Charles Porta.

[...]

Lundi 3 sept.

Cela fait j'appliquai à la lecture de Porta.

[...]

Mardi 4 [Septembre]

À minuit au lit avec les poésies de Porta à la main.¹⁵

Ma l'importanza di Porta non riguarda solo il sorgere della vocazione dialettale. Leggendo il massimo poeta della tradizione milanese scomparso da pochi anni e dunque ancora di estrema attualità nella cultura municipale, Belli consolida una volta di più l'apprezzamento per i valori borghesi che la poesia di Porta aveva celebrato.

Una tavola di moderni valori borghesi

Il tema della tecnologia è uno dei più originali del *Journal* belliano. Guglielmo Janni ha sottolineato che il nostro autore «amò moltissimo le scienze e ogni attività industriosa degli uomini, e se ne interessò [...] e occorrendo ne scrisse [...] con una proprietà, con un garbo, [...] poco comuni».¹⁶ Il soggiorno milanese sembra venire incontro pienamente ai suoi interessi scientifico-tecnologici, che inaspettatamente collegano il poeta romanesco a uno dei grandi filoni della tradizione culturale

¹⁵ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., pp. 9, 41, 60-61.

¹⁶ G. Janni, *Belli e la sua epoca*, 3 voll., Cino Del Duca, Milano 1967, vol. I, p. 224.

milanese, che farà capo alle «utili cognizioni» di Carlo Cattaneo e alla sua idea di società civile.

A Milano Belli visita e descrive con minuzia di particolari e accuratezza terminologica¹⁷ alcuni luoghi che non rientrano certo nelle mete più classiche del turismo: dalle chiuse dei Navigli al palco della Scala, dalla sega ad acqua in Porta Ticinese alla lanterna per prevenire gli incendi nello studio del Cav. Aldini. Il tour belliano è dunque anche un pellegrinaggio laico ispirato ai nuovi valori borghesi di utilità, concretezza e funzionalità. Naturalmente Belli non manca di visitare i *mirabilia urbis* della tradizione, ma è significativo che ad essi abbia il bisogno di affiancare quei significativi emblemi della modernità tecnologica.

Lunedì 20 agosto 1827 Belli si reca in una filanda a vapore, nucleo della prima industria serica ed espressione di una Milano che, a grandi passi, si avvia ad entrare nell'alveo delle città più all'avanguardia del panorama europeo:

À 6 heures on se leva, et moi j'allai visiter un établissement à vapeur dit Filanda, où l'on tire la soie et on la prepare pour le commerce avec beaucoup d'adresse et de bel appareil. J'y comptai centrente-deux chaudières auxquelles la vapeur se communiquait moyennant des cylindres de metal conduits tout autour et munis d'autant rubinets pour regler le degré de chaleur qu'on veut insinuer dans l'eau. Chaque chaudiere a deux femmes dont l'une preside à la separation des fils de soies et l'autre tourne la roue qui doit le recevoir.¹⁸

Ancora, mercoledì 12 settembre 1827 Belli viene accompagnato da Carlo Manzi, possidente e pittore milanese,¹⁹ a Porta Ticinese per vedere una sega ad acqua utilizzata nel taglio del marmo:

à 6 heures vint le frère de Mr. Manzi avec sa voiture:nous allâmes hors de la porte Ticinoise voir la scie à eaux qui taille cinq tables de marbre à la fois. Il y en a aussi plusieurs pour le bois et on y voit de même beaucoup d'autres machines auxquelles le canal de Pavie communique le mouvement.²⁰

Una giornata particolarmente interessante è quella del 18 settembre 1827, in cui Belli può visitare il «cabinet physique» del celebre Cavalier Aldini:²¹

il nous introduisit dans son cabinet physique et parmi une multitude de machines pour la plupart hydraulique il nous fit voir une lanterne qu'il atteste de son invention pour prévenir les incendies dans les étables dans les magasin de foin et dans d'aures lieux où l'on conserve des matières combustibles comme du coton etc. Cette lanterne très-simple et de la plus grande économie ce qui ne se réalise point dans la lanterne de surété qu'on inventa en Engleterre (cellesci coûtent chacune une guinée) consiste dans une petite lampede fer blanc attaché eau fond d'un cylindre de fil de fer tissu bien épais, dont l'autre ouverture double est surchargée d'un chapeau de la même matière de la lampe, et termine avec un anneau destiné au trasport du tout. La lampe s'allume tout à l'ordinaire moyennant une mèche noyé dans l'huile; et pour ce que la flamme ne s'éteigne pas en affrontant l'air, un'espece de collier de métal descend du cylindre et la garantit. On peut entourer cette lanterne de la paille la plus sèche: celle-ci ne s'allumera point: et quand même de petits filets s'en introduiraient parmi les trous du tissu, la flamme qui les aura invahis s'éteindra aussitôt qu'elle sera arrivée à toucher la cage. En exposant de la

¹⁷ Cfr. W. Th. Elwert, *G. G. Belli come osservatore dei fenomeni linguistici*, in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Paideia, Brescia 1969.

¹⁸ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 38.

¹⁹ Sulla figura di Carlo Manzi, cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia*, in Colesanti e Onorati (a cura di) cit., p. 161 nota 169.

²⁰ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 70.

²¹ Sulla figura di Giovanni Aldini, cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 163 nota 177.

paille, du foin et même du coton sur deux feuilles umides de ce tissu, à l'action verticale d'une flamme, celle-ci se brisera sur les fers et changée en fumée brulante carbonisera ces substance et ne les allumera pas. Mr. Aldini a donc imaginé aussi des encadremens de fil de fer tissu pour arrêter pendant un incendie les cours aux flammes qui auraient penetré dans des liex contigus. Cela pourrait reussir de la plus grande utilité aux pompiers pour les cas urgens. Il a fait plus: il a fait construire une cage de fil de fer pour y enfermer la tete et le visage et un gant à maille et il en a obtenu avec la première de resister pendant queque tems la tête dans une flamme; et le second de tenir dans sa main un fer rovente en faisant un tour dans sa chambre. Il espère qu'en vêtant tout à fait un homme d'une de ces mailles de fer doublée d'un drap subtil préparé avec une des solutions chymiques incombustibles très-connuës, il pourra entrer sans danger dans un incendie et y rester jusq' à ce que la respiration le lui permette. Une seule minute reussirait souvent de très-grande utilité.²²

La descrizione del laboratorio del Cavalier Aldini e delle sue invenzioni risulta quanto mai puntuale e particolareggiata. Tuttavia va notato come l'attenzione per tutto ciò che è moderno abbia un preciso orientamento. Belli è attratto da quelle invenzioni che hanno uno scopo sociale e sembrano migliorare le condizioni di vita delle persone. In ben tre passaggi della descrizione della lampada e della rete metallica ignifuga il poeta mette in risalto i valori dell'economicità, che significa ampia diffusione («Cette lanternes très-simple et de la plus grande économie»), e dell'utilità sociale («Cela pourrait reussir de la plus grande utilité aux pompiers pour les cas urgens»; «Une seule minute reussirait souvent de très-grande utilité»). Ancora una volta è degno di attenzione ciò che è pratico e utile.

L'originalità dello sguardo di Belli emerge anche quando visita luoghi più convenzionalmente tipici di Milano. Il 19 settembre, nel passare il ponte di Porta Orientale, il poeta rimane affascinato dal sistema delle chiuse ideate per favorire il transito delle barche da un canale all'altro:

En passant le pont de la Porte Orientale je vis l'opération de hausser les barques dans le canal qu'elles remontent l'eau venant en pente d'un sol bien plus élevé que n'en est le lit inferieur. Deux grandes entraves ou écluses sont pratiquée dans le canal à 40 pas environs l'une de l'autre, dont chacune composée de deux parties tournantes sur des gonds présente lorsqu'elle est formée un angle obtus contre la courante car si l'eau la rencontrât sur une ligne tout à fait recte, cette porte quoique bien forte et lourde ne lui resisterait pas long-tems. L'inférieure est ouverte, la supérieure est fermée et de celle-ci l'aqu tombe formant une cascade. Lorsque barque est passée entre les deux portes, l'on ferme l'inférieure, de manière que l'eau n'avant plus son cours libre croît et souleve la barque jusqu'à l'écluse inférieure; alors moyennant des chaînes tournées aisement sur une guindeau on ouvre la porte supérieure, et la barque passe. Je fus très-content de remarquer qu'on attendait que la barque s'élevât entre les deux cloitures, une seconde barque était arrivée au delà de la porte inférieure et attendait son tour. La première et la seconde barque se touchaient presque, n'étant entr'elles que la simple grosseur de la porte d'enclos et cependant la première se trouvait à plus d'une canne plus élevée que l'autre. Passée à peine celle-là on ferma de nouveaux la porte supérieure, et on ouvrit l'inférieure, avec précaution de faire commercer le passage de l'eau par une ouverture plus étroite pratiquée au bas de la porte et tout à fait rez au fond du canal afin qu'une fougue violente et impétueuse ne transporte en arrière avec un secoussement trop rude la barque qui survient, alors on recommença la même jeu pour celle-ci.²³

Anche la Zecca,²⁴ «stabilimento veramente regio, ma di pochissima attuale utilità»,²⁵ che già aveva affascinato lo Stendhal di *Rome, Naples et Florence en 1817*, è tra le mete del Belli. Il poeta le dedica uno spazio molto ampio all'interno del *Journal e*

²² G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829 cit.*, pp. 82-83.

²³ Ivi, pp. 83-84.

²⁴ Sulla Zecca milanese cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia cit.*, p. 135, nota 89.

²⁵ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829 cit.*, p. 89.

sceglie di abbandonare il francese per l'italiano, forse per essere certo di utilizzare nella descrizione la terminologia più appropriata, che evidentemente non conosceva in quella lingua:

Toutes les machines dont on se sert sont d'une beauté et d'une perfection à surprendre. – Prima sala: crogiuoli per rame argento e oro in fornelli a riverbero. – Seconda sala: due macchine per contornare le monete: la prima prepara il bordo; la seconda imprime le lettere. Si posa la moneta orizzontalmente con la periferia fra una sezione di circolo immobile, e un'altra parallela alla prima e mobile per via di manubrio. La moneta stretta da queste due parti della macchina viene con un moto di mano aggirata fra esse che mediante il contatto col bordo di lei v'imprimono le lettere o il cordone che si è preparato.²⁶

Belli era un frequentatore di teatri d'opera. Di questo interesse ha lasciato testimonianza nell'epistolario, nei sonetti in lingua, nonché nei giudizi di censura che egli ha pronunciato in qualità di segretario pontificio nell'ambito dell'ufficio preposto al compito di «purgare» i testi teatrali. La sua era una vera passione fondata sull'idea che il teatro fosse una forma di conoscenza del paese che si visita. Illuminante a tale proposito la lettera da Firenze scritta alla moglie il 21 agosto 1824:

Agli 8 di settembre qui si riaprono i teatri chiusi per la morte del Granduca: in ciò sono stato disgraziato, perché il non vedere affatto i teatri di una capitale benché non sia una grande sventura, pure è una perdita nella massa delle notizie acquistatevi.²⁷

Gli amici milanesi organizzano numerose serate a teatro. Grazie alla mediazione di Moraglia, impegnato professionalmente nel ridisegnare gli scenari, Belli ottiene una visita alle quinte del Teatro alla Scala. Anche in questo caso il poeta non manca di annotare minuziosamente ogni particolare, dall'attrezzatura tecnica, al riscaldamento, ai dispositivi contro gli incendi:

Il palco scenico ha due sotterranei ed è fabbricato di piccole tavolette a vite che tutte si tolgono a volontà: così possono dismettere le candele maestre che sono di grosso larice, e tante da assomigliare il sotto-scena ad un bosco. Il meccanismo per far scorrere le quinte poggia sul fondo del 1° sottopalco ed è tutto montato in ruote di ferro fuso, giranti sopra assi del medesimo metallo, è di sì facile mobilità che io con un dito avanzai per due volte una altissima quinta senza sforzo: esse ad ogni leggiera impulsione corrono per loro stesse. Due grandi sale l'una sopra l'altra servono a' pittori degli scenari. Ora l'architetto Moraglia deve tutte fabbricarle. Le macchine esistenti superiormente ai così detti cieli non si possono numerare. Nella parte più alta dell'edificio sta una conserva abbondantissima di acqua da diramarsi per facili condutture ovunque accadesse infortunio d'incendio. Sotto il palco esiste come un gran forno difeso da inferriate donde per molti tubi di ghisa si deriva calore in inverno a tutte le parti del teatro. Nulla di meno altre stufe veggonsi qua e là situate. In tempo di recita il sottopalco è illuminato come la scena, per servizio degli inservienti macchinisti. Questa fabbrica non soffre poche parole per la sua descrizione.²⁸

Durante il soggiorno milanese del 1827 Belli non si limita alla conoscenza antiquaria del patrimonio artistico, ma, segnando un'ulteriore distinzione rispetto al viaggio degli aristocratici del Settecento, esplora le esperienze più recenti ed innovative dell'arte contemporanea. Il poeta ha modo di incontrare numerosi collezionisti e restauratori e di visitare gli *atelier* di artisti maggiori e minori.

²⁶ Ivi, p. 90.

²⁷ G. G. Belli, *Le lettere cit.*, pp. 134-36.

²⁸ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829 cit.*, p. 94.

Quasi quotidiana fu la frequentazione del pittore Carlo Paris,²⁹ «beau frère de mon cousin Antoine Belli»,³⁰ di cui visitò il 22 agosto 1827 l'atelier insieme a Giacomo Moraglia:³¹ «Ici il était déjà midi, et nous étions engagés d'aller rendre une visite au peintre Paris. Nous le fimes, et il nous montra quelques unes de ses peintures fort jolies, principalement son portrait au naturel».³²

Il 25 agosto Belli viene condotto da Girolamo Luigi Calvi³³ presso il celebre atelier di Pelagio Palagi:³⁴ «À 2½ chez Calvi me conduire à l'atelier du professeur peintre Palagi. Cet abile et complaisant artiste me montra plusieurs tableaux historiques de sa main peints avec une force avec un jugement et avec une vérité surprenantes».³⁵ Il giorno successivo, 26 agosto, Belli, Paris e Moraglia fanno visita a un altro pittore, il giovane Molteni.³⁶

À 12½ nous sortîmes tous trois et nous allâmes voir l'atelier du jeune peintre Molteni. Cet atelier un peu plus petit que celui de M^r. Palagi est tout à fait monté et orné de la même manière. Quoique M^r. Molteni ne soit en effet qu'un très-habile restaurateur de tableaux, néanmoins il fait assez bien de portraits auxquels il donne une évidence et une ressemblance très-frappantes.³⁷

Il pellegrinaggio di Belli presso i grandi e piccoli pittori che animano la città di Milano prosegue il 28 agosto con la visita all'atelier del grande Hayez:³⁸ «De là nous passâmes à l'atelier du professeur peintre Hayez qui se souvint parfaitement de notre connaissance de Rome. J'y admirais la Mort de Marie Stuart».³⁹ Di sicuro interesse dovette essere l'incontro con il pittore Comerio,⁴⁰ «Professeur peintre milanais d'un grand mérite», il quale da tempo si stava occupando di realizzare una copia della *Cena* di Leonardo: «Ce professeur s'occupe depuis long-tems pour relever une copie la plus diligente qu'il soit possible de la *Cena* de Leonard. Il étudie sérieusement tout ce qui est encore visible de ce miracle de l'art».⁴¹

²⁹ Sulla figura di Carlo Paris, cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 155, nota 148.

³⁰ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 39. La parentela col Belli deriva dal fatto che una delle sorelle di Paris, Clelia, sposò Antonio Belli, cugino del poeta.

³¹ Sulla figura di Giacomo Moraglia cfr. le note del curatore in G. G. Belli *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Einaudi, Torino 1962, pp. 45-46 e 49-51; cfr. inoltre P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., pp. 147-154. Per le lettere di Giacomo Moraglia a Belli, cfr. A. Spotti, «Peppe mio...car amour bel bacciocon» *lettere di Moraglia a Belli*, in M. Colesanti e F. Onorati (a cura di) cit., pp. 165-191.

³² G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 41.

³³ Su Girolamo Luigi Calvi cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p.159, nota 161.

³⁴ Su Pelagio Palagi cfr. Ivi, pp. 155-156, nota 149

³⁵ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 46.

³⁶ Su Giuseppe Molteni cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 156, nota 150.

³⁷ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 47.

³⁸ Su Belli in visita da Francesco Hayez cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 157, nota 152.

³⁹ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 47.

⁴⁰ Su Agostino Comerio cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p.157, nota 155.

⁴¹ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 69.

Sebbene nel *Journal* difficilmente il poeta si abbandoni a commenti personali, nell'incontro con il collezionista Giovanni Pecis,⁴² «noble milanais», il Belli esprime un severo giudizio sull'impiego sociale della ricchezza, prendendo posizione contro chi sperpera il denaro in lusso e libertinaggio, anziché impiegarlo a favore della città in una sorta di moderno mecenatismo:

Honneur à M^r Pecis qui non content d'employer ses richesses à recueillir des chef-d'oeuvre des anciens artiste et de faire travailler les modernes, fait maintenant bâtir avec dessein de l'architecte Moraglia une grande salle contigue à l'academie pour y exposer au public ses beaux trésor dont on croit qu'il fera un don à la ville: rare exemple et reproche terrible pour bien trop de riches qui font un si mauvais emploi de leurs richesses en faveur du luxe et du libertinage!⁴³

Il 22 agosto 1827, visitando il palazzo delle scienze e delle arti di Brera, Belli trova esposto «aux yeux de public les concours des jeunes artistes, aussi peintres que sculpteurs, architectes et ornatistes pour l'année courante 1827».⁴⁴ Il poeta prova «un plaisir bien sensible à la vue de tant de preuves de la féricité des talents italiens». Anche su questo piano Milano appare vivace, con lo sguardo rivolto al futuro anziché alla sterile contemplazione di un passato per quanto illustre. La città mostrerebbe un'idea precisa della strada da percorrere per avvicinarsi sempre più all'Europa. L'importanza che Milano attribuisce al concorso è del resto evidenziata dalla presenza delle più alte cariche pubbliche alla premiazione del 6 settembre: «Tous les ordres civils et militaires de la ville se trouvèrent là avec les habits et les décorations de leur dignité. En attendant l'arrivée du vice-Roi et de la vice-Reine».⁴⁵ La cerimonia introdotta dal Segretario dell'Accademia⁴⁶ suscita in Belli una forte impressione: «une fonction des plus nobles et plus touchantes qu'on puisse celebrer dans les résidences des grands princes».⁴⁷

La modernità di Milano

C'è una categoria quanto mai significativa alla quale Belli mostra di fare riferimento nel descrivere di realtà e situazioni molto diverse: la comodità. Fin dal suo arrivo a Milano, il 12 agosto 1827, nel descrivere l'immagine della città che si compone ai suoi occhi, il poeta associa al vecchio concetto di magnificenza quello ben più moderno di comodità.

Me voilà enfin à Milan: l'elegant obelisque gotique qui du sommet du dom de [M cancellato] s'alance legerement dans lea nues m'avertit de mon approche à cette ville chatmante et fameuse, où la grandeue des Rois longobards, des Ducs Sforza et de l'empereur Napoleon se plut à etaler toute espece de magnificences, et de comodités.⁴⁸

⁴² G. G. Belli, *Lettere Giornali Zibaldone* cit., pp. 60-61, nota 2.

⁴³ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 40.

⁴⁴ Ivi, p. 41.

⁴⁵ Ivi, p. 64. S.A.I. il principe Ranieri, Principe Imperiale e Arciduca d'Austria, era il Viceré del Regno Lombardo Veneto. La moglie era S.A.I. l'Arciduchessa Maria Elisabetta, nata Principessa di Savoia-Carignano.

⁴⁶ Nel 1827 il Segretario dell'Accademia non era stato nominato. Ignazio Fumagalli, pittore, membro dell'I.R. Accademia di Vienna, era in quell'anno Segretario aggiunto e facente anche le funzioni di Segretario.

⁴⁷ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 26.

Avvicinando due concetti in apparenza tanto distanti, Belli dà una sintesi significativa dello spirito che anima Milano. Anche Roma è una città magnifica, ma a Milano, lungi dall'essere vissuto come zavorra, un passato illustre funge da volano per lo sviluppo della città. Così l'inesauribile fabbrica del duomo diviene l'emblema del divenire di Milano, del suo progresso, delle sue trasformazioni: «Une grande partie de ce monument a été construite de nos jours, et on continue toujours à y faire des [ouvrages] et d'y depenser des trèsons».⁴⁹

A Milano i monumenti del passato continuano a rinnovarsi nel presente e anche quelli che continuano a essere costruiti aggiornano una grandezza, che non resta confinata sotto la polvere dell'archeologia. Molto significativo il riferimento che, parlando dell'Arena napoleonica, Belli fa ai circhi degli antichi romani:

Entré à peine je fus saisi d'étonnement à la vue d'un spectacle tout nouveau pou moi, et pour tout européen moderne qui n'ait pas été à Milan, dans laquelle ville seule se trouve une enceinte si vaste e si semblable aux anciens cirques des maîtres du monde.⁵⁰

Il 13 agosto il Belli si reca con l'amico Moraglia all'ospedale dei fratelli di San Giovanni Calibita: «la comodité, l'élegance et le gout de cette fabrique ne se pourraient si aisement commender».⁵¹ Come ha notato Paolo Maria Farina,⁵² si tratta probabilmente di una prima sede dell'Ospedale Fate-Bene-Sorelle, che, fondato «coi mezzi e con lo zelo di alcune Dame milanesi», rispondeva pienamente a quel «buon cuore senza fasto» che Belli aveva individuato tra le virtù della città. Evidentemente il pensiero del poeta andava per contrasto alle forme più spettacolari di prodigalità della Roma papalina.

Il tema della comodità interviene anche parlando degli empori ricchi di mercanzie provenienti da ogni parte del mondo, che risultano una delle tante espressioni del dinamismo della città. Milano ne è ricca e il 5 settembre il Belli visita il «magasin de Manini»⁵³ qui se trouve près du Dôme au bout du *Coperto dei Figgini*, dove «tout ce qu'on peut imaginer de rare d'élégant de commode et de précieux dans les comodité et dans les agréments de la vie y est disposé autour de plusieurs salles dans des armoires de gout moderne fermés par des battans à grands crystaux».⁵⁴ L'«abondanza di agi» e l'«eleganza» che Belli elogiava di Milano trovano nell'emporio del Manini una quanto mai esplicita esemplificazione.

A Milano più modernamente anche l'aristocrazia non insegue soltanto la pompa. Il Belli ne trova una conferma visitando Villa Confalonieri ad Agliate, che «est admirable pour son gout et ses comodités».⁵⁵ A proposito delle escursioni in Brianza del poeta,⁵⁶ si può dire che ricalcano quelle fatte da Stendhal, di cui vengono entusiasticamente

⁴⁹ Ivi, p. 61.

⁵⁰ Ivi, p. 47.

⁵¹ Ivi, p. 27.

⁵² P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., pp. 114-15, nota 31.

⁵³ Su Giovanni Manini, cfr. Ivi, p. 137, nota 94.

⁵⁴ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., pp. 61-62.

⁵⁵ Ivi, p. 36.

⁵⁶ Sulle escursioni di Belli in Brianza cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 138 e segg.

condivisi i giudizi. Si vedano le dichiarazioni senza mezzi termini consegnate al diario del 19 agosto:

Soldo, lieu du peu du monde que j'ai vû dans le quel je fixerais ma demeure.

[...]

Je donnerais volontiers le tiers de mes tristes jours pour passer les deux autres en jouissant d'un spectacle si merveilleux.⁵⁷

L'ultimo aspetto che Belli mette in evidenza parlando di Milano è la sua modernità. Il centro ambrosiano può contare su infrastrutture che agevolano le attività commerciali e agricole e su un sistema di servizi efficienti e razionali. Nell'osservare il sistema dei Navigli, Belli coglie la grandiosità di un'opera degna dell'antica Roma, che tuttavia svolge una funzione preziosa e attualissima come collegare la città da una parte ai laghi e alle Alpi, dall'altra al mare Adriatico:

«Nous admirâmes ensuite le grand arc lui-même de granit, qui donne entrée à la ville du côté de la route Ticinaise; et au dehors le grand canal qui ouvert dans le Ticin à quelques lieues de Milan, le traverse sous le nom de *Naviglio* di Pavia, et en sortant va arroser les campagnes aussi que deux autres navires *le Naviglio grande* qui court de Vigevano et *le Naviglio de Martesana*⁵⁸, qui prend sa source du Lac Majeur, et cotoye la route de Monza. Il serait difficile de dire combien l'agriculture et le commerce de cette ville surprenante prennent du ressort de ces ouvrages digne de l'ancienne Rome, au moyen desquels Milan du centre de la terreferme à l'embouchure d'Italie communique avec jusque dans l'intérieur des Alpes et la mer Adriatique».⁵⁹

Il 14 agosto, passeggiando per i chiostri del «grand hôpital», Belli rimane stupefatto dalla «police, et l'exactitude du service», che «surpassent toute croyance». ⁶⁰ A dimostrazione della sua attenzione alla qualità delle prestazioni rese da Milano ai suoi cittadini, già in precedenza aveva puntato l'attenzione sulla comodità dei servizi offerti dall'ospedale di Giovanni Calibita.

Nella Milano capitale dell'editoria la disponibilità dell'informazione è fondamentale. In quegli anni Belli nota la diffusione di «cabinets de lecture», dove milanesi e stranieri trovano a loro disposizione il meglio della stampa. Accompagnato dall'amico Calvi, anche il poeta si reca «à un cabinet de lecture de journaux politique et literaires où les étrangers y conduits par un aboné peuvent aller et lire gratis comme les mêmes maîtres depuis 10 heures du matin jusqu'à heures du soir». ⁶¹

Unica nota stonata nella Milano che in diversi passaggi Belli definisce benedetta e sorprendente è il cimitero di Porta Romana. ⁶² Nella visita del 16 settembre Belli rimane stupefatto da come persino in una città come Milano, di cui apprezza la «ricchezza e parsimonia», si ritrovino sulle decorazioni delle tombe i simboli della disparità sociale:

⁵⁷ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 37.

⁵⁸ In realtà il Naviglio della Martesana collega la cerchia milanese all'Adda.

⁵⁹ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 30.

⁶⁰ Ivi, p. 29.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Sul Cimitero, cfr. P. M. Farina, «Lustro di arti e mestieri». *Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia* cit., p. 114, nota 30.

Ce lieu de repos consiste dans une vaste enceinte carrée, close par un mur tout autour duquel on voit intérieurement des pierres sépulcrales gravées d'inscriptions qui rappellent le souvenir de ceux qui eurent assez d'argent pour acheter quelques années de renommée dans le souvenir de la postérité; dernière et misérable ressource que l'amour de la vie persuada aux hommes pour sauver du moins l'existence du nom lorsque tout le rest périt pour n'être jamais recouvré. Les pauvres sont enterrés pêle mêle qui donna lieu aux nouveaux venus. Une multitude de croix de bois teints en noirs portent le noms l'âge et le jour de la mort des récélés dans cette triste et humble demeure. Les pierres sepulcrales dont nous avons parlé sont presque toutes d'un marbre sombre, couleur de plomb foncé appelé marbre noir de Saltrio, ou de Varena qui convient beaucoup à la sévérité de l'usage dans lequel on l'emploie. Quelques uns entre ces monuments se distinguent éminemment des autres, élevés en forme de petits temples ou portiques, ou tombeaux grecs. Dans le *Camposanto* de Bologne je n'ai vû rien qui égale ces sepulcres.⁶³

In verità il tema della condanna della pompa e degli eccessi cimiteriali non è nuovo,⁶⁴ se già Parini nel *Dialogo della nobiltà* aveva stigmatizzato la disegualianza sociale nell'estrema dimora degli uomini. Con le righe sopra citate Belli si accoda a una polemica un po' logora, che mostra semmai i suoi debiti verso la cultura dell'egualitarismo illuminista.

⁶³ G. G. Belli, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* cit., p. 74.

⁶⁴ Il tema verrà ripreso nel Novecento da Totò nella sua popolarissima poesia dialettale 'A livella. Nella tradizione settecentesca milanese si vedano inoltre le coloriture egualitarie dei due sonetti sepolcrali di Francesco Girolamo Corio, certamente ignoti a Belli: *Meneghin in sogn al foppon* e *Fu daa on esibet al prior di mort* (F. G. Corio, *Poesie milanesi e toscane (Codice Trivulziano 888)*, a cura di F. Brevini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988).

Daniela Marro

Il vicolo blu, dieci anni dopo. Note di lettura sull'ultimo Bonaviri

La memoria, tanto per fissare un inizio.¹ Se, dopo dieci anni dalla pubblicazione de *Il vicolo blu* in Italia (gennaio 2003 per le edizioni Sellerio),² non fosse opportuna la consuetudine di introdurre il discorso su Giuseppe Bonaviri attraverso un «incominciamento»³ dai tratti sicuri del bilancio, si presenterebbe l'allettante occasione di interpretare le funzioni dell'*incipit* del saggio in termini di ricerca di un alleggerimento, quasi a voler lasciare a terra una zavorra troppo ingombrante e ponderosa per farsene carico nel corso di questa, seppur contenuta, ricognizione del penultimo lavoro di un autore tra i più prolifici del secondo Novecento. Allora si dovrebbe ricordare che, a pochi mesi di distanza dall'uscita del romanzo, «Livres», supplemento di «Le Monde», dedicava ampio spazio a Bonaviri in occasione della pubblicazione di quest'opera, nella traduzione di René de Ceccatty, per le edizioni parigine Seuil, con il titolo di *La ruelle bleue*, suscitando le immancabili, prevedibili polemiche: Bonaviri non è riconosciuto adeguatamente in Italia, né tantomeno nella provincia che lo ha accolto, fin dai primi anni Cinquanta, e che ne ha visto crescere la statura talentuosa di narratore e poeta. Esiste una sola spiegazione (che è punto di forza e non di debolezza): la Sicilia, più che il Sud Italia in generale, ha una geografia e una storia particolari che la rendono metafora della condizione dell'uomo,⁴ per cui la realtà diventa mito, anche a partire dal referente primario della cultura postunitaria, Verga. Esistono forti elementi di identità siciliana, dal 1860 in poi: positivismo materialistico e antispiritualistico fin dal XVIII secolo, antistoricismo (contro il cattolicesimo liberale e lo storicismo idealista), diffidenza nella storia e cultura non progressista anche a causa delle diverse dominazioni. La Sicilia appare sospesa fra Mediterraneo ed Europa: lo scrittore siciliano, quando allarga i suoi orizzonti oltre le coste dell'isola, si imbatte nell'Europa prima ancora che nell'Italia (è accaduto a Verga con il Naturalismo, a Pirandello con l'avanguardia europea), con il rischio di manifestare la sua presbiopia e cadere vittima dell'anacronismo, condizione condivisa, ad esempio, da Tomasi di Lampedusa e Gesualdo Bufalino.⁵

¹ Il saggio è una rilettura del romanzo, il penultimo di Giuseppe Bonaviri, sulla scorta della relazione che tenni, in sua presenza, il 18 marzo 2005 presso la Sala Convegni Turriziani a Frosinone nell'ambito del ciclo di incontri *Miti e terre del Sud* patrocinato dalla Società Dante Alighieri. Dalla sua pensosa riservatezza ebbi in dono parole dolcissime di ringraziamento e di analisi profonda della mia persona.

² Questa l'edizione di riferimento utilizzata per il presente saggio. L'opera è stata insignita, nel 2003, del Premio Vittorini e del Super Vittorini.

³ G. BONAVERI, *L'incominciamento*, Palermo, Sellerio, 1983.

⁴ Giuseppe Zagarrò ha parlato di *sicilianismo* e *sicilianità*, il poeta Crescenzo Cane di *sicilitudine*, Lucio Zinna, poeta palermitano, e poi Gesualdo Bufalino, di *isolitudine*, Leonardo Sciascia di Sicilia come *metafora* del mondo: numerose le voci e le interpretazioni in proposito, autorevoli o semplicemente ad effetto sul piano della scelta lessicale. Rimando al paragrafo *La Sicilia e la "sicilianità"* della mia tesi di dottorato pubblicata con il titolo *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario* (Cassino, Ciolfi, 2002).

⁵ Cfr. F. GRECO, *La Sicilia tra realtà e metafora*, in *Dentro alla realtà*, Bologna, Zanichelli, 2001, pp. 226-227. Ma si veda, più in generale, l'ampia, documentata e argomentata trattazione di Massimo Onofri (*La letteratura siciliana tra realtà e metafora*, in *Storia Generale della Letteratura Italiana. Il Novecento: le forme del realismo*, a cura di N.

Come collocare in un preciso contesto e valutare il caso di Bonaviri? Frusinate d'adozione dal 1958, originario di Mineo (piccolo centro dei monti Erei, all'interno della Sicilia Orientale: «presepio-universo», come lo definì Giovanni Raboni, «ombelico» come centro non *geometrico* ma *organico* secondo Giorgio Manganelli),⁶ si è mosso da una dimensione locale a quella universale, processo accentuato anche dal fatto che, da migrante della penna – come tanti nel secondo dopoguerra, dal Sud alla capitale⁷ – ha reso la precisa geografia della sua opera (forse opera unica *ri/generata* infinite volte) vero luogo dell'utopia, come ebbe modo di osservare Gennaro Savarese, luogo frequentato da tutti: divinità, eroi, fanciulli, Gesù, Orlando. E ancora maghi, poeti, girovaghi, cantori, sarti, calzolai, orologiai. Ma senza dimenticare, come suggerisce Paolo Mario Sipala, a proposito della linea Pirandello-Brancati, la sua posizione irrimediabilmente originale nell'ambito della letteratura siciliana del Novecento: «La sua aderenza alla Sicilia è talmente profonda da risultare metaletteraria; né lo muove un assillo etico, erosivo e razionale; ma un assillo poetico per cui egli non vuole giudicare il mondo e gli uomini, ma inventare il mondo, scoprire gli uomini».⁸

Il vicolo blu è in qualche modo la sublimazione di un siffatto percorso di scrittura, che parte da e ruota attorno a un nucleo concettuale e tematico saldo: il «senso del gruppo etnico» da intendersi come «anima unificante e coesiva», che riguarda non soltanto la famiglia, ma tutto il paese, a cui lo scrittore si sente unito come «ad un'anima vitale comune».⁹ Quest'opera è l'ennesimo *nòstos*, l'ennesimo ritorno al mondo dei suoi romanzi, delle sue narrazioni, al suo mondo po(i)etico; ritorno, tuttavia, che si attua (e si perdoni il vezzo dell'autocitazione nel ricorso all'aggettivo «sospirioso», p. 222) attraverso un'azione molto semplice: strappare al tempo vita e ricordi, rievocando, in una personale *recherche*, luoghi e presenze, situazioni e circostanze de *Il sarto della stradalonga*, il romanzo d'esordio del 1954. Un mondo di miseria e di sacrifici, una dimensione sociale fatta di ricchi e di poveri – artigiani e contadini – che fa capo all'innocenza e alla forza della figura paterna, quel don Nané autore a sua volta di un quaderno di poesie scritto in un italiano incerto e fantasioso, divenuto poi *L'arcano*.¹⁰ Una dimensione naturale fatta di materia animata e sottoposta a una perenne metamorfosi, di orfismo sotteso a ogni fenomeno/noumeno, in assenza di una precisa

Borsellino e W. Pedullà, vol. XIV, Seconda Parte, Milano-Roma, Federico Motta editore-Editoriale L'Espresso, 2004, p. 812).

⁶ «...è nato in o da un luogo che è anche ombelico; ora, ombelico è centro non geometrico, ma corporale, simbolico, organico; e il mondo capace di portare in sé un ombelico, non è un sistema di volutanti geometrie, ma cosa corporale, secondo le regole di una corporalità fittamente simbolica e sacra» (G. MANGANELLI, *Introduzione* a G. Bonaviri, *La divina foresta*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 5).

⁷ Tale condizione suggerisce una serie infinita di richiami al retroterra culturale siciliano (il tema dell'esilio nel poeta Ibn Hamdis: «vuote le mani, ma pieni gli occhi del ricordo di lei», XII secolo), ma si colloca in un panorama più ampio e articolato, quello della Roma del secondo dopoguerra: non «fusione di forze», ma «aggregazione di individui» (A. ASOR ROSA-A. CICCETTI, *Roma*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 642).

⁸ P. M. SIPALA, *L'arenario*, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri*, a cura di A. Iadanza e M. Carlino, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 108.

⁹ Sono definizioni dello stesso Bonaviri, tratte da «Approdo letterario» (1977), autoritratto da una conversazione in Radio Uno.

¹⁰ Pubblicato nel 1975.

prospettiva storica, sia ne *Il sarto*, sia ne *Il Vicolo*,¹¹ con una esplicita preferenza accordata al fiabesco come riconobbero Sciascia e Calvino (e come confermano anche ricorrenti argomenti e stilemi della narrazione),¹² in un rapporto saldo – e paradossalmente leggero come un progressivo librarsi fantastico – con la realtà, nato per paradosso dalla distanza dai presupposti neorealistici dell'esordio.

Il *vicolo* in questione è vicolo Baudanza, a Mineo, ma l'azione è collocata – nella prima parte del libro – prevalentemente a Camuti, sull'altopiano in cui la famiglia Bonaviri possiede un piccolo appezzamento di terreno ed è solita trascorrere le vacanze estive: il racconto dell'età infantile si popola dei fratelli e delle sorelle, di amici e compagni di gioco e d'avventura alla scoperta del mondo e degli adulti, in una dimensione unica in cui le suggestioni derivate dalle letture giovanili (Stevenson e Salgari) si intrecciano con i grandi perché dell'esistenza (l'*eros*, la metafisica, Dio). Già *Il fiume di pietra* (Torino, Einaudi, 1964) aveva indagato le passioni (per il cibo, per il sonno, per l'irrisione del mondo adulto) e le pulsioni (sessuali, risolte sul piano di una disinvolta e sboccata oralità) dell'allegria «comarca» di adolescenti mineoli, nel periodo del passaggio della guerra in Sicilia, alle prese con una ritrovata libertà irridente nei confronti delle istituzioni e, in ultimo – anche in questo libro, è il caso di aggiungere – con l'inevitabile rivelazione della morte bambina (il funerale a Pelonero), inaugurazione della vita adulta.

Nel *Vicolo* dominante è il recupero della dimensione visiva, uditiva, olfattiva, tattile tipica dell'infanzia, a dimostrazione del fatto che Bonaviri non solo non trascura una fase, per così dire, presemantica nella scoperta del linguaggio in una dimensione puramente fonica (si vedano, in tal senso, le ricercate soluzioni de *L'isola amorosa*,¹³ ma costruisce la continua trasformazione in *altro* (registri, generi, lessico, stili) della propria opera su una plasticità verbale concepita come plasticità della materia: ecco allora l'invenzione del codice segreto da parte dei ragazzi (pp. 66-68), l'elenco dei numeri preferiti (p. 76), i fondamentali elementi di comunicazione fra animali (p. 130), il canto alla luna dei galli (pp. 160-161), e, come in un crescendo musicale, la «parlata, come dire, slinguata» di Areúsa, la spagnola del vicolo. I primi capitoli del romanzo appaiono dominati da questo orizzonte e dalla natura stessa, magica e incantata come sempre (lo intuì Elio Vittorini nell'ormai profetico risvolto dei *Gettoni*), dallo stesso paesaggio, da intendersi – per panteismo, partenogenesi o *religio* panica – come allargamento del corpo. Il ritornare della memoria a quel mondo, però, comporta una chiave di lettura fortemente condizionata dal presente: attraversando lentamente le pagine, la ricca mappa del testo presenta al lettore segni inequivocabili – il colore *blu* di indumenti, di fiammelle, di luoghi dell'immaginazione, di zolle e rami, di ore come pensieri, di fiori di cardo, di «verginelle» color di luna, di capelli di vecchia –¹⁴ che

¹¹ «...nel muro, c'erano i quadri di Vittorio Emanuele III e di Mussolini ingrugnito» (p. 65); a p. 210 fa capolino un'allusione alle atmosfere del Ventennio con il riferimento all'olio di fegato di merluzzo somministrato ai bambini.

¹² Si veda, a mo' di esempio: «Ed io, di colpo, senza riflettere, con voce babbea – Non potremmo noi *sposare una gallina?*» (p. 158); «Così, ogni sera, ci portavamo, appesa ad un braccio, una piccola gerla che, *cammin facendo*, riempivamo delle cose più strane» (p. 39). Corsivi miei.

¹³ Il romanzo fu pubblicato nel 1973 per le edizioni Rizzoli.

¹⁴ Si vedano, in ordine, pp. 21, 34, 35, 45, 69, 86, 141, 235; infinite, poi, le variazioni cromatiche con cui si parla della «morte moritura» in tutta l'opera, anche in versi, di Bonaviri. D'obbligo l'opera dal titolo *Il treno blu* (Firenze, La Nuova Italia, 1978).

culminano in veri e propri momenti epifanici della narrazione: la scoperta della vita e della conseguente, inevitabile morte nell'ordine naturale delle cose, spesso annunciata dall'odore intenso di fioriture (l'artemisia dal colore «blu pavonazzo», pp. 22-23) e dal canto ispirato ad esse (l'asfodelo di omerica memoria, pp. 32-33) o dal timore da esse instillato (il desiderio di morte evocato dall'odore dell'orobanche, p. 73). Ma non necessariamente a partire dall'uomo e dal suo organismo, come si intuisce in modo chiaro quando la narrazione presenta al lettore la prima immagine di un ricco bestiario illuminato, di volta in volta, da squarci di pura lirica:

Comunque, dopo che ci regalava i tre soldi su cui in brillii il giorno arrivava dai tetti, si metteva il camice bianco e con un'insolita sveltezza, e nostro raccapriccio, prendeva un capretto, se lo metteva fra le gambe, tenendo in mano un coltello appuntito.

Noi tre gli dicevamo – Cosa fai, Pinuzzo?¹⁵ Cosa fai? Non hai pena di questa bestiola? Che ti guarda con occhi stupiti e bela per chiamare in aiuto la madre?

Pinuzzo girò la testa verso di noi, aveva sulle labbra il suo sorriso fanciullo, e ci rispose – Come farei a darvi i venti centesimi? Come mi potevo comprare il violino? Come potrei campare se non facessi queste uccisioni? [...]

Pinuzzo con un colpo secco ficcò il pugnale nel collo dell'animale, i cui occhi sobbalzarono e si velarono subito di grigio, l'ultimo grido restò strozzato in mezzo all'aria del mattino.

Dapprima, dalla gola sprizzò fuori un fiotto rosso di sangue, sporcò finanche il marciapiedi, dopo ne seguirono altri, lenti, interrotti, il capretto non vide più niente, la testa gli penzolò fra le gambe di Pinuzzo, tutt'attorno a noi parve che ogni cosa diventasse buia. Solo alcune rondini, chissà come, si abbassarono e con le ali toccarono il bianco vello del caprettino.

- Scappiamo, scappiamo, - ci disse Salvatore, fra noi il più sensibile.

Pippuzzo correndo – Non avete sentito come il capretto chiamava la madre?

Mio fratello disse a nostro zio – tu sei un Caino. Ammazzi come se tagliassi del pane.

Pinuzzo gli rispose, smuovendo le mani in uno svolazzio per liberarsi dal sangue – Questa è la vita. E' una grande nuvola di nebbia. Non resta nulla. La sera, quando ho tristezza che in tanti veli mi cala nella mente, pensando a questi capretti bambini, suono per loro il violino, così l'anima mi si calma. Anzi, o Tutuzzo nipote mio, sto componendo una lauda sul morire degli uccelli, dei capretti, degli agnelli, e dei papaveri nei campi.¹⁶

In uno di questi momenti (tra i più felici del libro), Bonaviri esercita il suo occhio entomologico facendo scaturire dal *vedere* e dal *guardare* – in una sorta di anticipazione del finale – una pluralità di immagini declinata però nei termini della ricomposizione del *tutto*:

Così, dopo aver *guardato* a lungo per allontanare dai nostri occhi i forti riflessi del sole e dell'ombra, *intravedemmo* l'asina-madre ormai boccheggianti; del sangue le sgorgava lentamente dai denti e dalle orecchie.

– Eccola, la madre, eccola – fece Turi, *occhio acutissimo*, che l'aveva vista per primo.

Accanto le stava un'asinella, appena nata, dal mantello color cenere umido di sangue materno. Inginocchiata e tremante, cercava di succhiare ad una mammella.

[...]

– Ora che siete venuti all'abisso della morte, dovete sapere che dal fondo, se scavassimo, verrebbero fuori ossa ossa di muli, buoi, e asini, bestie che hanno lavorato tanto per gli uomini. Se riuscissimo, con zappe zappulle e zapponi, ad interrarci, *vedremmo* gli strati sottostanti della terra biancheggiante. Se di sera *guardate*, a Camuti, il manto delle stelle, quelle filanti che vengono giù contengono polvere, verde e vischiosa, di scapole, di costole, di teschi di bestie da traino. Questa è la vita, piccirilli miei.¹⁷

¹⁵ Si tratta dello zio Agrippino Bonaviri, suonatore di violino.

¹⁶ Pp. 59-60.

¹⁷ Pp. 90-91. Corsivi miei.

Passaggi, questi, in cui l'autore esercita il taglio acuminato del proprio strumento scrittoria, utilizzato come un bisturi:

In un tentativo di risollevarsi, presero d'infilata un irto ripiano di spine per cui il loro corpo con un sibilo lamentoso fu ferito. Cercando di liberarsi, ancor di più s'addentrarono in quel letto spinoso che finì per tagliarne in due il corpo.

[...]

Seppure all'improvviso separati, mentre uno spiumio sanguinolento attorno si diffondeva, il maschio cercando, col suo emilato sinistro, di volare con infinito sforzo verso destra, e la allodola al contrario – istintivamente guidati dagli ultimi impulsi nervosi – non riuscirono a riunire i loro corpi. Farfalle bianchissime, tardivi maggiolini, api e bruchi verdi striscianti, avvicinandosi, si disposero attorno a quei due corpicini di allodole dimezzate. Le quali morirono, fra gli ultimi zirlì e sussulti delle ali distaccate, in mezzo a rotondi fiori di cerfoglio e su mandragore i cui fiori blu, di spropositata bellezza, in quel viottolo erano illuminati in un gran focore dal mezzogiorno inoltrato. Snelle e lunghe ombrucole di infiorescenze di scille fiorite le coprirono.¹⁸

Se pensiamo a *L'Asprura* (Roma, Edizioni della Cometa, 1986), le poesie che, per dirla con Nicola Merola, costituiscono la «litaniante narrazione» del compianto funebre composto per la morte del padre vent'anni prima, prende forza l'ipotesi secondo la quale tutta l'opera di Bonaviri (o la letteratura tutta, secondo la sua concezione) sia, dagli esordi all'epilogo, una «ossessiva elaborazione del lutto».¹⁹ I continui rimandi alla consapevolezza del presente non mostrano tratti ossessivi, ma puntellano, per così dire, ancorandolo fortemente alla realtà, il volo della narrazione: «Ma il gioco finì, finì come il 17 agosto 2000 è finita davvero la vita di mio fratello»,²⁰ lo stesso fratello, Tutù, che immagina tornato a rivivere bambino;²¹ «(O Nico, o Nico, di te non esiste ormai nemmeno l'ombra dell'ombra dell'ombra come per mio fratello e le mie sorelle Vincenzina e Mariuccia. Quale Dio degli Inferi ti ha inghiottito? O sei nel nero nulla? O per misteriose vie ritornerai a noi?»);²² «Ed ora, 20 ottobre 2002, Pippuzzo, ti sei perso anche tu nella morte. E resto solo io a scavare in queste memorie»;²³ «...si lamentò mia sorella Mariuccia (ora morta)»;²⁴ «Mio fratello Tutù e mia sorella Mariuccina (morti ormai tutti e due)...»;²⁵ «Oggi, 2002, Vincenzuccia è morta; cremata; di lei resta un'anforetta di cenere».²⁶ In questa prospettiva, allora, si comprendono le note, gli accenni, i riferimenti fatti dall'autore alla consapevolezza della perdita dei propri cari, in un universo inteso come «camera in attesa»²⁷ in cui gli uomini sono abitatori del cosmo prima ancora che di strade o vicoli (ecco spiegato il senso, allora, della breve nota iniziale che informa il lettore di fatti attraverso il

¹⁸ Pp. 98-99.

¹⁹ N. MEROLA, *Un poeta fantastico e altre due note bonaviriane del 1985-1986*, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri* cit., p. 80.

²⁰ P. 30.

²¹ P. 33.

²² P. 82.

²³ P. 92.

²⁴ P. 105.

²⁵ P. 109.

²⁶ P. 183.

²⁷ Il *tòpos*, puntualmente analizzato da Emilio Giordano (*La "camera in attesa". Un topos letterario fra Pirandello e D'Arrigo*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di Horcynus Orca e altri sentieri*, Salerno, Edisud, 2008, pp. 149-185) è presente, oltre che nei due grandi siciliani, in Dickens, Rilke, Savinio e la Morante.

linguaggio neutro del referto medico e del certificato legale).²⁸ Il *cosmo*, appunto: parola-mondo dell'«opera-mondo» di Bonaviri, dotata di tale forza da salvaguardare la verità poetica dello scrittore di Mineo da ogni possibile (spesso plausibile) generalizzazione. Che lo si intenda come il *tutto* in cui si dissolvono le disaggregate o disgregate parti della personale «costellazione familiare»,²⁹ o come il luogo privilegiato in cui la vita si consuma e si trasforma perennemente in direzione di una persistente unità della materia consentita soltanto dai legami di sangue, a farsi garante del dialogo incessante con i morti del grande romanzo familiare (ragione prima e ultima, forse, della poesia del nostro) è pur sempre, inevitabilmente, la scrittura della memoria.

E nella seconda parte la memoria si concretizza in presenze vere e proprie, gli affetti e le persone comuni, còlte spesso nella loro individualità, nei loro tratti caratteriali e comportamentali non comuni: si assiste a un ritorno alle atmosfere del *Sarto*, che appare sempre più *ipotesto* del romanzo, il quale, a sua volta, è *ipertesto* rispetto all'intera opera di Bonaviri. La vita del vicolo e della «stradalunga» non prende vita però dai soli tre punti di vista della prova del 1954 (il sarto, la sorella del sarto Pina, il figlio undicenne Peppi): adesso Peppi, distanza di tempo, molto tempo, ha preso definitivamente la parola.

E torna ad essere fondamentale la figura della madre, donna Papè (Giuseppina) Casaccio, ma lo è in molti altri testi di Bonaviri. Un'immagine che compendia nobili valori e antiche virtù, bellezza e amore incondizionato per i figli, epurata di ogni connotazione sensuale o violenta, raramente concepita con intenzioni opposte (si vedano, in ogni caso, il racconto *Pinaccio* ed *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*, Milano, Rizzoli, 1986): in sintonia/simbiosi con i figli, la madre di Bonaviri, pur nei suoi infiniti travestimenti, non ne accetta la morte, e si fa garante, da vera e propria «madre cosmica»,³⁰ delle tradizioni terrene e dell'eternità dei cicli delle stagioni, segno del fluire del tempo, fino ad incarnare, in tutta la sua terrestrità, l'ennesima declinazione del mito di Proserpina. Nel romanzo è figura assai finemente sfumata: è lei l'anima stessa del vicolo e della casa in cui – pagine da antologia³¹ – cuoce l'uovo per i bambini esibendo movenze sicure da rituale magico; la dimensione culturale in cui vive e opera risente di ascendenze arabe (nella preparazione dei cibi, p. 134; nel pudore femminile, p. 170), ed è ibrida e anfibia così come lo stesso Bonaviri, letterato e scienziato dalla doppia identità: uomo dell'isola e uomo del continente, filosofico e teorico e insieme pragmatico, vecchio e contemporaneamente fanciullo. Nel passo proposto di seguito, il passaggio tra la dimensione del ricordo (inesorabilmente *visivo*)

²⁸ «Affinché siano captate certe sfumature, si tenga presente che l'autore da poco ha perduto due sorelle, Maria (Roma, luglio 1996 per ictus), Vincenzina (Roma, 30 ottobre 2000, per ictus) e il fratello Salvatore (Mineo, 17 agosto 2000, per encefalopatia multi-infartuale arteriosclerotica). Sicché, su cinque figli di don Nanè, sarto della stradalunga, e di Giuseppina Casaccio – oggi, luglio 2002 – ne sono rimasti due: Giuseppe, il primo, che ha scritto il presente romanzo; e l'ultima, Ida, o Idolina, abitante a Roma» (p. 9).

²⁹ G. SAVOCA, *L'Asprura*, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri* cit., p. 111.

³⁰ Per la disamina della figura della madre in Bonaviri in relazione anche all'opera di Pirandello, si veda l'interessante contributo di Franco Zangrilli (*Una proposta di raffronto: Pirandello e Bonaviri*, in *L'opera di Giuseppe Bonaviri* cit., pp. 130-143).

³¹ Pp. 34-36.

delle sue vesti e il fantasioso rimando al mitologema femminile per eccellenza confluisce nel ritorno – cadenzato, costante, nel libro – all’*hic et nunc* dello scrittore: Quando, in agosto, si faceva la festa di Santa Agrippina, patrona di Mineo, di origini romane, o se si festeggiava la primavera che arrivava dalle valli con luci chiare, smerlate, e un odore di erbe, lei si metteva una veste, portata da New York, tempestate di coralli e corallini, alcuni preziosi. Se nel vicolo venivano le lucciole, o nei bordi dei campi erano fiorite margherite gialle, e borragini dai fiorelli blu, quei corallini emettevano brillii variabili. Donna Letterina, seduta sul ballatoio, a bucare con un piccolo trapano ciotole, pentolini di creta rotti, o piatti crepati, per unirli con adatti fil di ferro e una mistura da lei inventata – verso sera, vedendola le diceva: – O Giuseppina, è spuntata la luna. Quante lune lasci dietro di te camminando? Il nostro cortile ne è pieno. (Lei lasciò quella veste a mia sorella Maria, oggi morta).³²

Nel capitolo XVII l’episodio delle placente delle partorienti raccolte da Agrippina,³³ la vedova più povera del vicolo, e dalla vecchia Eusapia (Eusebia) esprime l’incanto e la magia di una scienza intuita, percepita nella natura, frutto di una sicilianità empedoclea, che trova le sue propaggini in una scienza tra algebrica e alchimistica di origine araba, o indiana, o caldea: Bonaviri provvede a fornire al lettore gli opportuni riferimenti storici e antropologici (l’analogo rituale in Lucania segnalato da Ernesto De Martino, la corrispondente procedura in Etiopia, il decreto del 1129 di Ruggero II riguardo l’impurità dei corsi d’acqua in cui si procedeva al lavaggio), e spiega il paziente percorso, casa per casa, catoio per catoio, di Agrippina («al collo un crocifisso pitturato di rosso, con le piaghe sanguinanti») che riceve gli organi espulsi da poco sistemati in panni puliti, pronti per essere collocati in una cassetta di legno di noce che veniva portata sottobraccio o disposta in un carrettino con cui poter più agevolmente e rapidamente raggiungere Fiumecaldo.

Il lavaggio delle placente era un antico rito di purificazione, oramai obliato, dei corsi d’acqua. Nei quali – arrivando il sangue che vi si dilavava, bevuto fra l’altro dai pesciolini, quali il cavèdano, o anguilletta, o dagli stessi girini di rane, o succhiato da erbe fluttuanti – mescolava l’umano e la natura multi-vivificabile. Si univa il sacro della vita corporale al divino dell’acqua, e del sole dall’alto irraggiantesi, nonché si otteneva una trasmissione (oggi direi osmosi) di un che di profondamente umano con miliardi di deità acquee infinitesime apportatrici della scintillanza della vita, e del negrore della morte.³⁴

Nel momento in cui la donna, di venerdì, con l’aiuto della vecchia ed esperta Eusapia, sprema le placente raccogliendone il gocciare sanguinolento prima in bicchieri di cristallo attraversati dai raggi del sole, poi in piccoli orciuoli di argilla,³⁵ intervengono i bambini (l’io narrante, suo fratello e Pippuzzo) a manifestare stupore dinanzi a quella scena. Apostrofati duramente da Agrippina («Siete troppo bambini per entrare nell’arcano di Dio. Se non facciamo questa spremitura il corpo di Gesù resterà

³² P. 169.

³³ Santa Agrippina è patrona di Mineo.

³⁴ Pp. 207-208.

³⁵ Si precisa, nelle pagine successive del capitolo, che la sostanza sanguinolenta, trattata con erbe aromatiche e succhi di fichi, veniva somministrata dalle madri ai bambini pallidi e macilenti, così come il fascismo ordinava che si somministrasse a tutti gli scolari l’olio di fegato di merluzzo, o serviva a sanare lesioni dell’epidermide, usanze poi drasticamente vietate dalle Autorità Comunali e Sanitarie. Il narratore, con la consapevolezza dell’uomo di scienza del presente, suggella l’episodio: «A ripensarci dopo decenni, potrei dire che Agrippina ed Eusapia con l’uso medicamentoso degli estratti placentari avevano intuito la loro virtù rigeneratrice. La quale, oggi si direbbe, dipende dall’abbondante presenza di cellule staminali che possono riprodurre qualsiasi tessuto del nostro corpo» (p. 211)

insanguinato»),³⁶ i ragazzi trasfigurano le due sagome attraversate dalla luce del mattino scorgendovi i segni della morte («Per pochi attimi, la vecchia ci apparve come uno scheletro e un teschio senza occhi»)³⁷ ma anche i richiami a un *eros* inconsapevolmente incarnato dalle fattezze giovanili di Agrippina, visibili nella loro nudità sotto la trasparenza della veste «dai tanti rattoppi colorati».

Nel *Vicolo* il mondo è raccontato in una prospettiva tutta al femminile, e non tanto in relazione ai reiterati riferimenti alla fascinazione esercitata sulla componente maschile della giovanissima comitiva dalla freschezza preadolescenziale delle compagne di giochi e scorribande (su tutte Dardania, Alidora e Nina, evocate nei loro tratti fisici acerbamente conturbanti), ma nel senso plurimo che questa accezione comporta, in un rovesciamento/dislocazione del mito/storia: nel senso del corpo (un ritorno al già detto), ed è il caso dell'episodio di Don Ciccio e le donne; nel senso degli usi e costumi della piccola comunità, ed è il caso dell'episodio del funerale del bimbo Nazzareno. Il primo, delicata trasfigurazione di un esempio classico di *pietas erga parentes*,³⁸ vede sulla scena della narrazione – e del quartiere dei protagonisti – l'ultranovantenne mastro Ciccio Pisciacane: un vagabondo senza patria e senza identità, tenuto in piedi dalle elemosine, o forse un santo, come crede Linuccia Osario, ma personaggio dal comportamento imprevedibile (l'urinare sui cani, da cui il soprannome) e dalle richieste rivolte alle donne che allattavano di fargli succhiare il latte dalle loro mammelle in cambio di coroncine di foglie finemente intrecciate. Cacciato via dalle giovani madri, da lui redarguito duramente («Se io fossi vostro padre, cosa fareste? Dimenticate forse l'apologo della figlia che, essendo il padre in carcere, ad acqua e pane, di nascosto – ché quella allattava – fra le sbarre gli offriva le mammelle?»)³⁹ viene accolto, non senza esitazioni e non senza ribrezzo sia per l'atto in sé, sia per la bocca sdentata del vecchio, da Donna Peppinella, che, con la complicità di Dardania e di Caterina-Caterinella, interpreta (complice un forte *esprit* iconografico della pagina di Bonaviri) l'opera di misericordia:

Ci accorgemmo che le tre donne, vera trinità, dal loro corpo, tramandavano una luce chiarissima tanto da sembrare avvolte in un lenzuolo luminoso. C'era un gran silenzio nel vicolo.

Il vecchio succhiava in modo irregolare, noi più che veder lui, sentivamo i campanelli che Caterina-Caterinella aveva cucito ai margini del velo che copriva i seni di Peppinella. La quale aveva un sospiro sospirato, interrotto da pause. I campanellini suonavano, ora trillando, altre volte con un dindondolio appena udibile finché ebbero una successione di rapidi trilli d'uccello. Le due giovani stavano sempre accanto all'amica, Dardania le sorreggeva la mammella, e Caterinella cercava di coprirle, finché possibile, il seno.⁴⁰

³⁶ P. 209.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Numerose – nonché di articolata e complessa definizione – le fonti dell'episodio, da Plinio a Valerio Massimo, da Igino a Nonno di Panopoli: la vicenda di Pero e Micone, o Xantippe e Cimone, e ricollegata al Tempio della Pietas al Foro Olitorio, così come ricca la rosa di esempi iconografici della cosiddetta Carità Romana, da Caravaggio a Rubens, dai vari cicli ispirati alle *Sette opere di misericordia* ai graffiti di Pompei. Il latte assume il carattere simbolico di cibo degli dei e di offerta sacrificale pura; nell'immaginario dell'alchimia, inoltre, è uno dei simboli per i due principi originari, ovvero sangue e latte, mestruo e sperma. Da non dimenticare, poi, i vari riscontri scritturali: San Bernardo di Chiaravalle è nutrito del latte spirituale di Maria – nella iconografia del XV secolo la Sapienza nutre al seno i vecchi saggi –, la «Vergine Madre» che nel *Paradiso* di Dante è «face / di caritate».

³⁹ P. 242.

⁴⁰ P. 244.

Il quadro è delineato in tutti i suoi dettagli, e nella sua forte dimensione visiva, anche per il rituale «tutto femminile» e «tutto bambino» che accompagna alle Pietre Nere – affinché i becchini non lo gettino nella fossa comune – il corpo del bimbo Nazzareno, un neonato rimasto improvvisamente orfano e solo al mondo, ritrovato da Agrippina in una amaca nel cortile di una casa abbandonata:

Donna Letterina tessé un lenzuolino funebre con ai margini risvolti ricci di organza; Alidora e Dardania e le figlie della Capitanella un cuscino ripieno di piume di lui e di fringuelli; mia madre un vestitino pieno di perluzze brillanti; donna Peppinella, privandone il figliolo Achille, diede trombe, un corno minuto simile a quello d'Orlando, un cavallino a dondolo, una spada di finto-argento; la signa Angelella, pulitolo da ragnatele e fuliggine, volle regalare il suo crocifisso di legno di nocciòlo; la Lauria, mazzi di fiori d'ottobre, quali l'ibisco, i convolvoli, delle mandragore apportatrici d'amore; la Areùsa, la spagnola, fece un dolce catalano, i «capelli d'angelo» con uova soffritte disposte in larghe sfoglie, tagliate in fettucchine coperte infine di zucchero e miele rupestre; e la Cunsolo, delle cascatelle ripiene di ricotta.

[...] Il corpicino di Nazzareno fu messo in un canestro di vimini, la cuffietta era bianca (cucita da Dardania sotto i raggi della luna piena), il vestitino era tutto un brillio, ma il viso del bambino, bianco, con chiazze già di decomposizione, era chiuso in un alone di morte.⁴¹

Il vecchio-bambino e il bambino dal destino di vecchio,⁴² a dimostrazione della forte tensione isonomica che anima tutto il libro: le parti del tutto appaiono in perenne equilibrio, e i contrari si compensano, a cominciare – e a finire – dalla vita e dalla morte.

La conclusione del libro, il capitolo XXIII, prende congedo dal lettore con le pagine forse più straordinarie del romanzo: l'autore suggella il percorso intertestuale all'interno della propria opera prendendo a pretesto una singolare *lectio magistralis* che si svolge nel vicolo, popolato sorprendentemente di numerose, vocianti, quasi chiassose presenze. *Lectio* che autorizza certamente rimandi ad infiniti luoghi dell'universo poetico dello scrittore di Mineo, e alla sua tenace fibra di uomo di scienza (non solo medica) abilissimo nel far rivivere di nuova vita anche uno dei motivi più ricorrenti come l'immagine della luna in relazione al cosmo (si vedano, ad esempio, il dialogo fra don Pietro Sciré e il fabbroferraio Antonio nel *Sarto della stradalunga*,⁴³ il riconoscere nell'essere umano la sua "familiare" sostanza cosmica in *La divina foresta*,⁴⁴ la fascinazione della luna sul personaggio di Atman in *Notti sull'altura*,⁴⁵ e, non ultimo, il volumetto di poesie giovanili *Quark*).⁴⁶ Lo zio Michele (Rizzo, marito di Agrippina),⁴⁷ avido lettore delle *Meraviglie del cielo* di Flammarion e di autori scientifici come Galilei, conosciuti da emigrante a New York, intrattiene parenti e conoscenti (per lo più analfabeti) accorsi a salutarlo con la descrizione della luna, cui fa eco la riflessione di don Nané, il sarto dalle tante letture («Volete dire, o don Nané [...] che bisogna alzar spesso gli occhi verso il firmamento? – Sì, Dardania,

⁴¹ Pp. 199-200.

⁴² Nel romanzo anche il caro Neli muore: i ragazzini ne leggeranno l'iscrizione funebre sulla grigia pietra tombale («Neli Lauria, nato il 5 gennaio 1921, morto il 23 ottobre 1935», p. 248).

⁴³ Pubblicato nel 1954 per le edizioni Einaudi.

⁴⁴ Pubblicato nel 1969 per le edizioni Rizzoli.

⁴⁵ Pubblicato nel 1971 per le edizioni Rizzoli.

⁴⁶ Pubblicato nel 1982 per le Edizioni della Cometa.

⁴⁷ Anche in uno dei saggi de *L'arenario* (Milano, Rizzoli, 1984), gli zii Rizzo vengono evocati in occasione del ricordo dell'ospitalità presso la campagna della Nunziata e delle prime letture impegnative di ragazzo (p. 25).

... [...]. Dal firmamento è arrivata la vita»),⁴⁸ quando appare, sopra il tetto di una casa, «un curioso spicchio di luce rossa...[...] un dardeggiare di luce».⁴⁹ Tutta la comunità partecipa allo stupore, in una orchestrazione corale di parole e di azioni – vero firmamento di presenze umane, adulte e infantili – che si configura come dialogo sacro e profano fra terra e cielo, mentre l'astro si rende sempre più visibile, palpabile, persino percepibile attraverso l'olfatto e pare occupare, con la sua aura purpurea, il centro del vicolo, e sembra permeare di sé l'essenza stessa di cose e persone. Lo zio Michele, dopo i primi istanti di perplessità, non ha dubbi: si tratta di Marte,⁵⁰ «il pianeta dalle pianure color ruggine», che finisce per invadere l'aria del vicolo del suo «leggero blu instabile [...] ultimo colore violetto».⁵¹

- Oh, sta svanendo? – mi sussurrò Nina che si era accostata a me. Il corpo delle nostre compagne – a causa del coniugarsi del tepore e della chiarezza, un po' nebulosa, di quel blu in formazione – emanava odore di mandorlo fiorito. Noi ragazzi e ragazze istintivamente, nel timore di sollevarci dal cortile, ci eravamo presi l'un l'altro per mano.

La caligine bluastra, raggiunto il sommo, si attenuò, oramai era una vaga aria pendula tinta di blu. Marte, lasciato il tetto dei Baccanelli, si inoltrò, chissà se vi si smarriva, o vi si inabissava, nelle vallate sottostanti a Mineo. Eravamo immersi in un'aura cenerognola, appena le teste ne emergevano. Sentivo l'alito dolce della laringe di Nina, ma non la vedevo più.

Una voce maschile, dopo tante voci in un arruffio di suoni diversi, disse – C'è il nulla, solo il nulla.

E in bel suono, Linuccia disse – Ritournerà la luce.

Non la sentì nessuno, solo io e mio fratello, che ora non c'è più.⁵²

Il viaggio si conclude. Il filo del racconto, dipanato dalla dimensione terrestre a quella astrale, si riavvolge su se stesso. Si pensi alla straordinaria invenzione del romanzo breve *Martedina*, la cui non semplice gestazione (cominciata attorno al '59-'60)⁵³ e lo studio delle varianti ne lasciano intendere la valenza paradigmatica, e in cui personaggio di Zephir che si imbarca per il viaggio astrale spezzando il *cerchio* di una quotidianità monotona sulla terra sembra configurarsi come *alter ego* dello scrittore. Anche il viaggio di Bonaviri attraverso la letteratura di mezzo secolo sta per trovare il suo punto fermo, in anticipo sulle ultime pubblicazioni.⁵⁴ Nella conclusione del *Vicolo*, la scena del girotondo, che svela la necessità del gran principio, di un archetipo, si pone al lettore come immagine potentissima ed evoca un dipinto:⁵⁵ *La danse* di Henry

⁴⁸ P. 260.

⁴⁹ P. 261.

⁵⁰ Marte, il cui colore rosso richiama il ferro rovente e la guerra, con Venere è parte del sistema dualistico vita/morte. Suggestioni lucreziane sono rintracciabili, infatti, nell'*incipit* e nell'*explicit* del romanzo, che si muove dalla stagione della rinascita, una primavera inoltrata preludio dell'estate, alla notte della scena finale. Ma non si sottovaluti, nella prospettiva di una interpretazione "altra", l'affermazione di Santo Cunsolo nell'ambito della surreale conversazione di argomento "teologico" fra i ragazzi del vicolo: «Io immagino Dio rosso, rossissimo come i papaveri» (p. 119).

⁵¹ P. 266.

⁵² Pp. 266-267.

⁵³ In versione definitiva fu pubblicato nel 1976 (con *Il dire celeste* come appendice), anche se uno stralcio era apparso già su «Nuova Antologia» nel 1971. In realtà, le precedenti redazioni recavano il titolo *Ballata per Emanuele* e poi *Le notti di Martedina*; i capitoli relativi al viaggio astrale, però, hanno il loro antecedente nella novella *In viaggio per Plutone*, scritta nel 1957 e uscita su «L'Unità» il 4 marzo 1959.

⁵⁴ *I cavalli lunari*, Milano, Scheiwiller, 2004; *L'incredibile storia di un cranio*, Palermo, Sellerio, 2006; *Autobiografia in do minore*, Lecce, Manni, 2006.

⁵⁵ Meritevole di accoglimento (e di approfondimento, in direzione di un conclamato rapporto con le arti figurative) lo spunto di riflessione offerto da Nicola Merola (*op. cit.*, p. 69) in merito all'arte di Chagall riconosciuta nei primi versi di *Primavera ne Il dire celeste* (Milano, Guanda, 1979).

Matisse (1910), espressione sintetica del *tutto* e intuizione del cosmo, presenta cielo, terra, esseri umani che si prendono per mano nel *blu* di un firmamento che avvolge il ritmo delle loro movenze. Un ritmo, però, non finito. E il “non finito” del racconto, nel narrare di Bonaviri, corrisponde al *non vedere*⁵⁶ e al *non sentire*, corrisponde al negare le azioni di un qualsiasi tempo presente che può tuttavia prendere corpo nelle infinite possibilità della memoria, unico modo per esorcizzare l’«asprura nera» dell’unico vero buio, dell’unica vera morte: il non ricordare. E se il cerchio che si chiude rappresenta la fine, allora lo scrittore e la scrittura devono collocarsi proprio in quello spazio infinitesimale tra le due mani che non si toccano del girotondo di Matisse. Mentre la “camera” ricreata dallo scrittore e posta nel familiare infinito dell’universo, attende, all’arte il compito di tendere all’infinito ingaggiando, contro il finito della morte, la sua antica ed eterna tenzone.

⁵⁶ «E’ vero, sì, – rispose mio fratello, ma infittitasi la vegetazione, mi parve che il buio se lo fosse inghiottito. Non lo vedevo più» (p.107): analogo il senso di smarrimento dell’io narrante nel capitolo – il XII – che conclude la prima parte, in cui il gruppo di ragazzini si ritrova in un cimitero presiculo in cui i bagliori delle lucerne sembrano fuochi fatui.

Gianni Oliva

Il romanzo veneziano di D'Annunzio e la tradizione musicale italiana

Venezia: dove la musica parla, tutto il resto è silenzio
(Taccuini, 1918)

L'anti-wagnerismo

Nel 1896 D'Annunzio aveva iniziato a scrivere *Il Fuoco* che si aggiungeva alle diverse esperienze che lo inducevano a premunirsi per sostenere la causa contro i «barbari». Il romanzo veneziano doveva diventare il rogo in cui si riaccendeva e ricomponeva la tradizione latina. Musicisti italiani del passato divenivano precursori di Wagner, teorizzatori di riforme attuate postume in altre nazioni. D'Annunzio vuole riscattare questa paternità negata, tant'è che il rito funebre del maestro tedesco segna simbolicamente la fine della stagione wagneriana e l'augurio di una rinascita dell'arte classica in Italia. D'ora in poi il poeta si rifiuterà addirittura di menzionare il nemico e impiegherà tutte le sue forze per riportare in auge la musica italiana antica rimettendo in circolo nomi dimenticati. È il caso di un poco noto *Preludio* alla collana dei «Classici della Musica italiana» in cui è condannato il lungo secolo che ha eclissato la nostra tradizione colta per auspicare un ritorno alla musica rinascimentale e barocca.¹ Ma cosa c'era dietro la dimestichezza musicale del *Fuoco*, dietro le erudite digressioni su Palestrina, Monteverdi, la Camerata dei Bardi? Certo la musica fu un piacere, un conforto, una panacea ineguagliabile per i suoi giorni: «Immergimi nell'onda della musica, più della bianca neve sarò bianco», arrivò a fissare in un appunto.² E in effetti nella casetta rossa veneziana, mentre creava da orbo veggente le pagine del *Notturmo*, la musica diviene consolazione estrema. Un susseguirsi di musicisti è convogliato al suo capezzale per lenire le sue sofferenze da ferito di guerra. Giorgio Levi gli suonerà un'aria di Alessandro Scarlatti per trasfigurare la notte densa della cecità. Questo amore fedele e imperituro per l'arte musicale aveva avuto nel romanzo una svolta decisiva. Ma le citazioni colte non provenivano esattamente dal cantiere dannunziano. Qui occorre aprire una parentesi per far luce sulle fonti della cultura musicale di D'Annunzio, definita eccezionale da critici come Cimmino che studiò nel 1959 le carte del *Fuoco* in un libro che tuttavia meriterebbe maggiore attenzione, se non altro perché sembra inaugurare in Italia uno studio concreto, se non filologicamente ineccepibile, dei documenti dannunziani.³ Più tardi però Guy Tosi osservava non senza ragione che D'Annunzio operava spesso e volentieri «col rampino», cogliendo cioè il materiale più disparato dalle fonti altrui per ruminarlo nel suo incessante sperimentalismo.

¹ Cfr. G. D'Annunzio, *Preludio a una raccolta di «Classici della Musica Italiana»*, in «Scenario», n.4, aprile 1938, pp.209-210, poi in *Prose di ricerca*, III, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1968 (IV ed.), pp. 437-443.

² G. D'Annunzio, *Tutte le poesie. Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 211.

³ N.F. Cimmino, *Poesia e poetica di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Centro internazionale del libro, 1959.

Proprio nelle ultime settimane hanno visto la luce due imponenti volumi che raccolgono tutta la produzione saggistica di Tosi e ove sono contenuti anche i celebri studi su Romain Rolland e D'Annunzio. Al loro apparire quei lavori avevano rimesso in discussione tutta la preparazione musicale sfoggiata nel romanzo e dimostravano quanto quelle nozioni fossero state estrapolate di peso dall'*Histoire de l'Opera* di Rolland.⁴

Anche se non di prima mano comunque quelle informazioni erano utili a combattere lo scenario dell'Italia sedotta dalle luci del melodramma e dall'incantesimo dell'opera buffa per ridare strada alle radici della stirpe, creando e imponendo un nuovo gusto temprato su una concezione classicista.

Tra gli appunti preparatori del *Fuoco* ce ne sono alcuni che puntano direttamente sul tema della musica come intesa da Stelio e sottolineano il suo niente affatto latente anti-wagnerismo. Wagner – scrive D'Annunzio – «si eleva raramente alla perfezione dello stile». E più avanti precisa riassumendo il proprio pensiero musicale:

Di fronte all'arte wagneriana, complessa, sovraccarica, troppo ricca e greve, egli (Stelio) imagina un'arte dalle pure linee armoniose come quelle d'un tempio ellenico alzato nell'azzurro del cielo mediterraneo.

Un altro cartiglio contiene questa considerazione:

Wagner facendo l'unione delle arti (musica, danza, poesia) toglie a ciascuna il suo carattere proprio e dominante. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo: esse, insomma, appaiono *diminuite*.

Stelio *non sovrappone* le arti, ma le presenta con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana.

Più avanti seguono alcune indicazioni bibliografiche, libri da cui i concetti espressi sono stati desunti o sui quali approfondirli:

Consolo F, *Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica*, Firenze, Le Monnier;

Wagner, *Il giudaismo nella musica*-Bocca;

Chamberlain, R. *Wagner* (1896).

R. Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris 1899

D'Annunzio, è cosa nota, non fu certo immune dall'ondata wagneriana che travolse l'Europa e l'Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento,⁵ fino al credo wagneriano espressamente professato nei tre ben noti articoli del *Caso Wagner* («La Tribuna», 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893) in cui prende le difese del musicista tedesco di contro ai rilievi di Nietzsche, il «bizzarro» filosofo. Ma sono cose note e su cui al momento non conviene ritornare, se non per dire che l'ondata di wagnerismo lo portò coscientemente a sperimentare la «prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche» di cui dà

⁴ Cfr. G.Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, pref. di G. Oliva, testimonianze di P. Gibellini e F. Livi, a cura di M. Rasera, voll. 2, Lanciano, Carabba, 2013, in particolare i saggi *D'Annunzio visto da Romain Rolland* (I e II parte, pp. 241-304), *Una fonte inedita del Fuoco: Romain Rolland*, pp. 407-420.

⁵ Cfr. per un breve resoconto G. Oliva, *Wagnerismo*, in Id., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp.66-68, ma soprattutto il vol. miscelaneo *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1982 e A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

conto nella prefazione al *Trionfo*, con la concezione di un linguaggio plasmato sulla partitura musicale, formulato dunque attraverso un preludio, un tema dominante, uno sviluppo, una ripresa e una serie di motivi conduttori, tant'è che non è difficile concordare con l'ipotesi di chi afferma che D'Annunzio costringe Giorgio Aurispa a diventare Tristano: «con una poderosa sinossi di venti pagine, la vicenda del Tristano e Isolda di Wagner viene adottata a costituire lo sbocco tragico del romanzo, in una sovrapposizione che costituisce l'uso più totale che di un dramma musicale sia stato fatto in un libro di narrativa [...]. È una invasione di favola dentro favola, perentoria modellazione di destini nuovi sopra destini conclusi». ⁶ Stando a queste parole il *Trionfo* sarebbe l'opera più wagneriana di tutte, quella dove i personaggi del dramma vengono metabolizzati appieno da quelli del romanzo.

Nel *Fuoco* invece accade qualcosa di singolare. Il nume barbaro entra nella vicenda, il suo alone diviene carne, presenza allettante e inquietante, invito silenzioso all'emulazione o all'antagonismo; presenza a volte inebriante per il giovane Stelio, altre troppo ingombrante. Ma qui Wagner non è più il solo a regnare. Molti musicisti sono chiamati in causa a contendergli lo scettro; *in primis* il cremonese Monteverdi, poi la Camerata dei Bardi, il Palestrina, Peri, Caccini, Emilio del Cavaliere. La forza del madrigale riesce a sfidare il sinfonismo germanico. Stelio Effrena comincia a nutrire il sogno di un teatro nuovo sempre collegato alla greicità, da contrapporre alla collina di Bayreuth: «non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo» (F, 95). ⁷ Certo è che nel *Fuoco* il contrasto con Wagner si fa per lo meno ambiguo, perché se da un lato il romanzo può ritenersi una sorta di manifesto del nuovo gusto latino orientato verso la nascita di una tragedia tutta mediterranea, dall'altro la componente wagneriana non cessa di creare suggestioni dense ed incisive. Il musicista tedesco già nella sola apparizione fisica suscita sussulto e commozione e l'aurea che lo circonda è tutt'altro che depotenziata. All'esclamazione di Daniele Glauro («Riccardo Wagner!») che indica all'amico un vecchio appoggiato al parapetto di prua, «il cuore di Stelio palpitò più forte; anche per lui disparvero ad un tratto tutte le figure circostanti, s'interruppe il tedio amaro, cessò l'oppressione dell'inerzia; e solo rimase il sentimento di sovrumana potenza suscitato da quel nome, sola realtà sopra tutte quelle larve indistinte. Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, erano là insieme, ancora una volta sotto la tempesta, silenziosamente» (F, 141-142).

Poche righe dopo nella mente di Stelio si ridestano le impetuose armonie del *Vascello fantasma*, così come è descritto con partecipazione il trasporto di Wagner colto da malore, fino alla scena del funerale, quando «il mondo pareva diminuito di valore» (F, 297). Anche la tecnica narrativa, come già nel *Trionfo*, è simile ad uno spartito musicale, in un gioco continuo di tensioni e ricambi. Ma ciò che sorprende nella rete narrativa è il valore musicale del silenzio, che è motivo sottilmente antiwagneriano. Nelle carte citate infatti D'Annunzio annotava in ordine sparso l'espressione «il silenzio sonoro», spiegando che «Il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in

⁶ P. Buscaroli, *Ariel Musicus*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, in «Quaderni del Vittoriale», n.3-4 1982, p. 25.

⁷ G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di A. M. Mutterle, Milano, Mondadori, 1995, p. 95 (d'ora in poi nel testo F + numero di pagine da questa edizione)

esso non è riconosciuto alla parola tutto il suo valore, giacchè nel dramma la musica *non tace mai*», quando invece «La base indispensabile di ogni espressione artistica che tende alla perfezione è la Parola. La musica è il principio e la fine del linguaggio parlato». Non a caso nella seconda parte del libro, nel capitolo intitolato, appunto, *L'impero del silenzio*, il Doctor Mysticus (alias Angelo Conti) chiede:

Hai mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non nella pausa dei suoni (F, 152).

E sono addotti come esempi il gran preludio beethoveniano della *Leonora* e quello del *Coriolano*, in cui «quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura» (F, *ibid*). Un silenzio gravido di attesa, di aneliti verso l'assoluto, verso il compimento, «poiché – conclude riprendendo gli appunti – la musica è il principio e la fine del verbo umano» (F, 153). Inoltre, il costante sforzo di elevare la parola alla condizione musicale, genera il bisogno di elevare a simbolo anche i personaggi, non più uomini ma astratti ideali, degni di stare sulla barca di Acheronte, ombre e non corpi, svestiti del loro peso terrestre, con tanto di apparato liturgico al loro seguito. La fedeltà a Wagner era iniziata seguendo la linea romantica da Beethoven attraverso Liszt, tant'è che nel *Trionfo* essa è ribadita in un racconto di Giorgio Aurispa a Ippolita:

Mi ricordo che un giorno, in un concerto del Quintetto, ascoltando una musica di Beethoven piena di una frase grandiosa e appassionata che tornava a intervalli, mi esaltai sino alla follia col ripetere dentro di me una frase poetica in cui era il tuo nome.⁸

E ancora, tra le memorie dello zio Demetrio a Guardiagrele, Giorgio scova gli spartiti delle *dieci sonate per violino e pianoforte* di Beethoven, il «divino rivelatore». Nel *Fuoco Stelio*, parlando di Wagner, non può fare a meno di precisare il suo debito nei confronti della «stirpe» (da Bach a Beethoven), mentre il suo spirito si sconvolge all'udire la Nona Sinfonia, «imperiosa e assoluta» portatrice di Gioia, traguardo ultimo dell'umanità, luce che rischiarava il dolore del carcere quotidiano. Per cui, rimossa dall'immaginario dannunziano la figura di Wagner, esauritosi l'impatto della meteora che folgorò di sé le pagine del poeta con le sue tecniche musicali e il senso allegorico dell'esistenza, ritorna a grandeggiare il nume di Beethoven, un amore velato e mai sopito, ribadito anche anni dopo in un'intervista a Henry Prunières, allievo di Rolland, nel 1928, quando dice conclusa da tempo la sua stagione wagneriana e ribadisce la propria fedeltà a Beethoven, cardine ultimo della sua emozione di amante della musica.

⁹ Non a caso nel suo testamento chiese per le proprie esequie l'esecuzione dell'Adagio Op. 59.

⁸ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, a cura di M.G. Balducci, Milano, Mondadori, 1995, p. 39.

⁹ L'intervista, apparsa sul «Corriere delle sera», 17 aprile 1928, ora in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2001, pp. 522-527.

La scoperta di Palestrina e di Monteverdi

C'è un brano del *Libro segreto* in cui D'Annunzio riconduce abilmente alla sua adolescenza cicognina la scoperta della musica di Palestrina. Era un pomeriggio di ottobre del 1878 – egli ricorda – quando si reca a Bologna e, in compagnia del padre, entra nella chiesa di Santa Maria della Vita. È lì che si imbatte in quel grandioso complesso scultoreo in terracotta che è il *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò Dell'Arca (1485). Lo strazio che emana dalla composizione della tragedia cristiana, con «l'urlo impietrato» delle donne, è accompagnato dal disgusto per la carne infetta, putrida e maleodorante che un macellaio aveva scaricato poco lontano. Il mistero della generazione e della morte, della caducità e della consunzione dell'essere si accumularono sinesteticamente e simbolicamente nell'animo dell'adolescente. Fu allora che una musica venne a rapirlo, quasi a magnificare le sorti di quell'orrore, a tramutare lo smarrimento in salvezza: «In quel punto io nacqui alla musica, ebbi la mia natività nella musica infinita, ebbi nella musica la mia natività e la mia sorte» (LS, 31-32). La musica che lo aveva colpito era un mottetto di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Peccantem me quotidie*:

Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia mortale e purificasse il soffio tempestante dell'opera di Niccolò dell'Arca, e ne facesse la sua armonia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile.¹⁰

Tra le centinaia di Mottetti composti dal *Princeps Musicae* certamente quello citato da D'Annunzio è tra i più rari e preziosi. Il poeta ne parla nel *Fuoco*, in un curioso parallelo Palestrina-Wagner. Durante un convito in casa della Foscarina i commensali si trovano a confrontarsi su Wagner e le sue innovazioni. Uno di essi chiede a Stelio se conosceva il lamento del re malato Amfortas, personaggio della leggenda del Graal, il quale giaceva ferito in attesa che un cavaliere purissimo giungesse a guarirlo. Stelio risponde: «tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco *Peccantem me quotidie*: ma con che impeto lirico, con che semplicità possente!» (F, 89). Come volesse dire: nulla di nuovo ha creato Wagner che non sia già stato reso da uno spirito latino. Amfortas nella simbologia cristiana è l'emblema dell'umanità colpevole che nella sofferenza del pentimento giunge alla salvezza. Palestrina aveva scolpito questo sentimento tre secoli prima di Wagner:

Peccantem me quotidie
Et non me poenitentem
Timor mortis conturbat me,
quia inferno nulla est redemptio.
Miserere mei Deus et salva me.¹¹

¹⁰ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1977, p. 31. D'Annunzio torna sull'episodio anche nelle *Faville del maglio*, in particolare nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (paragrafo *Peccantem me quotidie*), in *Prose di ricerca...* vol. II, Milano, Mondadori, 1968, pp.330-337. Il racconto è rielaborato dai *Taccuini* (19 settembre 1906), a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1976, pp.473-477.

¹¹ In *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. VII, Roma, Edizioni Fratelli Scalerà, 1940, pp. 98-101.

Stelio prosegue commentando: «Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimite come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico. La parola del Palestrina, assai più antica, mi sembra anche più pura e più virile» (F, 89).

Viene da chiedersi però se la fonte di questa ricercatissima citazione sia davvero da individuare in quel lontano pomeriggio dell' ottobre 1878 raccontato nel diario del 1935. Il dubbio viene per un duplice motivo: la terracotta del Dell' Arca sembra fosse in restauro in quello stesso periodo;¹² così la data di quella visita nella chiesa bolognese è registrata nei taccuini al settembre 1906. Probabilmente dunque una semplice trasposizione mitografica non insolita in D' Annunzio. Questi ed altri elementi metterebbero in forse la stessa credibilità del sedicente estimatore di brani rari e preziosi e la sua sterminata cultura musicale. Nel *Fuoco*, oltre al nome di Palestrina, vien fatto sfoggio di altri autori di musica antica. Nel già citato cenacolo a casa della Foscarina Stelio, Daniele Glauro, Baldassarre Stampa, Lady Mirta, il principe Hoditz, Antimo della Bella e Donatella Arvale si ritrovano a dialogare animatamente di musica e nei loro discorsi saltano fuori la camerata fiorentina del conte Vernio, l' arte del Caccini, del Peri e dello Zazzerino, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio del Cavaliere, la prefazione della *Dafne* di Marco da Gagliano. Tra questi il più osannato di tutti è il *divino* Claudio Monteverdi, «che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d' un pellegrinaggio» (F, 87). Non appena il nome di costui viene pronunciato il discorso sembra lasciare spazio ad un silenzio devozionale, visionario, alla meditazione assorta dello spirito geniale. E dinanzi agli occhi degli astanti riemerge come da un sepolcro la figura ideale del musicista, tanto più nel momento in cui la cantatrice intona *Il lamento di Arianna*: «D' un tratto le anime furono rapite da un potere che parve l' aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa» (F, 88-89). Prima di questa evocazione era stata eseguita da Donatella Arvale nella Sala del Gran Consiglio l' *Arianna* di Benedetto Marcello, alla quale lo stesso D' Annunzio dedicherà un' attenta analisi nei taccuini nella trascrizione del 1885 di Oscar Chilesotti.¹³

Ma davvero D' Annunzio, si diceva, era un così profondo conoscitore della produzione musicale antica? Fatto sta che più di una perplessità viene dalla constatazione di quanto abbiano influito sulle sue conoscenze le fitte pagine della già menzionata l' *Histoire de l' Opera en Europe* di Romain Rolland (già tesi di dottorato) richiamata più volte, come si diceva, da Guy Tosi. D' Annunzio legge questo testo nel 1896 e incontra l' autore a Roma nel maggio 1897. Rolland scorse subito nel poeta un certo disamoramento per Wagner a favore della musica italiana, in particolare per l' *Arianna* di Benedetto Marcello e le *pièces* di Michelangelo Rossi e dovette constatare che le opinioni di D' Annunzio in campo musicale erano fatte «in gran parte di stralci di conversazione rielaborati con energia poetica» e che la sua preparazione fosse più intuitiva che approfondita. Allorché il musicologo francese ricevette una copia del romanzo di

¹² Cfr. *Il Compianto di Niccolò Dell' Arca a Santa Maria della Vita*, a cura di G. Campanini, Bologna, Editrice Compositori, 2003.

¹³ G. D' Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 134-135.

D'Annunzio affidò in privato la propria opinione ad una lettera del 16 marzo 1900 indirizzata a Malwida von Meysenburg nella quale riconosceva il grande debito che il nuovo romanzo dannunziano aveva nei confronti della sua *Histoire*.¹⁴ In effetti il supporto musicologico apportato da quest'opera risultò indispensabile per le citazioni ed i commenti eruditi messi in bocca ai personaggi del libro. Lo dimostra il fatto che i nomi di Palestrina, di Monteverdi e degli altri non compaiono mai negli scritti antecedenti al *Fuoco*. La sua immensa cultura era elogiata da Cimmino, il quale scriveva che D'Annunzio «andava alle fonti e si documentava» ricorrendo «ai testi originali» in realtà sia gli elenchi bibliografici preparatori contenuti nei cartigli o lemmi conservati al Vittoriale, sia quanto scritto nel *Fuoco* è tratto dalla tesi del Rolland, di cui un esemplare è ancora disponibile negli archivi di Gardone, peraltro con evidenti segni di lettura e piegature di angoli¹⁵. Il capitolo quarto, quello dedicato a Monteverdi, risulta il più studiato a giudicare dalle numerose sottolineature e annotazioni. Insomma, tutto ciò che nel libro veneziano è messo a tema nel convito a casa della Foscarina è tratto da Rolland, compreso il mottetto palestriniano *Peccanten me quotidie* con cui D'Annunzio aveva preteso di ricevere la sua iniziazione musicale. Dall'*Histoire* proviene anche lo strano attributo di virile assegnato al Palestrina, così come le elucubrazioni sulla camerata fiorentina, le riforme dei madrigalisti, le innovazioni teoriche e tutto ciò che riguarda l'invenzione dei mottetti e dell'Opera, da Ottaviano Petrucci di Fossombrone, inventore dei caratteri musicali mobili, al rapporto tra Cipriano de Rore e Monteverdi. Su quest'ultimo conviene insistere perché, come già si accennava, egli ha un ruolo imprescindibile nel *Fuoco* come vero e proprio antagonista latino del nordico Wagner. Dopo l'esecuzione del *Lamento di Arianna* Stelio smorza tutto l'entusiasmo di Baldassarre Stampa, reduce da Bayreuth e invaghito di Wagner: «un artefice di nostra stirpe con i più semplici mezzi giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui si avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle» (F, 89). Un po' prima Foscarina ricorda ai commensali come Monteverdi «compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede. Con la sua passione e col suo genio» (F, 87). Notazioni biografiche tutte provenienti pressochè alla lettera da Rolland, che a Monteverdi aveva dedicato pagine trepidanti di dolore narrando come il musicista italiano avesse sottratto alla musica il governo della ragione per rivendicare i diritti dei sentimenti e la libertà dalle passioni. Egli visse e conobbe la sofferenza e l'amarezza della lotta; si dibattè contro la miseria; venne toccato nei suoi affetti più cari, non ultima la perdita della giovane moglie minata da un male incurabile. Le sue opere più celebri, dunque, vennero composte nel periodo più buio della sua vita e soprattutto *Il lamento di Arianna* risente della sua grande disperazione. Rolland prosegue parlando di numerosi altri sconforti che costellarono l'esistenza di Monteverdi, come la malattia nervosa, le difficoltà materiali, la morte di un figlio, l'ingratitudine del duca di Mantova che non gli elargì i compensi dovuti. Soprattutto però nello studio del musicologo francese era messa in luce l'arte

¹⁴ Per tutta questa vicenda sono fondamentali gli studi di Guy Tosi, cit.

¹⁵ Cfr. I. Ciani, *G. D'Annunzio alle ricerche della musica*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, in «Quaderni del Vittoriale», nn.34-35, luglio-ottobre 1982 (poi raccolto nel postumo *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M. Cappellini, Pescara, Ediers, 2011, pp. 89-108).

rivoluzionaria di Monteverdi, quella sua tendenza al recupero della greicità attraverso lo studio di Platone e del naturalismo antico; egli aveva compiuto studi assidui sui rapporti tra i moti dell'anima e le frasi musicali affermando la presa di posizione del mondo interiore. Portando a compimento la teoria della Camerata fiorentina, Monteverdi non concepì la musica come serva dell'orazione, cioè semplice intonazione del declamato, ma la compose pura e autonoma; seguendo il movimento generale verso la concentrazione espressiva nella voce singola, aveva accolto le nuove tendenze secondo le quali la musica doveva illustrare i contenuti espressivi della parola, potenziandoli e traducendoli in immagini sonore.

Ed è proprio questa la concezione che inebrierà D'Annunzio, che lo spronerà a recuperare e a innalzare Monteverdi contro il fanatismo wagneriano dell'epoca. Monteverdi e la sua rivoluzione seppelliranno definitivamente il barbaro, simbolicamente rimosso alla fine del libro con la sua morte e la conseguente traslazione delle spoglie. Certo, il mondo in quel momento parve diminuito di valore, ma per D'Annunzio una luce novella e aurorale stava sorgendo su Roma annunciando un nuovo teatro tutto latino.

Nel Lemma 127, n. 1678 e 1635 D'Annunzio annotava: «Contro il socialismo nella musica, la voce sola spira a liberarsi; la melodia aspira ad ascendere sola dall'armonia che la soffoca». È l'ennesima estrazione dal volume di Rolland che nelle pagine sulla nascita del madrigale ci dice di come la polifonia andava trasferendo le sue facoltà espressive alla voce solista. Nella carta 1638 si legge ancora che «il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in esso non è riconosciuta alla parola tutto il suo valore, giacchè nel dramma la musica non tace mai». E allora, contro il socialismo musicale della polifonia e delle arti sorelle si leva la voce sola, dominatrice incontrastata della scena.

Dopo la lezione di Rolland messa in pratica nel *Fuoco*, i nomi di Palestrina e di Monteverdi risuoneranno d'ora in poi costanti negli scritti dannunziani, non ultima nella prefazione già menzionata alla *Raccolta di classici della musica* nel 1917: «Non per tornare all'antico – scriveva - ma per vendicarlo, nel nome di Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina, contro un lungo secolo di oscuramento ed errore».¹⁶

E' superfluo ricordare che queste posizioni non fanno che accentuare quelle già abbozzate nella prefazione al «Convito» deobosisiano nel 1895 sul valore della «virtù occulta della stirpe» italica contro i barbari. Nel *Fuoco* infatti si legge:

Ponendo la prima pietra del suo teatro di Festa, il poeta di Siegfried la consacrò alle speranze e alle vittorie germaniche. Il teatro d'Apollo, che s'alza rapidamente sul Gianicolo, dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi, non sia se non la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio. Riaffermiamo il privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue (F, 97).

E qualche pagina dopo:

Italia! Italia! Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in

¹⁶ G. D'Annunzio, *Preludio...* cit, p. 209.

sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma [...]? (F, 97)

La sfida a Bayreuth, dunque, era lanciata, tanto che D'Annunzio arrivò a proporre, com'è noto, quel tanto sospirato Teatro sul Gianicolo sul colle Albano coinvolgendo anche la Duse.¹⁷ Un delirio mediterraneo con lo scopo di resuscitare un teatro e una musica da sostituire a quella nordica. Insomma, la riscoperta dei valori della propria identità nazionale attraverso l'esperienza del «Convito», il viaggio in Grecia dello stesso '95 e altre letture come quella di Vernon Lee,¹⁸ furono gli ingredienti che orientarono D'Annunzio verso l'idea di una *Reinassance latine*, com'ebbe a titolare un suo articolo sulla «Revue des deux mondes» (1 gennaio 1895) il visconte Melchior de Vogue, già famoso per averlo iniziato dieci anni prima alla conoscenza del romanzo russo. D'Annunzio in definitiva piega i contenuti di Rolland fino ad una concezione razziale della musica che raggiunge l'acme proprio nella tracotanza di Stelio nel percepire un barbaro in ogni uomo di sangue diverso. Tant'è che, non a caso, qualcuno, non senza ragione da questo punto di vista, ha definito *Il Fuoco* un vero e proprio «libro politico».¹⁹

L'Italia quindi non dovrà servire nessun'altra cultura, non dovrà mendicare afflati e suggestioni dalle nazioni più evolute poiché ha già in sé le radici che hanno fatto germogliare i frutti migliori dell'umanità. Gli eventi storici hanno forse reciso o sepolto i rami più folti e prestanti del nostro terreno, ma non potranno negarne le fondamenta. Il compito del poeta diviene ora quello di riscattare la dignità occultata, portarla alla luce, riconsegnarle un valore assoluto e inestirpabile. E, in nome di questo risentimento, l'immagine di Wagner comincia a dissolversi tra gli olivi e i lauri italiani. L'orizzonte mediterraneo, consacrato alla Gioia non ha spazio per l'identificazione tedesca della musica con la morte. Tale volontà di riscatto, cominciata con *Il Fuoco*, si protrarrà per lunghi anni ancora, accrescendosi di elementi complessi, fino all'elogio incondizionato di Ildebrando Pizzetti, autore della partitura musicale della *Fedra* dannunziana, che aveva mostrato di aver compiuto il pellegrinaggio al sepolcro dei Frari e meditato a lungo sulla tomba di Monteverdi.²⁰

¹⁷ Cfr. G. Oliva, *Il teatro conteso*, in *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp.105-118.

¹⁸ La teoria della primogenitura italiana della rivoluzione musicale in Europa era stata avanzata anche in un saggio di Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, tradotto dall'inglese fin dal 1881 e conosciuto attraverso l'amico Nencioni: «durante tutto il Settecento non vi fu nessun compositore tedesco che, per la frase melodica o per la disposizione generale, non dipendesse, direttamente o indirettamente, in maggior o in minor misura, dagli italiani che colonizzavano il suo paese» (V. Lee, *Il Settecento in Italia*. *Accademie, Musica, Teatro*, Napoli, Ricciardi, 1932).

¹⁹ P. Buscaroli, «*Il Fuoco*», *svolta del gusto musicale dannunziano*, in *D'Annunzio e Venezia*, Roma, Lucarini, 1988, p. 91.

²⁰ Cfr. l'intervista in «Corriere della sera», 18 marzo 1915, ora in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 290-302.

Giuseppe Panella

La vocazione teatrale di Curzio Malaparte Storia di un rapporto impossibile

Una breve premessa

Curzio Malaparte considerava fondamentale l'attività teatrale dal punto di vista artistico. Lo scrisse a chiare lettere in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» nel dicembre 1954:

Il teatro è il modo d'espressione artistica più nudo, più scoperto, più puro. Il teatro, quando è teatro, è verità e libertà. Un popolo che non abbia tradizioni teatrali non possiede senso di libertà e di verità. Voglio dire che il teatro non solo non si concilia con la schiavitù politica e l'ipocrisia sociale, ma è lo strumento con cui si possono più fedelmente specchiare e denunciare le condizioni politiche, sociali, morali, economiche di un popolo. Noi siamo il popolo occidentale venuto ultimo all'unità, alla libertà, alla verità. La storia del nostro teatro ce lo dimostra. Se è così, attraverso il teatro, il popolo italiano potrà esprimere la sua esigenza ad una vita civile più giusta, più chiara, più libera. Vorrei che la pensassero così anche altri scrittori italiani, così inspiegabilmente lontani dal tentare la difficile, pericolosa, dolorosa esperienza del teatro.¹

Per Malaparte il teatro è una missione civile. Scrivere testi per la scena è qualcosa di diverso dal pubblicare poesie, romanzi o saggi critico-storici (come egli aveva finora prevalentemente fatto) perché coinvolge lo scrittore nel destino del proprio paese di appartenenza e coadiuva la sua crescita sociale ed etica in vista del raggiungimento dei suoi obiettivi generali.

Il teatro è considerabile come una sorta di specchio del tempo: un paese senza teatro libero e impegnato è un paese più povero e meno capace di corrispondere alle richieste e alle necessità che il suo popolo chiede che trovino ascolto presso la sua classe dirigente.

Inoltre, il teatro inquadra e propone la questione della libertà espressiva dell'artista: riecheggiando l'impostazione che Jean Vilar diede al Festival di Avignone da lui diretto fin dal 1947, Malaparte si è sempre battuto contro la censura e per il superamento di quella direttamente preventiva che era un retaggio autoritario del passato regime fascista e che la rinata democrazia non aveva certamente superato come pratica consolidata.

La sua lotta contro la censura e il controllo politico (e poliziesco) del pensiero è stata, infatti, di notevole importanza proprio in un paese pieno di paure, di ipocrisie e di intellettuali «che tengono famiglia» e non vogliono sbilanciarsi mai più di tanto:

Il fatto stesso che Malaparte non sia mai stato denunciato o querelato per i suoi scritti politici su «Tempo» dimostra che sapeva giocare con le parole e misurare fin dove era possibile arrivare. Tuttavia bisogna ammettere che fece molto per muovere le acque e difendere, soprattutto, la libertà degli intellettuali. Nel '51 aveva anche pensato di fondare un «vasto, organico, ben definito movimento nazionale (niente politica) in

¹ Parte di questo significativo articolo di Malaparte è riportato nella lunga *Introduzione* di MARIO MARANZANA a CURZIO MALAPARTE, *Das Kapital* (trad. it e cura di M. Maranzana), Milano, Mondadori, 1980, p. 10.

difesa della libertà dell'arte, oggi così minacciata, nuovamente, in Italia, per opera dei nuovi gerarchi democristiani [sic!] e delle direttive poliziesche in materia di censura». Poi non ne fece nulla ma mantenne l'impegno di lottare contro la censura preventiva nel teatro e negli spettacoli in genere («altra merda italiana: nessun paese civile ha la censura italiana preventiva»). Vinse parzialmente la battaglia quando riuscì a mettere in scena una sua scabrosa commedia senza doverle apportare tagli ma – ohibò – ci riuscì solo grazie all'autorevole «raccomandazione» di Fanfani e Pella.²

Oltre questa meritoria necessità civile, il teatro riveste, per Malaparte, una funzione di rinnovamento culturale e solleva questioni che altrimenti resterebbero di nicchia, impedendo che un pubblico più vasto ne abbia conoscenza e consapevolezza. A questo programma politico-culturale, lo scrittore pratese cercherà di attenersi una volta andato «in esilio» a Parigi con tutte le difficoltà e le contraddizioni produttive e ideologiche che esso comportò.

Opere teatrali, giudizi politici

1. *Du côté de chez Proust*

Fu un tentativo disastroso quello che inaugurò la carriera teatrale di Malaparte come autore di teatro a Parigi. L'atto unico dedicato a Proust e alla nascita di *A la Recherche du temps perdu* fu bocciato senza appello e senza nessun tentativo di recupero da parte sia del pubblico che della critica.

Rappresentato il 22 novembre del 1948 al Théâtre de la Michodière, nel quartiere de l'Opéra, interpretato dal grande Pierre Fresnay (che ne aveva curato anche la messinscena) nel ruolo di *Marcel Proust*, Yvonne Printemps, la compagna dell'attore francese, come *Rachel Quand Du Seigneur* e Jacques Sernas come *Robert de Saint-Loup*, non andò oltre il centinaio di repliche scarse e non fu mai più ripreso. Eppure, il testo, epurato dalle micidiali considerazioni ideologiche che lo aprono e che probabilmente ne hanno decretato la caduta, è apprezzabile per la mirabile capacità di sintesi con cui è costruito e per il modo in cui riesce a restituire certe atmosfere tipicamente proustiane.

I personaggi della *pièce* sono tre: uno è Marcel Proust, in persona, freddoloso, coperto da una pelliccia pesante anche in ambienti molto riscaldati, tossicologo e sempre con un fazzoletto in mano con il quale si copre la bocca; l'altro è un suo personaggio letterario, il marchese Robert de Saint-Loup, il nipote del barone Charlus e non tanto segretamente amato dallo stesso Narratore dell'opera che ne ha riconosciuto la natura omosessuale come si viene rivelando nel corso dell'opera. L'altra è Rachel detta *Quand du Seigneur* da Proust e che figura come una delle amanti ufficiali di Robert. È lei la vera protagonista del testo teatrale (insieme alla dimensione omosessuale che accompagna e incentiva il crollo della società borghese del Novecento). Il suo nome

² GIORDANO BRUNO GUERRI, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Leonardo, 1991², p. 275. Guerri fa riferimento alla rubrica settimanale *Battibecco* che usciva sulle colonne della rivista «Tempo» e che all'epoca fu molto seguita dai lettori (e sulla quale, dopo Giovanni Ansaldo e Salvatore Quasimodo, pubblicò anche Pier Paolo Pasolini con testi che poi divennero le sue *Descrizioni di descrizioni*).

viene da una celebre aria dell'opera musicale in cinque atti *La Juive* di Jacques Fromental Halévy messa in scena la prima volta nel 1835.³

Secondo le didascalie di Malaparte, Rachel rappresenta un nuovo tipo di umanità emergente, la «razza marxista» che rappresenta la coscienza della «fatalità delle leggi dell'evoluzione sociale».

La sua posizione di mantenuta nel mondo borghese è simile a quella del proletariato rivoluzionario (allo stesso modo delle prostitute dostoevskijane nel vecchio mondo aristocratico russo).

Anche Robert de Saint-Loup è imbevuto di «declamazioni socialiste» (riprese per la maggior parte da Proudhon e Nietzsche); questo è accaduto non tanto perché si sente legato alla vicenda delle lotte di classe del proletariato quanto perché è ormai entrato nell'ottica dell'omoerotismo come *dénouement* sessuale ed è diventato, per questo motivo, anti-borghese e critico delle sue caratteristiche sociali. Egli appartiene a «una razza molto nuova» che ha fatto svanire nel nulla i punti di riferimento della vecchia Europa.

In *La pelle*, lo scrittore ne avrebbe tracciato un ritratto icastico e violento, con un livore e un sarcasmo aspro e spesso gratuito, inteso a colpire nel vivo una tendenza da lui ormai giudicata trionfante e irredimibile:

Chi avrebbe mai pensato che una tra le conseguenze di quella guerra sarebbe stata la pederastia marxista? La maggior parte di quegli efebi proletarii avevan sostituito i loro vestiti da lavoro con uniformi alleate, fra le quali prediligevano, per il loro taglio singolare, le attillate uniformi americane, strette di coscia e ancor più strette di fianchi. Ma molti di loro indossavano ancora la tuta, ostentavano con compiacenza le mani unte d'olio di macchina, ed erano, fra tutti, i più corrotti e protervi, poiché v'era, senza dubbio, una parte di maligna ipocrisia, o di raffinata perversione, in quella loro fedeltà ai vestiti da lavoro, avviliti alla funzione di livrea, di maschera. [...] essi si proclamavano comunisti, anch'essi cercavano nel marxismo una giustificazione sociale al loro *affranchissement* sessuale: ma non si rendevano conto che il loro ostentato marxismo non era che un'inconscio bovarysimo proletario deviato nell'omosessualità.⁴

L'insistenza su questo punto renderà assai problematico il successo della *pièce* proustiana perché, inseguendo questo processo di mutazione genetica della società europea, essa si porrà al di là del puro omaggio intellettuale allo scrittore francese e ne diventerà una sorta di processo politico.

La tesi di Malaparte viene più o meno giustificata anche nella lunghissima didascalia iniziale in cui viene descritta la *garçonniere* di Robert de Saint-Loup, i suoi mobili, i suoi *bibelots*, i quadri di giovani pittori emergenti come Picasso (un Arlecchino del periodo blu), il quadro che raffigura Robert de Montesquiou dipinto da Boldini, assai

³ *La Juive* è uno dei primi esempi di *grand opera* francesi, in cinque atti con intermezzi di balletto, un genere destinato ad avere grande fortuna in tutto l'Ottocento. Il libretto dell'opera era di Eugène Scribe. Molto complesso e spesso disarticolato nella trama, il testo teatrale di Fromental Halévy mette in scena la storia della disgraziata esistenza e della messa al rogo di un orefice di origine ebraica, Eleazar, e della figlia adottiva Rachel, già sedotta e abbandonata da Leopold, principe cristiano persecutore degli Hussiti e sposato alla Principessa Eudosia, nipote dell'Imperatore del Sacro Romano Impero Germanico. Nonostante l'intervento di un potente ecclesiastico, il cardinale di Brogni, i due personaggi principali non riescono a salvarsi. Il testo dell'aria del *Quarto Atto* cantato da Eleazar è quello che ha dato il suo soprannome alla donna legata a Saint-Loup: «Rachel, quand du Seigneur / la grâce tutélaire / à mes tremblantes mains confia ton berceau, / j'avais à ton bonheur / voué ma vie entière. / et c'est moi qui te livre au bourreau!».

⁴ MALAPARTE, *La pelle*, Firenze, Vallecchi, 1969⁷, pp. 74-75.

più noto all'epoca, il ritratto della duchessa Oriane de Guermantes, opera di Elstir⁵ e un manichino che indossa la vestaglia di Fortuny con cui la donna viene rappresentata nel quadro stesso.

Esso ricorda, nella descrizione di Malaparte, quelli che mostrano il loro volto assente nelle *Piazze d'Italia* del De Chirico metafisico.

Il pre-testo della *pièce* può essere raccontato rapidamente: Proust e l'amico Saint-Loup hanno visto una giovane donna che sembrava sul punto di gettarsi nella Senna, l'hanno presa al volo e portata via in carrozza a cambiarsi d'abito per impedirle di riprovarci. La donna nega le proprie intenzioni suicide e si incuriosisce per quanto trova nell'appartamento. Inoltre, pur conoscendo buona parte del gran mondo parigino, non dimostra di sapere chi siano Proust e l'affascinante ufficialetto biondo che l'hanno «salvata».

Nelle intenzioni di Malaparte, questo sarebbe stato il primo incontro tra Robert e quella che diventerà la sua amante (a differenza del romanzo dove la donna è introdotta quando lo è già da tempo).

Dal rapporto esistente tra Rachel e Robert si dedurrebbe, secondo Proust, il carattere «rivoluzionario» del suo personaggio e questo sia in ragione dell'origine proletaria della donna (un'origine da lei mai rinnegata) che di quello della formazione (l'attrice definisce se stessa come una persona «letteraria», dato che conosce tutti i movimenti artistici alla moda del periodo e molti degli artisti stessi in persona).

Nel romanzo di Proust, in realtà, la relazione tra i due si fonda su una sorta di magistero educativo nei confronti di Saint-Loup da parte di Rachel (all'epoca ancora sconosciuta al Narratore Marcel):

Se, grazie a lei, le relazioni mondane occupavano meno spazio nella vita del giovane amante, in compenso egli aveva imparato a immettere nobiltà e finezza nelle sue amicizie, mentre, se fosse stato un semplice uomo di salotto, queste avrebbero avuto il marchio della rozzezza e, come soli criteri di scelta, la vanità o l'interesse. Con il suo istinto femminile, e privilegiando negli uomini certe doti di sensibilità che forse, senza di lei, l'amante avrebbe sottovalutato o deriso, non aveva tardato a distinguere fra gli amici di Saint-Loup che gli fosse veramente affezionato, e a preferirlo. Sapeva indurre l'amante a provare per costui della gratitudine, a manifestargliela, a notare le cose che gli facevano piacere e quelle che lo rattristavano.⁶

Il fatto è che tra i due sessi (e anche tra sessi eguali) vige in Proust una logica di tipo selettivo che tende a imprigionarli in compartimenti che non conoscono sbocchi o prospettive bidirezionali – da cui quella sensazione di monotonia e delusione che ha colpito (va detto giustamente) anche Malaparte (prima di Deleuze).⁷

⁵ Come è noto, Elstir è il pittore «perfetto» per Proust ed è una sintesi tra Claude Monet, Édouard Manet, James Whistler e Pascal Helleu, una sorta di impressionista quindi (predilige le marine) ma con tratti molto formalizzati.

⁶ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di G. Raboni, edizione a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1988², p. 432.

⁷ La dinamica dei «vasi chiusi» (come la chiama Deleuze nel suo splendido saggio su Proust) è legata al processo di non-comunicazione tra i sessi: «L'attività del narratore non consiste più allora nello spiegare, nel dispiegare un contenuto, ma nell'eleggere, nello scegliere una parte non comunicante, un vaso chiuso, una parte non comunicante con l'io che vi si trova. Scegliere una certa fanciulla nel gruppo, quella immagine o quel piano fissato nella fanciulla, scegliere quella certa parola in ciò che dice, quella sofferenza in quel che ci fa sentire, e per sentire quella sofferenza, per decifrare quella parola, per amare quella fanciulla, scegliere un certo io da vivere o rivivere tra tutti i possibili: questa è l'attività corrispondente alla complicazione» (GILLES DELEUZE, *Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Torino, Einaudi, 2001³, p. 117). Mi sono occupato di questo tema nel mio *Margini della conoscenza*:

Rachel afferma, a un certo punto della *pièce*, dopo aver esaminato tutte le vestaglie che ha trovato nell'armadio di de Saint-Loup e averne riconosciuto dal profumo le ex-proprietarie, che non è strano che Robert non la conosca mentre lei, invece, conosce tutto il gran mondo parigino ed è in grado di dare giudizi sensati e qualificati su di esso.

ROBERT (sospettoso) Come va il fatto che voi conoscete tanta gente che io non conosco affatto?

RACHEL Probabilmente perché voi vivete nel mondo delle donne e io in quello dei mariti.

ROBERT C'è dunque un mondo di mariti?

RACHEL C'è di tutto a Parigi: anche il mondo sotterraneo dei mariti, la loro vita nascosta, la loro esistenza segreta che le loro mogli e gli amanti delle loro mogli non conosceranno mai.⁸

Amanti, mariti, mogli, amanti delle mogli: tanti «vasi chiusi» che non comunicano mai tra di loro...

Attraverso le parole di Rachel, tutti i fantasmi di Proust (la duchessa di Guermantes, Odette di Crecy, la moglie di Swann, Gilberte, la loro figlia e soprattutto la «giovane fanciulla in fiore» Albertine) emergono alla ribalta e sono evocati a forza di parole. Si tratta di quelli che saranno poi i principali personaggi della *Recherche*, figure e silhouette che si staglieranno sullo sfondo continuamente cangiante del Tempo passato e presente.

Proust, tuttavia, non è ancora il Narratore ma soltanto l'amico ammalato e un po' troppo *snob* di Robert e viene trattato con una certa disinvoltura e con la *nonchalance* che contraddistingue fin troppo le donne di mondo (quelle che, nella *pièce*, vengono chiamate e si definiscono loro stesse *grue* per distinguersi dalle donne volgari, di strada, mettendo così in evidenza la loro dimensione più sofisticata, la loro allure intellettuale cui, peraltro, tengono assai).

Rachel lo afferma a chiare lettere negando ogni possibile somiglianza con le *mesdames* che popolano le pagine della *Recherche* e mette in evidenza le proprie origini proletarie, popolari:

RACHEL (con una risata triste e insolente) Ma sì, sono io. E dopo? Io non sono una delle vostre Odette, delle vostre Albertine, delle vostre Gilberte, io non sono della razza delle *demi-castor*, e di quella folla di *parvenu* che scimmiettano chi abita nel Faubourg!. Io odio quel mondo, Monsieur Proust, io lo odio, quel mondo di *parvenu* e di invertiti aristocratici, di prostitute di origine reale che non mostrano nessuna vergogna nel fare arrossire i ritratti dei loro principi, dei loro vescovi, dei loro marescialli, dei loro re. Ma io non faccio arrossire nessuno! [...] Non sarò mai una *parvenu*, io, Monsieur Proust! Ma potrei diventare una di loro, perché sono una *grue*. Ma, voi, voi non apparterrete mai a quel mondo là! Anche se voi piacete al vostro caro Palamède!⁹

Cosa non ha funzionato in questa *pièce*, peraltro ben fatta e costruita e che dimostra da parte dello scrittore di Prato una perfetta conoscenza del meccanismo costruttivo e dell'architettura letteraria della *Recherche*? È presto detto: mancano le sfumature.

l'amore, il piacere, la verità. Gilles Deleuze lettore di Proust, in GIUSEPPE PANELLA-SILVERIO ZANOBBETTI, *Il secolo che verrà. Epistemologia letteratura etica in Gilles Deleuze*, Firenze, Clinamen, 2012, pp. 63-77.

⁸ MALAPARTE, *Du côté de chez Proust – Das Kapital*, Roma-Milano, Edizioni Aria d'Italia, 1951, pp. 77 (la traduzione dal testo francese di Malaparte, scritto in una lingua talvolta un po' dubbia e di incerto incedere ma di non difficile comprensione, è mia).

⁹ MALAPARTE, *Du côté de chez Proust – Das Kapital* cit., pp. 94-95.

In uno scambio di battute con Rachel, Proust afferma che ciò che lo affascina maggiormente nella vita (e nell'arte) sono le *nuances*.

PROUST Ciò che apprezzo di più al mondo, signora, sono le sfumature.

RACHEL Fidatevi delle sfumature! Sarete d'accordo sul fatto che non ci sono mai state tante *grue* e tanti...

PROUST (con un piccolo grido) Ah!

RACHEL ... E tanti ah! da quando si apprezzano tanto le sfumature. Come lo spiegate questo?

PROUST Essi pullulano sempre nelle epoche di rivoluzioni, che sono epoche di sfumature... Non si è mai sentito parlare tanto di scioperi e rivoluzioni quanto ai giorni nostri ... Ma una volta le parole erano ben più affascinanti...¹⁰

Le affermazioni di Malaparte risultano troppo categoriche: l'omosessualità di Proust è il frutto della sua appartenenza ad una società «marcia» e che sta putrefacendosi non a partire dalla testa (la sua concezione del mondo, quindi) ma a partire dal sesso – quel privilegiamento della «sessualità tra simili» che è tipico delle civiltà che stanno per essere distrutte e sostituite da altri modelli magari meno raffinati e forse più «barbarici», da altre forme e stili di vita.

Questo nuoce alla godibilità del testo e lo rende spesso una sorta di esercizio accademico, deprivandolo di quella «leggerezza» proustiana che vorrebbe avere.

2. *Das Kapital*

Nello stesso anno, Malaparte farà mettere in scena il suo ben più corposo dramma dedicato alla figura di Karl Marx. Sarà il suo più consistente tentativo di avere successo a teatro. *Das Kapital* verrà poi pubblicato insieme al già citato *Du côté de chez Proust (impromptu en un acte)* nel 1951 per le consuete Edizioni Aria d'Italia. Utilizzando tale formula doppia non è poi mai più stato ripubblicato.

La regia era stata affidata a Pierre Dux. Il ruolo principale era ricoperto dallo stesso Dux mentre tra gli interpreti giganteggiava un ancora giovane Alain Cuny (che avrà poi anche un ruolo-chiave nell'unico film di Malaparte, *Cristo proibito*, del 1950). La prima si rivelò un insuccesso clamoroso. Sia il pubblico (che pare abbia abbandonato la sala in massa dopo il secondo atto) che la critica lo massacrarono.

Ma, a parte le reazioni personali del suo autore e le polemiche ideologiche che ne seguirono, e che hanno a che fare in misura molto relativa con la qualità dell'opera di Malaparte, non c'è dubbio che il giudizio su *Das Kapital* vada oggi, almeno in parte, ricondotto alle ragioni dell'arte teatrale piuttosto che a quelle della polemica ideologica.

Sia come sia, infatti, sull'opera teatrale maggiore dello scrittore di Prato è scesa la cortina dell'oblio (risollevata solo fugacemente) e il compito dello studioso della sua opera non può essere che quello di esaminarla in maniera non certo acritica ma sicuramente senza prevenzioni e prese di posizione basate sulla persona del suo autore. Bisogna, a mio avviso, riportare l'attenzione sul testo scritto dell'opera.

¹⁰ Ivi, p. 81.

Infatti, questa opera teatrale di Malaparte, più che per essere rappresentata sembra in certa misura destinata dal suo stesso autore alla lettura.

I suoi contenuti – molto ricchi e assai problematici come sempre – soffrono nella messa in scena e sembrano privilegiare un lettore attento più che gli spettatori tradizionali (o prevenuti come quelli che pur avevano affollato la sala quel 29 gennaio). Anche se ben lungi dall'essere una delle «opere più vive e più moderne» dello scrittore (come pure sostiene Maurizio Serra che comunque ha, per certi aspetti della sua analisi, una parte di ragione),¹¹ *Das Kapital* contiene alcuni passaggi che meritano una riflessione oggi più adeguata al suo oggetto.

Ambientata nel 1851, durante l'esilio londinese di Marx, l'opera teatrale è ambientata su due giornate – dalle cinque pomeridiane del 3 dicembre alle 10 antimeridiane del giorno dopo – periodo in cui uno dei figli ancora piccoli del filosofo (Edgar detto Mush) sta morendo per una grave malattia che i coniugi Marx non hanno i quattrini per curare adeguatamente. Il testo, molto complesso drammaturgicamente, è, in realtà, assai semplice dal punto di vista dell'intreccio che sviluppa, anche se la presenza di venti personaggi in scena lo rende spesso difficile da inquadrare sulla scena.

Tutti i personaggi sono storici e ben definiti nel momento della loro biografia in cui compaiono in scena, tranne una specie di segretario-aiutante di Marx, Godson, dal cognome facilmente riconoscibile sotto il profilo simbolico. La sua funzione non è ben definita anche se nel primo atto si dice che il suo lavoro come archivista è stato molto importante per la redazione del Primo Libro del *Capitale*.

Tra i personaggi spiccano Jenny Marx già von Westphalen, «la ragazza più bella di Treviri», la moglie del «Moro», Friedrich Engels, il compagno di innumerevoli battaglie e al momento ancora socio dell'azienda paterna a Manchester, Ernest Jones, uno dei leader del movimento cartista inglese e diversi militanti rivoluzionari francesi che hanno trovato rifugio in Inghilterra (allo stesso modo di Marx).

Ma la presenza più inquietante è proprio quella del patriota italiano Felice Orsini – l'uomo godeva già fama di essere una sorta di *Primula Rossa* per la sua evasione dal carcere austriaco di San Giorgio a Mantova attuata con l'aiuto della sua compagna Emma Siegmund e si apprestava a compiere l'attentato contro Napoleone III che gli costerà poi la testa (l'attentato avverrà però solo il 14 gennaio del 1858).

Una posizione a parte hanno le presenze (innocenti e inquietanti allo stesso tempo) di tre giovanissime operaie minerarie, Mary Sullivan, Katherine O'Brien e Joan Smith, che fanno visita a Marx il quale vuole avere da loro informazioni di prima mano sulle trasformazioni a livello produttivo della grande industria capitalistica.

È di notevole interesse (e viene notata per questo anche da Mario Maranzana nell'introduzione alla sua edizione del testo),¹² la didascalia dell'opera con cui si apre

¹¹ Cfr. MAURIZIO SERRA, *Malaparte: Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012 (il saggio di Serra, scritto direttamente in francese, è stato tradotto da Alberto Folin per l'edizione italiana).

¹² «Una lunga didascalia ci descrive l'alloggio della famiglia Marx. Vale la pena di soffermarsi su questa didascalia così piena di particolari. È vero che tutte le altre didascalie presenti nel testo sono ricche, approfondite, e a volte ridondanti. Ma sono, come dire, «artistiche». Descrivono qualcosa d'inventato, forse anche di non necessario alla storia. Si potrebbero addirittura derivare dal contenuto delle battute. Questa didascalia mi ha messo in sospetto. Vi spira un'aria di verità, di documento, di vissuto. [...] La soluzione di questo problema mi è stata offerta da un bellissimo libro (ne ho letti tanti sull'argomento del dramma) edito nel 1979 da Savelli nella collana «Il pane e le rose» e intitolato *Karl e*

la scena del primo atto nella quale viene descritta la dignitosa ma effettiva miseria dell'*intérieur* piccolo borghese in cui vive la famiglia Marx.¹³ Tale condizione di pesante difficoltà economica non abbandonerà mai il filosofo tedesco costretto ad arrabattarsi per sopravvivere con la stesura di articoli di politica internazionale per il giornale americano *New York Daily Tribune* e altri lavori occasionali di questo tipo. Tutto questo dimostra l'effettiva conoscenza della biografia di Marx da parte di Malaparte, che è davvero notevole, soprattutto perché all'epoca della stesura del dramma opere storico-biografiche come quella (gigantesca) di Auguste Cornu,¹⁴ e soprattutto i *Colloqui con Marx e Engels*, curato e compilato da Hans Magnus Enzensberger, erano ancora al di là da venire.¹⁵

Che cosa mette in scena il suo testo nei quattro atti che la compongono?

Nel primo atto, Madame Bertaud, parigina in esilio a Londra dopo i moti del 1849 e abile commerciante, discute con Jenny Marx di rivoluzione e di questioni economiche personali, accusando il proprio marito di essere incapace di capire le verità fondamentali della vita, perso com'è dietro i suoi sogni di palingenesi sociale. Jenny approva e poi gli consegna sei cucchiaini d'argento massiccio perché li venda.¹⁶

La discussione cade poi sulla malattia del piccolo Edgar «Musch» e la madre del bambino manifesta il timore che possa morire per mancanza di cure adeguate. Infine viene esaminata la redingote di Marx che il sarto Bertaud ha riparata e provata utilizzando le braccia di Godson (che ha assistito al dialogo in silenzio) e che viene invitato poi a riaprire, «come un Cristo in Croce».¹⁷ Si precisa, in questo modo, quale sia il suo profilo simbolico.

Entrano Marx, Ernest Jones, che è un *leader* cartista, e il sarto Bertaud che è indignato per il colpo di Stato (il cosiddetto «Diciotto Brumaio») di Luigi Bonaparte, che ha preso di forza il potere, proclamandosi imperatore dei Francesi.

Jenny Marx, lettere d'amore e d'amicizia, contenente una raccolta di lettere e di documenti che riguardano la vita privata della famiglia Marx e dell'amico Engels. Tra i documenti è riportato il resoconto di un agente segreto del governo prussiano che a Londra sorvegliava i fuoriusciti politici. Costui, introdottosi in casa Marx e spacciatosi per editore, anche lui fuoriuscito, commissionò a Marx e a Engels un *pamphlet* satirico sui fuoriusciti prussiani a Londra» (MARANZANA, *Introduzione a MALAPARTE, Das Kapital* cit., pp. 15-16). Maranzana ha davvero colto nel segno a questo proposito.

¹³ Ecco qui parte della didascalia: «La scena è il miserabile alloggio al n. 28 di Dean Street, nel cuore di Soho (il quartiere europeo di Londra) dove Karl Marx, emigrato da Parigi nel 1849, abita con sua moglie Jenny e i figli. Una specie di stanza di soggiorno nel mezzo della quale si trova un grande tavolo rotondo. Su di esso, buttati alla rinfusa, libri, giornali, riviste, carte, penne, matite, pipe. Qua e là tra le carte emergono giocattoli di bambini, posate d'argento annerito, tazze sbreccate e il cesto da lavoro di Jenny. In questa stessa stanza Karl Marx ha anche il suo tavolo da lavoro e il suo letto. La stanza prende luce da una sola finestra ed è ammobiliata con quel triste abbandono tipico delle «Boarding-houses» di Soho. Sulla parete di fondo, una porta, in mezzo, che dà sulle altre due stanze dell'alloggio. Contro il muro, a destra della porta, un divano. A sinistra, un piccolo armadio. Sulla parete di destra, sotto la finestra, un sommier. Delle sedie rachitiche sono disposte lungo i muri; una vecchia poltrona di cuoio sonnacchia davanti al tavolo, al disopra del quale pende, dal soffitto, una brutta lampada a petrolio» (pp. 49-50).

¹⁴ Cfr. AUGUSTE CORNU, *Marx e Engels dal liberalismo al comunismo*, trad. it. di F. Cagnetti e M. Montanari, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹⁵ Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Colloqui con Marx e Engels*, trad. it. di V. Tortelli, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁶ L'episodio è autentico anche se i cucchiaini furono, in realtà, portati al Monte di Pietà. Così lo racconta Franziska Kugelmann, la figlia di Ludwig Kugelmann che fu uno dei più importanti corrispondenti di Marx. Cfr. ENZENSBERGER, *Colloqui con Marx e Engels* cit., p. 197.

¹⁷ MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 56.

Mentre il pensatore tedesco e Bertaud discutono se prendere posizione o meno sull'evento accaduto, entrano in casa due poliziotti che chiedono informazioni a Marx riguardo la sua professione (il filosofo si dichiarerà «medico della società») e gli impongono di firmare un attestato in cui dichiara che non lascerà il suolo inglese in nessun caso. Egli firma, nonostante la contrarietà del sarto francese. Dopo di che entrano le tre bambine che lavorano nel fondo delle miniere: hanno dieci anni ma il loro lavoro è stato reso legale dal *Factory Act* del 1802 e vengono sovente picchiate se smettono di lavorare perché sono stanche (Marx ha riportato proprio nel capitolo tredicesimo, paragrafi 1 e 2, del *Tomo primo* del *Capitale* una serie di episodi molto simili a quelli raccontati dalle tre bambine nel testo teatrale di Malaparte).

Irrompe Mush spaventato alla vista delle bambine che mostrano i segni materiali dei tormenti subiti e, per rassicurarlo, tutti, compresi i poliziotti, cantano *Rule Britannia*. Poi sulla scena restano solo Marx e Godson che discutono della futura palingenesi sociale e dell'atteggiamento da avere nei confronti delle macchine e soprattutto degli sfruttatori della classe operaia: schiacciarli sanguinosamente o perdonarli?

Godson propende per questa tesi. Uscito il pensatore tedesco, il suo assistente resta a guardare e poi a toccare perplesso un trenino-giocattolo; ne resta visibilmente turbato, infine lo lascia cadere e sembra che ne abbia molto timore. Rientrato, Marx disserta sul potere negativo delle macchine e sulla loro funzione distruttrice:

Marx (ridendo fragorosamente) Ha, Ha, Ha, avete avuto paura eh? Fanno paura questi giocattoli! È terribile che si mettano nelle mani dei bambini! Vi ricordate i giocattoli della nostra infanzia? Erano cavalli di legno, trombette, bambole di cartapesta: «giocattoli», *veri giocattoli*, non la copia di questi mostruosi robot che opprimono l'uomo moderno. Osservate questo giocattolo. Non è che un giocattolo... Eppure è già una macchina mostruosa! (*Senza volerlo fa scattare la molla e le ruote cominciano a girare*)

Godson (spaventato) State attento, Mr. Marx, state attento!

Marx Gira! Gira! Sono questi i giocattoli che uccidono l'uomo quando è ancora bambino! Ah! Maledetti mostri! (*Schiaccia con un pugno il giocattolo che, rovesciato, continua a girare con un rumore stridente. Marx lo pesta ancora con il pugno chiuso...*)¹⁸

Nel secondo atto, irrompe Friedrich Engels, il compagno di tante battaglie politiche che arriva direttamente da Manchester. Venuto a Londra per dare il consueto sostegno finanziario all'amico Karl, finirà per lasciarsi volentieri coinvolgere in una discussione sugli eventi francesi. Dalla discussione che ne seguirà, Engels decide di estrarre un breve testo di commento.

Durante la dettatura del testo a Godson, quest'ultimo, compie un errore significativo (o voluto?):

Engels. Vogliate scrivere la seguente dichiarazione (dettando) «La sorte della rivoluzione proletaria è nelle mani del proletariato». Avete scritto, Mr. Godson?

[...]

Marx. [...] Volete rileggere il testo, Godson?

Godson (leggendo) «La sorte della rivoluzione proletaria è nelle mani di Dio.»

Engels. Nelle mani di Dio? Io non vi ho dettato questa espressione!

Godson. Io... io in ogni caso l'ho scritta...

Petitjean. Nelle mani di Dio? Ah! Ah! Ah!

¹⁸ Ivi, p. 81.

Marx (a Godson) Voi siete pazzo! Vogliate scusarlo, signore (*Bruscamente*) Godson... cancellate Dio!
Godson. Non si può cancellare Dio, Mr. Marx!
Engels. Cancellate la parola «Dio», Mr. Godson.
Godson. Sì... io... io... sì, Mr. Engels. (*Cancella*)¹⁹

Tutti escono per un motivo o per un altro e Godson resta solo con Frau Marx che culla e, sussurrando una ninnananna, cerca di far addormentare Mush, febbricitante e spaventato. L'uomo cerca di convincere Jenny ad avere fede e soprattutto fiducia in Dio. A Jenny confessa di essere stato sottoposto a tutte le sofferenze possibili, fisiche e morali (ivi comprese il tradimento degli amici).

In questo lungo (forse troppo) scambio di battute tra i due emerge la natura di Cristo «proibito» del personaggio, un tempo perseguitato e sconfitto, ma mai domo e sempre fiducioso nel genere umano.

Ritorna Marx che si sottopone al rituale delle pulizie personali officiato dalla moglie premurosa prima di andare a dormire e si mette in pantofole (il pubblico di sinistra non perdonerà mai più a Malaparte questo tocco di banale umanità), quando entra, all'improvviso, un uomo giovane e bello: è il conte Felice Orsini, giunto da Parigi, a parlare con il «padre dei rivoluzionari».

L'«angelo della morte» è venuto a Londra a chiedere l'autorizzazione di Marx ad attentare, con l'aiuto di bombe apprestate allo scopo, alla vita del nuovo imperatore dei Francesi. La ragione per cui è venuto a Londra, tuttavia, a parte l'improvvisa visita a Marx, è la necessità di visitare il museo delle cere di Madame Tussaud) ed esaminare il modello di ghigliottina ivi conservato.

Si tratta di una sorta di premonizione del suo futuro non ancora tanto immediato (l'attentato fallito a Napoleone III avverrà solo nel gennaio del 1858)? L'uomo, inoltre, allude all'uso futuro delle bombe contro l'Imperatore²⁰ e quando tira fuori dalla sua valigia un oggetto tondeggiante che rotola, sia Marx che la moglie credono che sia quello l'ordigno esplosivo di cui si parlava, mentre in realtà si tratta di un'arancia («una bomba d'oro carica di sole, di tutto il sole, di tutto il fuoco dell'Etna!»).²¹

La polemica divampa. Orsini contrappone il proprio sacrificio individuale in favore della felicità generale alle rivendicazioni di chi soffre e lotta per riscattare esclusivamente se stesso. Fronteggia Marx e dichiara di essere nei suoi confronti su posizioni diverse e radicalmente opposte:

¹⁹ Ivi, pp. 106-107.

²⁰ Per l'occasione, Orsini progettò e confezionò cinque bombe con innesco a fulminato di mercurio, riempite di chiodi e pezzi di ferro, poi passate alla storia come «bombe all'Orsini» e di seguito usate prevalentemente dagli anarchici per i loro attentati più micidiali. Sull'attentato di Orsini a Napoleone III e la sua dinamica, cfr. GUIDO ARTOM, *Cinque bombe per l'imperatore*, Milano, Mondadori, 1974.

²¹ Allo stesso modo, Malaparte aveva descritto un'arancia italiana offerta a una donna belga che era andata a letto con i tedeschi per fame e che è la protagonista di un racconto del 1931 poi presente nella raccolta *Sodoma e Gomorra*: «Col pretesto di far provviste per la mia cena, le portavo ogni giorno involti di pane e di carne: Maddalena mi guardava mangiare, e non toccava cibo. «Nenni», diceva nel suo francese vallone, e arrossiva di vergogna. Ma la meraviglia di un'arancia siciliana, giuntami dall'Italia, che le offrì una sera, fu più forte della sua fierezza. Quando ella accostò le labbra al frutto d'oro, luminoso nella penombra, io le guardai le mani: la poverina abbassò gli occhi, si nascose le mani dietro la schiena, e si mise a piangere in silenzio» (*La Maddalena di Carlsbourg*, in MALAPARTE, *Sodoma e Gomorra*, Milano, Mondadori, 2002, p. 10).

Orsini. [...] Io do agli altri il mio benessere, voi, che cosa date?

Marx. La mia miseria e la mia sofferenza.»

Orsini. Voi date agli uomini ciò che gli uomini rifiutano, ciò che odiano. Il mio è un regalo da uomo libero, il vostro è un regalo da schiavo.

Marx. Sono troppo povero per fare regali. La mia miseria e la mia sofferenza sono gli strumenti della ribellione: ciò che io ho di più caro e prezioso. Mi ribello per non essere più schiavo e infelice.

Orsini. Io mi rivolto perché sono sempre stato un uomo libero, un uomo felice. Questa sera, io sono venuto da voi, *monsieur* Marx, per offrirvi non solamente il sangue di un tiranno, ma anche il sangue mio. Voi l'avete rifiutato.

Marx (con voce rauca) Io non sarò mai il complice di un assassino!²²

Mentre Marx dorme, Godson, ancora sveglio, si incammina per la strada di un lungo (e un po' oscuro) apologo su un uomo orgoglioso cui, per punizione, era stato inserito nel ventre un piccolo serpente che vi era poi cresciuto e di cui era diventato la tana. In tal modo, l'uomo aveva perduto la propria umanità originaria. Si tratta, come si può intuire, di una riflessione sull'orgoglio umano e sulle sue conseguenze nefaste.

Mentre dormono, essi vengono risvegliati da Frau Marx che teme che il figlio Musch stia per morire ma Godson la rassicura che non è ancora giunto il suo tempo.

Nel terzo atto, invece, il piccolo Marx morirà. Più breve degli altri, infatti, questa ultima del dramma è soltanto una sorta di epilogo della vicenda.

Il padre si sveglia e cerca un po' di caffè per risvegliarsi. Mentre macina i grani necessari alla sua confezione, rimugina sulla storia del serpente narrata da Godson e si lamenta di aver dormito male per questo. Madame Bertaud entra di nuovo in scena come nel primo atto; ha un regalo per il piccolo Musch che quel giorno compie gli anni: è un cavalluccio di legno, molto desiderato dal bambino, ma che il padre non è stato in grado di comprargli, date le miserrime condizioni economiche in cui versava. Marx si sente colpevole di non essere in grado di essere un «buon padre di famiglia» e di non riuscire a nutrire e alloggiare adeguatamente i propri cari.

Se lo rimprovera parlandone con Godson, lo ammette di fronte alla moglie, accetta anche di essere insultato dalle mogli dei fuoriusciti francesi che vanno in delegazione a casa sua per dargli del *cochon*, *salaud* e del vigliacco. È questa ultima accusa che lo avvilisce particolarmente.

Ma quello che lo prostra maggiormente è la notizia che il piccolo Musch ormai è spirato (nonostante l'intervento in extremis di un medico caritatevole). Eppure, nonostante questa feroce notizia, a Godson che gli chiede di accettare quella morte e di offrirla a Dio come offerta sacrificale, Marx contrappone la propria dignità di essere umano offeso dalla miseria indotta dalla società capitalista e rifiuta di cedere e di «inginocchiarsi», accettando ciò che non può più cambiare.

Certo permane il timore, fattogli balenare con insistenza da Godson, che tutti i sacrifici fatti fino ad allora da lui e dai suoi familiari e le vittime future della rivoluzione quando scoppierà, siano (e saranno) inutili e quei morti siano destinati a finire «nella

²² MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 126.

spazzatura», travolti dalle necessità della Storia.²³ Ma Marx non demorde e si dichiara disposto a continuare la sua lotta fino alla fine:

Jenny. Non siamo soli, Karl. Tanti saranno con noi.

Marx. Migliaia e migliaia di uomini innocenti.

Godson. Abbiate pietà di loro, abbiate pietà di loro.

Marx. Bisogna essere senza pietà, per essere liberi un giorno...

Godson (ancora con un po' di speranza nella voce) Ma voi piangete, Marx!

Marx. Sì, piango! Jenny, bisogna che se ne vada, ci tenta con la pietà.

Godson. Con la coscienza, Karl Marx! La vostra coscienza... la coscienza degli uomini!

Marx (*furente*) Andatevene, Godson. Lasciate il dolore a noi, agli uomini. Questo è il nostro destino: soffrire con la coscienza... sapendo! E io saluto la coscienza degli uomini! Non in ginocchio, ... ma con la testa alta, ... alta! ... alta!

(*Le due figure di Karl Marx e di Jenny si stagliano sole in questo crescendo, isolate dagli altri personaggi presenti, e la loro ombra si proietta sul fondo ingigantendone la dimensione*).²⁴

Che cosa non ha funzionato in questo dramma di Malaparte?

L'ambientazione è precisa e molto ben costruita sulla base di una documentazione di prima mano; i caratteri sono quasi tutti realistici e capaci di essere più o meno credibili, nonostante l'enfasi un po' troppo romanticheggiante che caratterizza Orsini e quella religiosa di Godson; i movimenti scenici sono un po' farraginosi ma non tanto da essere legnosi o impacciati pur nella dimensione tutta letteraria dell'opera.

Eppure c'è qualcosa che intralcia questo testo così problematico e gli impedisce di essere fluido e apprezzabile come dovrebbe.

Probabilmente l'inceppamento del meccanismo nasce da due problemi: quello dell'ideologia e quello del sentimento profuso a piene mani sulla scena.

Se la problematica del materialismo storico è esposta con correttezza e la polemica durissima e vibrante contro le aberrazioni del capitalismo è condotta allo stesso modo in cui lo faceva probabilmente lo stesso pensatore tedesco con la sua penna, lo stesso non si può dire con le indicazioni che da essa si ricavano.

C'è troppo moralismo (e quindi troppa ideologia) in essa.

La severa razionalità politica di Marx e il suo giudizio tutto sommato non totalmente negativo sulla società capitalistica e il suo mondo fatto di macchine e di merci non emergono. Il padre del marxismo non è mai stato un sostenitore di un ritorno a un impossibile passato pre-industriale; anzi ha sempre apprezzato la funzione innovativa del capitalismo trionfante.

Inoltre, il sentimentalismo di tutti i personaggi è forse troppo spiccato – non solo in quelli più «materni» e femminili, ma anche in Marx, in Engels e in Orsini. Troppe lacrime intralciano l'azione e troppe lacrime impediscono il dispiegarsi del *pathos* richiesto dalla Storia.

Questo è evidente soprattutto nel personaggio di Godson, troppo trasparente nella sua allusività a Cristo, troppo deliberatamente dostoevskijano per essere collegabile a

²³ Il richiamo alla «spazzatura della Storia» evoca con forza l'analoga espressione usata da Lev Davidovič Trotskij (e ben nota a Malaparte) nell'*Introduzione* alla sua *Storia della rivoluzione russa* (trad. it. e introduzione di L. Maitan, Milano, Mondadori, 1970) a proposito dello zarismo e del Governo Provvisorio di Kerenskij.

²⁴ MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 158.

Marx. Forse la contrapposizione (orgoglio umano / umiltà cristiana) è voluta così in modo deliberato ma la sua perentorietà nuoce allo sviluppo della storia e alle sue tesi di fondo.

Ma, nel dramma di Malaparte, ci sono anche molti aspetti positivi. In particolare la descrizione «in piedi» della figura del «bel» terrorista Orsini.

Vista con gli occhi di oggi, il suo impatto nel dramma è impressionante (nonostante il tono fin troppo letterario della sua tirata tardo-romantica, come si è già detto prima). Orsini, ben lontano in questo caso dalla sua autentica figura storica, incarna l'artefice del «bel gesto», dell'immolazione individuale come forma di dedizione assoluta ad una causa scelta per intuito e per volontà personale piuttosto che per analisi politica e storica.

Il patriota, l'uomo che è «felice» perché è ormai dedito unicamente al gesto che lo porterà a porre al più presto il proprio capo sotto la mannaia della ghigliottina, è, in realtà, ossessionato dal fantasma della propria morte a venire.

Il terrorista Orsini è il personaggio paradossalmente meglio riuscito del dramma (nonostante il linguaggio un po' troppo enfatico che Malaparte gli mette in bocca) perché rappresenta una novità rispetto alla lettura e alla rappresentazione tradizionale delle figure del Risorgimento.

Anche Marx, ovviamente, giganteggia (soprattutto rispetto all'esile figurina di Engels, ridotto più che altro ad una spalla, secondo la vulgata storiografica dell'epoca) ma è proprio nella contrapposizione con Orsini (più che con l'astratto Godson) che acquista tutto il suo spessore di uomo e di combattente per la causa del proletariato.

Critico fino alla fine del terrorismo anche se finalizzato a una buona causa e a un progetto di «distruzione dei tiranni» esclusivamente individualistico, Marx è schiacciato dalle proprie responsabilità familiari e umane ma non si piega di fronte a nessun ricatto, ivi compreso quello della misericordia prospettatagli da Godson.

Il suo linguaggio è piano e fondato spesso sulla più piena quotidianità ma è certo che la sua missione di «rivoluzionario di professione» gli è ben chiaro in ogni momento della sua giornata.

Più deboli i personaggi femminili: Jenny risulta appiattita nel ruolo di madre premurosa e iperprotettiva anche nei confronti del suo «grande» marito. Madame Bertaud è una brava donna con aspirazioni a essere una *tricoteuse* giacobina in sedicesimo e le tre piccole vittime della macchina capitalistica di sfruttamento umano sono tre piccole icone rappresentative della lotta di classe e della miseria umana piuttosto che personaggi a tutto tondo (quali forse avrebbero potuto essere). Il pregio dell'opera teatrale di Malaparte su Marx e la sua giornata londinese resta nell'abile uso del chiaroscuro nel tratteggiare taluni caratteri presenti nel testo e nell'abile gestione dei movimenti scenici che lo costituiscono drammaturgicamente.

Va anche detto, tuttavia, che sono ormai trascorsi gli anni necessari a decantare la dimensione puramente ideologica che troppo a lungo era prevalsa nel giudizio sull'opera e che essa ormai non può che venire affidata alla solerte cura dei lettori più assidui di Malaparte e all'interesse che il soggetto stesso della pièce può suscitare in essi.

3. Anche le donne hanno perso la guerra

Passeranno parecchi anni prima che Malaparte ritenti l'avventura delle scene. Dopo il fiasco parigino di *Das Kapital* nel 1949, bisognerà aspettare il 1954 perché lo scrittore pratese scriva un altro testo teatrale, questa volta in italiano affidandolo a una compagnia di tutto rispetto. Si tratta della *Compagnia Italiana di Prosa* all'epoca composta da Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Lina Volonghi e Salvo Randone – nel cast inoltre comparivano anche Anna Miserocchi, Carlo Hintermann e Adriana Asti, allora tutti giovani attori agli esordi nel teatro di prosa; la regia fu affidata al veterano Guido Salvini, mentre la scena sarà preparata da Guido Coltellacci e i costumi dall'esordiente Pier Luigi Pizzi.

La nuova opera teatrale di Malaparte va in scena, per la prima volta, l'11 agosto 1954 sul palcoscenico del Teatro La Fenice per il XIII Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia. Ma ottiene poco successo.

Sembra il destino comune a (quasi) tutte le messinscène di testi teatrali di Malaparte.²⁵ L'anno dopo, sulla scia del successo delle riviste musicali all'epoca imperanti e di solito premiate con vasto successo di pubblico, spesso contenenti battute, innocue anche per l'epoca ma a doppio senso sia politico che sessuale, e con abbondanza di ballerine in vestiti succinti, anche Malaparte si cimentò con un testo analogo.

Nonostante l'impegno profuso nella redazione di un testo «popolare» e «commerciale», *Sexophone*, andato in scena al Teatro Nuovo di Milano nel 1955, fu fortemente contestato e cadde tra le proteste del pubblico. In quell'occasione Malaparte reagì (a differenza di altre occasioni di questo tipo) e si mise a battibeccare con il pubblico. In realtà, il testo stesso della rivista prevedeva la presenza in scena dello scrittore in qualità di «provocatore» ma il pubblico non apprezzò il carattere smaccatamente «politico» del testo.

Il fatto è che le riviste musicali erano da sempre la sagra del disimpegno e della risata facile, con numeri di balletto anche pregevoli e spesso *20 ragazze 20* in bella mostra, come accadeva nelle tournées di Macario. Un testo, pur «disimpegnato» rispetto alle sue opere più note precedenti, come quello dello scrittore di Prato, era forse troppo per un pubblico di quel tipo.

Gli interpreti erano Adriano Rimoldi, Adriana Innocenti, Mario Scaccia e Umberto D'Orsi. Testo e regia erano affidati ai talenti del solo Malaparte.

Il fatto è che, nonostante le battute fossero state ben meditate da Malaparte, non facevano granché ridere un pubblico abituato a sentire ben altre (e più facili quanto volgari) espressioni comiche. Del resto, anche gli intellettuali dell'epoca preferivano le grandi produzioni (quelle di Wanda Osiris e dei suoi *boys*, ad esempio, o quelle con Milly) mentre consideravano ibride quelle in cui questioni di critica sociale e politica venivano prospettate come il tema predominante.

²⁵ Quello stesso anno, nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino, Malaparte si cimentò anche con la regia di un'opera lirica, *La Fanciulla del West* di Giacomo Puccini e stavolta gli andò bene perché la sua direzione attoriale fu apprezzata. Come si può ben vedere, il malcostume mascherato da provocazione culturale di far dirigere opere teatrali a personaggi che con il mondo del bel canto non c'entrano nulla (soprattutto registi cinematografici, pare) ha radici profonde e non data da poco.

Certamente anche queste non mancarono all'epoca (Giordano Bruno Guerri cita giustamente Franco Parenti, Giustino Durano e Dario Fo come esponenti di questa tendenza)²⁶ ma non erano certamente preponderanti, anzi costituivano un'eccezione non troppo gradita al potere dominante.

Anche le donne hanno perso la guerra era, invece, un tentativo molto ambizioso di mettere in scena la crisi morale del dopoguerra europeo: l'azione si svolgeva a Vienna e le donne della famiglia che erano le vere protagoniste del dramma si chiamavano Graber, cioè *tomba*, perché rappresentavano la sepoltura nella quale era sprofondata la civiltà europea per colpa degli eventi bellici. La scena è situata nel 1945, dopo la fine della guerra, come è annunciato anche dall'epigrafe che apre l'edizione in volume («Chi ci ha cantato questa canzone / con voce così franca? / ce l'han cantata tre ragazze / a Vienna, in Austria»)²⁷.

La prima didascalia dell'opera mette in evidenza il carattere piccolo-borghese dell'*intérieur* che mostra e il clima soffocante in cui si svolgerà:

Il salotto di una ricca casa borghese nel settore sovietico di Vienna, nella tarda primavera del 1945. I mobili sono di quello stile *Biedermeier*, che è lo stile della Vienna aulica e borghese di Frau Sacher. Alle pareti, tappezzate di carta di Francia sbiadita dal tempo e umiliata dall'incuria degli anni di guerra, sono appesi ritratti di alti magistrati, di ufficiali, di signore eleganti degli ultimi anni del lungo regno di Francesco Giuseppe, e stampe di cavalli della Heuschüle, tenuti per il morso da scudieri nel costume turco dei melodrammi di Mozart. Ampie le poltrone vestite di raso azzurro consunto e sdrucito, stretto il divano. Nella parete di fronte si aprono la porta d'ingresso, e quella della camera di Enrica Graber: tra le due porte, una credenza nella quale è esposto un antico servizio da tavola di porcellana rosa di Meissen.²⁸

Come si può intuire, casa Graber si trova all'interno della più rispettabile e gratificata rispettabilità borghese (o almeno così sembra), Niente lascerebbe pensare a quel che accadrà in quell'appartamento ammobiliato con «piccole cose di pessimo gusto» per dirla con Gozzano. All'alzarsi del sipario, però, si ha l'immediata percezione che qualcosa non vada per il verso giusto. La signora Graber non è più una bella donna ed è sfiorita da tempo: è «una donna sui cinquant'anni, alta, grassa, un po' sfatta, dai capelli fra il grigio e il nero, mal pettinata, avvolta in un'ampia vestaglia scura». Cerca di ostentare un'autorevolezza che non si è meritata più da tempo.

Ordina alla figlia di chiederle scusa, ottiene soddisfazione alla sua richiesta, poi, quando quest'ultima è uscita, costretta dal bisogno di fumare, ricerca sotto il tappeto una cicca che accende con ampia soddisfazione e un notevole senso di piacere. A questo punto, entra in sala, piena di fretta, in ambascie, la portinaia, Frau Carlotta, che annuncia alla signora che sta arrivando un Commissario addetto alla requisizione delle giovani donne da destinare «al riposo dei soldati» (i soldati dell'esercito di occupazione, ovviamente). Il Commissario addetto alle requisizioni e che è, di conseguenza, solo un funzionario amministrativo (così si qualifica) bussa subito dopo e si introduce in casa, accompagnato da due guardie armate. L'azione inizia subito così,

²⁶ Cfr. GUERRI, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte* cit., p. 276.

²⁷ MALAPARTE, *Anche le donne hanno perso la guerra*, Roma-Milano, Aria d'Italia, 1955², p. 7. La prima edizione del testo era apparsa, invece, per la Casa Editrice Cappelli di Bologna nel 1954, contemporaneamente alla messa in scena del dramma.

²⁸ Ivi, p. 11.

ex abrupto, senza aver introdotto i personaggi principali del dramma ma a partire da un evento straordinario, pur se già noto nelle sue conseguenze.

Ciò che il Commissario viene a dire è prevedibile: una delle donne presenti in casa dovrà prestare il proprio corpo e la propria disponibilità a favore dei soldati russi e in cambio riceverà un buono di generi alimentari indispensabili alla sopravvivenza fisica (l'esempio fatto più frequentemente è quello di mezzo chilo di patate come «pagamento» dell'atto ma si parla anche di burro e perfino di duecento grammi di carne).

Intanto si delineano i personaggi. Lilly, incuriosita dalle voci, viene a vedere cosa succede (la madre l'ha descritta al Commissario come una «ragazza malata»).

L'impressione che fa è, infatti, ambigua: talvolta sembra ingenua, talvolta maliziosa.

A Lilly («una ragazza bionda, esile, pallida, dai grandi occhi azzurri, dal sorriso un po' vago») viene fatto credere che l'uomo sia venuto a contrattare l'acquisto della sua collezione di porcellane di Meissen e la ragazzina che ha solo diciassette anni ne rompe volutamente una per evitare la vendita. Il commissario si accorge che Lilly non è completamente in sé e sta per andarsene lasciando una convocazione per la nuora di Frau Emma, Enrica, quando quest'ultima sopraggiunge. È la vedova di Hans, l'unico figlio maschio di Frau Emma, una donna ancora molto bella («una donna nel fiore dell'età, alta, snella, e tuttavia formosa, dalla folta, pesante capigliatura bionda»). Sarà lei la donna «requisita» della famiglia e, dopo una resistenza più disperata che volitiva, Enrica accetta. Frau Emma cerca di convincerla che fa tutto questo per il bene comune e per salvare «l'onore» delle sue cognate più giovani che risulterebbero definitivamente «rovinata» da una simile esperienza di vita. A Enrica che le contrappone la propria giovane vita che uscirà devastata da quell'«incarico» così lontano dalle sue abitudini e dalle sue convinzioni morali, la donna risponde:

FRAU EMMA [...] Ma non hai il diritto di rimproverarmi di approfittare di te per salvare l'onore delle mie bambine. Sono una madre, dopo tutto: ignobile, ma madre. Debbo pur difendere il sangue del mio sangue! ... È colpa mia se siamo rimaste sole noi donne a difenderci contro la fame, la violenza, l'umiliazione? Dove sono i nostri uomini? I migliori sono morti, o prigionieri, o fuggiaschi. Gli altri, quelli rimasti a casa, puh! ... Provatvi a gridare aiuto. Credi che accorrerebbe qualcuno? Su, provatvi! Siamo quattro donne sole, in questa casa, e dobbiamo aiutarci fra noi. Su, via! Dimmi a chi toccherebbe. A me? Magari! a Lilly? è una povera malata, un'innocente. Clara ha vent'anni. Vorresti che si rovinasse per tutta la vita? ... Tu sei donna, sei vedova, hai già goduto la tua parte di felicità ... ormai la tua vita è finita ...

ENRICA Finita! Solo perché avevo un marito, e me lo hanno ammazzato? solo perché il nostro paese è distrutto, invaso, umiliato? finita solo per questo? per così poco? E dovrei sporcarmi, prostituirmi, solo perché abbiamo perso una stupida guerra? una bella ragione! Solo per salvare l'onore di una ragazza di vent'anni, povera, innocente, più bella di me, più fresca di me... perché è tua figlia? perché è la sorella di Hans? Solo perché tu possa fumare le tue sigarette, perché tu e le tue «bambine» possiate avere ogni mattina il vostro tè e la marmellata e il burro? Guadagnateveli da voi, il vostro tè e il vostro burro, come fanno tante altre!²⁹

Emerge così uno dei nuclei tematici del dramma, la materia scottante (e certamente assai scabrosa) al centro della vicenda della famiglia Graber, una trama certamente emblematica delle vicende del dopoguerra.

²⁹ Ivi, p. 60.

Enrica è il capro espiatorio della vicenda e lo sa fin dall'inizio. Quando in casa si presenta il primo soldato sovietico con il suo «buono» verde, in un primo momento, sembra voler sottrarsi e scappare di fronte al proprio destino, poi lo accetta con coraggio. Ma la forzata acquiescenza alla necessità lascia il segno e la donna non si riprenderà più da una condizione che se, da un lato, viene accettata come qualcosa di assolutamente necessario, dall'altro la segna a dito come una donna «diversa», ormai perduta per una comune e normale esistenza successiva.

All'inizio del Secondo Atto, la situazione economica e anche quella fisica delle donne della famiglia Graber sembra essere senz'altro molto migliorata. Recita la didascalia:

FRAU EMMA [è] seduta davanti alla tavola, con una sigaretta fra le labbra, è intenta a fare i conti: davanti a lei, anch'essa con una sigaretta in bocca, Frau Carlotta vestita in modo vistoso. Anche Frau Emma è abbigliata con eleganza equivoca: i capelli, che prima aveva neri, striati di grigio, sono ora di un biondo acceso, tra il giallo e il rosso. Ha il viso imbellettato, le unghie laccate. È vestita di una stoffa chiara, con grandi foglie e fiori stampati.³⁰

Frau Carlotta, tuttavia, è molto irritata con una delle abitanti del caseggiato, Frau Lena, una ragazza-madre non troppo avvenente e palesemente zoppa, che sembra fare concorrenza a Enrica nelle sue prestazioni sessuali con i soldati russi. La portinaia Carlotta sembra essere particolarmente incattivita a questo riguardo.

Inoltre la donna ha un'ambasciata da parte del dottor Ludwig, l'amministratore del palazzo, che, con cautela e mille distinguo, ha mandato a dire che capisce le necessità e gli obblighi del momento che stanno vivendo sotto il profilo politico e militare, ma che sarebbe bene, per non mettere in gioco il morale e il pudore residuo degli abitanti degli appartamenti in cui le donne vivono, spostare la sede degli appuntamenti e delle attività particolari che esse intrattengono con i soldati occupanti.

Questo messaggio, untuoso e ipocrita, fa infuriare Enrica che prorompe in una sorta di accorata filippica contro l'amministratore in particolare e il perbenismo stupido e disgustoso dimostrato dai sopravvissuti alla guerra in generale. Chi non soffre la fame e la miseria, afferma Enrica Graber, odia vederla per le strade dipinta sulle facce di chi ne è afflitto – la povertà e le privazioni sono un rimprovero vivente per le loro coscienze sporche.

ENRICA Credete forse che la gente per bene si vergogni soltanto di me? Si vergogna anche dei bambini mezz nudi che dormono nel fango, dei mutilati che stendono la mano per la strada. Farebbero bene ad arrestarle, non vi pare? tutte quelle canaglie scarne, con le uniformi a brandelli, che disonorano la patria con la loro miseria insolente. Perché il dottor Ludwig non interviene a far proibire uno spettacolo così immorale, un esempio così pericoloso? Ah, forse perché non sa che la guerra l'hanno persa anche le persone per bene, anche le donne oneste, tutti, anche lui, anche sua moglie, anche sua figlia, tutti, tutti, tutti!

[...]

FRAU CARLOTTA Non dovete prendervela tanto a cuore, signora Enrica ... Quando l'occupazione sarà finita, chi penserà più a quel che v'è toccato fare? La gente dimentica presto ... sarete voi stessa la prima a convincervi che siete sempre stata una donna onesta³¹

³⁰ Ivi, p. 83.

³¹ Ivi, pp. 104-105.

La tirata di Frau Enrica è certamente viziata da un certo accademico patetismo di maniera ma è sicuramente efficace e fondata su dati di fatto.

Lo scontro successivo con la cognata Clara sarà ancora più duro. A quest'ultima che afferma la propria disponibilità a sostituire Enrica per non sentirsi obbligata nei suoi confronti e per dimostrare la propria maturità di donna, la vedova di guerra risponde con asprezza, accusandola di volerlo fare non per senso del dovere o per necessità oggettiva quanto per il piacere perverso che l'attività sessuale di questo tipo potrebbe darle.

È a questo punto della discussione che si presenta un «cliente», il soldato Andreii, «sui trentacinque anni, alto, magro, dai capelli di un biondo scuro, striati di ciocche più chiare, dagli occhi pallidi, leggermente velati, in un viso severo e triste». L'uomo è un personaggio positivo, forse il più umano e apprezzabile del dramma. Andreii è riluttante a concedersi il «riposo» a cui avrebbe diritto e si mette a parlare di Schubert (musicista proibito sotto il regime di Stalin), di Dimitri Šostakovič, di Aram Khachaturian e di Sergej Prokofiev, artisti, invece, graditi nell'ambito della politica culturale sovietica. Nel corso del loro colloquio, egli dimostra una certa ammirazione per il coraggio della donna che una volta gli era stata nemica e, di fronte all'evidente disprezzo che essa presenta per se stessa e per la propria attività, cerca di rassicurarla al riguardo:

ANDREII [...] Durante questi anni, in ogni paese d'Europa, le donne non solo hanno sofferto più degli uomini, ma hanno dato prova di un coraggio straordinario ... Voi pure siete una donna coraggiosa.

ENRICA Coraggiosa? Forse perché subisco, come tante altre, una violenza alla quale non posso sottrarmi?

ANDREII No... Non perché la subite, ma perché l'accettate.

ENRICA Che cosa vi fa credere che io l'accetti?

ANDREII Qualcosa che avete negli occhi.

ENRICA Qualcosa di sporco.

ANDREII No. La stessa cosa che ho visto negli occhi delle nostre donne, in Ucraina, nei villaggi abbandonati dai vostri soldati ... Voi pure accettate la violenza non per voi stessa, ma per gli altri.

[...]

ENRICA È il diritto del vincitore, lo so. I vinti sono una brutta razza, ma la razza dei vincitori è ancora più abietta. Avete bisogno di far violenza ai vinti, di umiliarli, per potervi sentire vincitori.

ANDREII Pensavate così anche quando la vittoria era dalla parte vostra?

ENRICA No. Anch'io applaudo alle vittorie dei nostri soldati. Ma allora non sapevo che cosa vuol dire vittoria, che cosa vuol dire sconfitta. Ora lo so... Vino, risse, prostitute ... è questo il premio della vittoria per i soldati, per tutti i soldati, di qualunque bandiera, non è vero?».³²

L'intervento di Frau Lena interrompe la conversazione melanconica e accorata che i due stanno avendo. La donna, visibilmente zoppa, non molto avvenente e bisognosa di denaro, priva di appoggi ed esclusa dal mercato della prostituzione legalizzata, è venuta per litigare con Enrica ma, di fronte alla sua accoglienza umana e benevola, ai limiti dell'affettuosità amichevole, desiste e si lascia convincere del fatto che nessuno la odia e la disprezza, come pure pensava.

³² Ivi, pp. 124-125.

Il panorama umano non potrebbe essere più desolante di così – eppure dal fondo dell’abiezione e del dolore, balena una pur fioca luce di speranza, quella dell’umanità che non si rassegna a farsi piegare e schiacciare dalla disumanità dell’esistenza.

Nonostante il dolore, la sofferenza e la morte, qualcosa resiste alla macchina orrenda della guerra e della vittoria che pure domina incontrastata e violenta.

Il dramma ora corre verso il proprio epilogo naturale. Lilly sfugge a un tentativo (non troppo convinto) di seduzione da parte di un soldato che, peraltro, è appena stato già con Enrica e finalmente capisce che cosa succede nella casa.

Frau Lena, terrorizzata alla vista del Commissario alle requisizioni che sta arrivando, irrompe chiedendo di essere salvata dall’eventuale arresto per esercizio abusivo della prostituzione ma il burocrate sovietico non è venuto per questo motivo.

L’uomo vuole avere qualche notizia sul comportamento di Andrei e rivela che il soldato si è suicidato. Enrica ammette di aver cercato di aiutarlo ma evidentemente di non esserci riuscita. L’epitaffio per l’ex-maestro di musica è freddo e senza calore umano; la condanna del suo gesto è totale:

COMMISSARIO Era un uomo finito. Molti uomini escono dalla guerra col senso della colpa. Andrei era uno di questi. Se non si fosse ucciso, sarebbe finito molto peggio. Di uomini come lui non sappiamo che farcene.

ENRICA Avete paura degli uomini che hanno il senso della colpa. Sono pericolosi.

COMMISSARIO Pericolosi no. Sono esseri inutili, che bisogna toglier di mezzo senza esitare. Con esseri simili non si costruisce una società di uomini liberi. E voi avreste voluto aiutarlo? Avete il rimorso di non averlo aiutato?

ENRICA Era un uomo disperato, e mi parlava di speranza. Si faceva forza per non tradire la sua disperazione, per darmi coraggio. Ero anch’io disperata, anch’io desideravo di morire. È stato Andrei a salvarmi. Mi ha aiutato a sperare. Se ho ancora un po’ di stima di me stessa, lo debbo a lui. E non ho capito che anch’egli aveva bisogno di aiuto, non ho fatto nulla per aiutarlo³³

Uscito il Commissario, l’opera teatrale si chiude su un pallido barlume di speranza. Se non si dimentica, dice, in sostanza, la donna, c’è sempre la speranza che qualcosa sopravviva di umano. Intanto, Lilly, affacciata alla finestra, guarda sfilare le truppe dei vincitori e si esalta alla loro vista. Lei, comunque, ha già dimenticato tutto...

Che cosa non ha funzionato, a livello di realizzazione, in questo dramma? Non certo la messinscena, affidata ad attori bravi e consolidati nel mestiere e a una solida regia di tipo naturalistico. Non certo la durezza e la scabrosità di un testo che andava contro le convenzioni teatrali del tempo, pur in certa misura confortandole e confermandole (per Malaparte la «quarta parete» di diderotiana – e strindberghiana – ascendenza esiste ancora, eccome, nonostante Pirandello e Brecht). Non certo l’effervescenza della scrittura che, nonostante un certo retorico patetismo di fondo e certe forzature nel dialogo in senso asseverativo e didascalico, è mosso e spesso denso di eventi e di scontri di caratteri, con sufficienti scene madri per essere avvincente sotto il profilo scenico. E allora?

Probabilmente il carattere troppo programmatico dell’opera gli impedì di essere accettato sotto il profilo della testimonianza umana quale voleva essere e costrinse i recensori e il pubblico a prendere posizione solo sotto il profilo ideologico, evitando il

³³ Ivi, p. 189.

giudizio sulle sue qualità formali, di struttura e gioco teatrale. È quello che è accaduto praticamente sempre allo scrittore di Prato.

I critici giudicarono Malaparte, non la sua opera per il palcoscenico.

Si tratta di una questione che si ripresenterà poi anche per il fallimento della sua unica opera cinematografica e la sua cattiva accoglienza presso il pubblico. Ma questa sarà (in parte) una storia molto diversa...

Dario Stazzone

Vincenzo Consolo: scrittura, memoria e intenzionalità

Uno dei romanzi più complessi di Vincenzo Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, fin dall'esergo denuncia la difficoltà di parola con cui si confronta lo scrittore, lo sforzo prometeico del significare:

Corifera: Rivela tutto, grida il tuo racconto...

Prometeo: Il racconto è dolore, ma anche il silenzio è dolore...

L'epigrafe, vera e propria soglia al testo, è tratta dal *Prometeo incatenato* di Eschilo. Confacente ai nuclei tematici consoliani, essa introduce alla sua scrittura palinsestica e ne denuncia il rovello della parola. Per l'autore del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, la scrittura sembra configurarsi come una lotta continua contro il rischio dell'afasia e una crisi di senso che investe le stesse parole. Non a caso il personaggio principale del romanzo, ispirato alla tragedia di via D'Amelio, lo scrittore Gioacchino Martinez, è vittima di un rapporto tormentato col suo mestiere:

Chiese al padre se scriveva.

«Nulla» disse. «Ho assoluta ripugnanza, in questo stordimento, nell'angoscia mia e generale».

«Altri riescono, e assai felicemente... il castoro ligure, il romano indifferente, l'amaro tuo amico siciliano...»

«Hanno la forza, loro, della ragione, la chiarezza, la geometria civile dei francesi. Meno, meno talento, e poi mi perdo nel ristagno dell'affetto, l'opacità del lessico, la vanità del suono...»¹

Più volte Consolo ha denunciato l'incapacità comunicativa di un lessico violentemente omologato e la personale difficoltà di dire: di questo disagio il personaggio commutatore de *Lo spasimo di Palermo* si fa testimone paradigmatico. Ma scrivere rimane una necessità insopprimibile, strettamente connessa alla necessità di trovare una parola umanizzante, di non cedere al «grumo di dolore» che paralizza. È difficile rintracciare nel *corpus* consoliano una connotazione positiva del sostantivo «silenzio». Esso è inteso, volta per volta, come caduta del *logos*, come rappresentazione di una condizione disumana e di pietrificazione. L'impossibilità di dire è segno di quell'«imbestiarsi», lemma di originaria attestazione dantesca, cui fa cenno il romanzo *Nottetempo, casa per casa*.²

Consolo denuncia anche l'omologazione linguistica dell'italiano contemporaneo, divenuto un'«orrenda lingua», impraticabile e impoverita. A questa latitudine il pensiero dello scrittore, espresso in una molteplicità di interviste e dichiarazioni,

¹ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998, p. 88.

² Il predicato «imbestiare» occorre in Dante, XXVI Canto del Purgatorio, con riferimento a Pasifae, «colei che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge»; il dantismo è presente in forma sostantivata, «l'imbestiarsi», anche in *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, 2005, p. 110. L'imbestiarsi, la pietrificazione, la metamorfosi discendente e la licantropia sono temi centrali del romanzo: cfr. R. Galvagno, *Destino di una metamorfosi nel romanzo Nottetempo, casa per casa di Vincenzo Consolo*, in AA.VV. *Atti delle giornate di studio in onore di Vincenzo Consolo*, a cura di E. Papa, Siracusa, 2-3 maggio 2003, Lecce, Manni, 2004, pp. 23-58.

rappresenta evidenti tangenze con le note sociolinguistiche del Pasolini di *Empirismo eretico* e con la «nuova questione della lingua» intensamente discussa nel corso degli anni Sessanta.³ Tra le tante interviste dello scrittore valga per tutte quella concessa all'IMES nel 1993, pubblicata col titolo *Fuga dall'Etna*:

Nessuna nuova koiné è sorta, lo sappiamo, ma una superkoiné, una sopra-lingua, un nuovo italiano generato dal nuovo assetto economico e sociale e imposto dai media, quell'italiano tecnologico-aziendale che ha studiato e illustrato Pasolini nel 1964 in *Nuove questioni linguistiche* (ora in *Empirismo eretico*). Trovandomi dunque nel momento del grande passaggio, ho sentito la necessità di conservare la memoria del mondo finito, trapassato. Questa credo che sia la funzione della letteratura, quella di memorare. [...] Non si può scrivere sulla frattura, sulla cancellazione, sul vuoto. Da qui nasce forse la mia necessità di riesumare un certo patrimonio lessicale, di nominare gli oggetti, di evocare personaggi emblematici di quel mondo scomparso. Il poeta-etnologo Antonino Uccello è il personaggio centrale e simbolico de *Le pietre di Pantalica*. L'uomo che materialmente (e l'avverbio qui prende una doppia significazione) ha fatto, raccogliendo gli oggetti buttati via dai contadini, custodendoli in un museo, il museo della memoria, ciò che dovrebbe fare sulla pagina lo scrittore.⁴

Consolo si identifica dunque col lavoro dell'etnologo Antonino Uccello, alla cui ricerca sono dedicate pagine vibranti ne *Le pietre di Pantalica*.⁵ Ma c'è nello scrittore una più profonda consapevolezza teorica che si pone al di là dell'intenzionale e personale recupero memoriale. È la coscienza della costituzione palinsestica della scrittura che sostanzia e giustifica i continui rinvii intertestuali, l'abile costruito di tarsie citatorie che strutturano i suoi romanzi. Riflettendo sull'opera esordiale, *La ferita dell'aprile*, pubblicata nella collana «Il Tornasole» di Gallo e Sereni, collana caratterizzata da una forte vocazione allo sperimentalismo, Consolo afferma che la sua ricerca è improntata ad una «plurivocità» letteraria oppositiva alla violenza del «codice linguistico imposto». Ma le idee dello scrittore, prima ancora che nella rappresentazione della sua intenzionalità, poggiano sulla convinzione che non vi sia innocenza in arte, dal momento che ogni scrittura si configura, in buona parte, come riscrittura:

Avevo letto Gadda, avevo letto le sperimentazioni pasoliniane di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*. In letteratura non si è mai innocenti. Non credo nell'innocenza in arte. Bisogna aver consapevolezza di quello che è avvenuto prima di noi e intorno a noi, bisogna sapere da dove si parte e dove si vuole andare. Ritenevo che fosse conclusa la stagione del cosiddetto neorealismo e avevo l'ambizione di andare un po' oltre quell'esperienza. Mi sono trovato così fatalmente nel solco sperimentale di Gadda e

³ Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1245-1270. Per il rapporto Consolo-Pasolini si legga F. Gioviale, *L'isola senza licanropi*, in Id., *L'arcaico futuro. Itinerari epico-lyrici*, Catania, Giuseppe Maimone, 1992, pp. 165-178.

⁴ V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993, pp. 27-28.

⁵ V. Consolo, *La casa di Icaro*, in Id., *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 2009, introduzione di G. Turchetta, pp. 119-127. Il titolo consoliano ripropone quello del libro di A. Uccello, *La casa di Icaro*, a cura di S. S. Nigro, prefazione di C. Muscetta, con una lettera inedita di Valeri e disegni originali di Bignotti, Canzoneri, Treccani e Zancanaro, Catania, Pellicanolibri, 1980. In un racconto intitolato *I nostri Natali ormai sepolti*, apparso in AA.VV., *Cantata di Natale. Racconti per venticinque notti di attesa*, Milano, San Paolo, 2001, pp. 83-89, Consolo descrive così Uccello: «Ah Antonino, sparpiero, rapace di memorie, tu che fiutasti per primo la tempesta, l'alluvione, e quella tua casa alta dei venti e degli spiriti trasformasti in teca d'osso, in reliquiario d'un mondo trapassato. Sotto un vetro sono ormai sigillati i nostri Natali, tutte le feste della nostra vita».

Pasolini, di D'Arrigo e Mastronardi, anche. Non era ancora apparso all'orizzonte il Gruppo '63, dal quale in ogni caso mi avrebbe tenuto ben lontano un forte senso di appartenenza alla tradizione letteraria, una vera spinta oppositiva, la consapevolezza che le cancellazioni, gli azzeramenti avanguardistici, la loro impraticabilità linguistica, che si può rovesciare nel conservatorismo più bieco, sono speculari all'impraticabilità linguistica o all'afasia del potere. La nuova lingua italiana, tecnologico-aziendale-democristiana era uguale a quella del Gruppo '63.

Nel solco della sperimentazione linguistica di Gadda e Pasolini dicevo. Senza dimenticare il solco per me più congeniale di Verga. La mia sperimentazione però non andava verso la verghiana irradiazione dialettale del codice toscano né verso la digressione dialettal-gergale di Pasolini o la deflagrazione polifonica di Gadda, ma verso un impasto linguistico e una «plurivocità», come poi l'avrebbe chiamata Cesare Segre, che mi permettevano di non adottare il codice linguistico imposto. Tutto questo mi era permesso dall'argomento del racconto: corale, di personaggi adolescenti (l'adolescenza è la stagione trasgressiva ed inventiva per eccellenza).⁶

Le affermazioni consoliane ricordano da vicino quanto scriveva Julia Kristeva nel suo *Σημειωτική*: «Ogni testo si costituisce come un mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo».⁷ Il reperimento di una parola non cristallizzata che sia ancora capace di significare e il desiderio di sottrarsi all'*inopia* della lingua mediatica animano e giustificano il peculiare taglio linguistico, l'estenuante lavoro fonetico, i recuperi letterari di un autore che ironicamente si rappresenta perso nell'«opacità del lessico», nella «vanità del suono».⁸ Vista da questa specola ben si comprende la proliferazione di senso che segna la scrittura del siciliano: una scrittura che nel tratto sintagmatico accondiscende a cadenze liriche, alla realizzazione di gabbie timbriche, alla centralità del significante ritmico; nel tratto paradigmatico si fa tessitura intertestuale ricca di rinvii letterari e pittorici. È insomma nello scavo diacronico che va rintracciata quella cifra stilistica che Zanzotto avrebbe definito dell'«oltranza», ossia dell'accumulazione di significati e dell'articolata dilatazione di senso.

La recente pubblicazione in silloge dei racconti di Consolo da parte di Nicolò Messina permette di apprezzare diversi scorci metaletterari dissolti nel corpo della narrazione.⁹ Nella raccolta *La mia isola è Las Vegas* si distingue il racconto intitolato *Un giorno come gli altri*, originariamente apparso su «Il Messaggero» del 17 luglio 1980. In esso, accennando alla differenza che Alberto Moravia poneva tra artisti e intellettuali, l'autore afferma il dualismo tra *scrivere* e *narrare*. Per Consolo *scrivere* significa darsi all'impulso immediato della denuncia, del prendere posizione (si tratta dunque di una scrittura che nasce dalla tensione civile e, nel senso più ampio,

⁶ V. Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., pp. 15-16.

⁷ J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

⁸ Per il lavoro linguistico di Consolo, il recupero di termini improntati a forte letterarietà e di termini dialettali di origine gallo-italica, cfr. il fondamentale saggio di S. Trovato, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del «Sorriso dell'ignoto marinaio» e di «Lunaria»*, in *Dialetto e letteratura* a cura di G. Gulino ed E. Scuderi, Pachino 1989 (Atti del secondo convegno di studi sul dialetto siciliano, Pachino, 28 e 29 aprile 1987), pp. 113-144, e cfr. anche il recente studio di G. Alvino, *La parola verticale. Pizzuto, Consolo, Bufalino*, Napoli, Loffredo, 2012.

⁹ Cfr. V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Milano, Mondadori, 2012. Tra i racconti che contengono riflessioni metaletterarie è da segnalare l'ironico *Si è «confondata»?*, apparso per la prima volta ne «La Stampa» del 30 ottobre 1977, poi in V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 62-63.

politica), mentre il *narrare* è operazione più complessa che deve necessariamente attingere alla memoria. In vero i due termini non sono sempre contrapposti, la scelta tra essi non è facile e non mancano momenti in cui l'uno si sovrappone o si confonde con l'altro:

È che il narrare, operazione che attinge quasi sempre alla memoria, a quella lenta sedimentazione su cui gemina la memoria, è sempre un'operazione vecchia arretrata regressiva. Diverso è lo scrivere, lo scrivere, per esempio, questa cronaca di una giornata della mia vita il 15 maggio del 1979: mera operazione di scrittura, impoetica, estranea alla memoria, che è madre della poesia, come si dice. E allora è questo il dilemma, se bisogna scrivere o narrare. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro sulla carta. Grande peccato che merita una pena, come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni:

Come 'l viso mi scese in lor più basso
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso;
ché da le reni era tornato 'l volto,
ed in dietro venir li convenìa,
perché 'l veder dinanzi era lor tolto.

Ed anche «di maschio in femmina» diviene, come Tiresia, il narratore [...]. Però il narratore dalla testa stravolta e procedente a ritroso, da quel mago che è, può fare dei salti mortali, volare e cadere più avanti dello scrittore, anticiparlo... Questo salto mortale si chiama metafora.¹⁰

La narrazione, dunque, è figlia di Mnemosine, come per Dante, nel prologo della prima cantica della *Commedia*, lo era il cimento di ritrarre «la guerra sì del cammino e sì de la pietate». La citazione di lemmi, sintagmi e, in alcuni casi, intere terzine dantesche occorre spesso nell'opera consoliana: non a caso nelle chiose sulla coppia oppositiva *scrivere/narrare* torna la memoria del XX canto dell'*Inferno*, della Bolgia dove gli indovini, fraudolenti contro chi non si fida, hanno il capo totalmente volto all'indietro e sono costretti a camminare retrocedendo. Per Consolo la sorte dello scrittore è simile a quella dell'indovino dantesco (o, se si vuole, a quella dell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin, che per avanzare deve necessariamente guardare indietro), ma è nelle sue possibilità quella di antivedere, di andare oltre le apparenze, di ricreare e interpretare il mondo nella *factio* letteraria e nell'uso della metafora. Questa come molte altre pagine vergate dall'autore di *Retablo* definiscono la letteratura nelle sue valenze ambigue ed anfibologiche.

Il romanzo che rappresenta paradigmaticamente il sovrapporsi tra lo *scrivere* e il *narrare*, che nasce da *indignatio* civile trasformandosi tuttavia in un raffinato affresco letterario è *Lo Spasimo di Palermo*, nato dallo sdegno suscitato dall'uccisione di Paolo Borsellino. L'attentato contro il magistrato che, a fianco degli altri componenti del *pool* palermitano, aveva acceso forti speranze in Sicilia, è trasfigurato attraverso un sapiente costruito intertestuale che va dai riferimenti pittorici e letterari a quelli filmici e musicali, dando corpo, nella fertile

¹⁰ V. Consolo, *Un giorno come gli altri*, in Id., *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 92-93.

contaminazione dei codici, ad un fittissimo simbolismo cristologico e martirologico.¹¹ Si tratta di un'opera non sempre perfettamente equilibrata nelle articolazioni tematiche che la compongono, ma forse proprio in essa si apprezza lo sforzo dello scrittore, la riaffermazione dell'importanza del dire espressa anche *per viam negationis*, proprio mentre se ne denuncia la difficoltà e, in alcuni momenti, persino l'inutilità.

Nella «biblioteca mentale» dello scrittore necessaria alla particolare tessitura della sua opera, in quello che Wolfgang Iser avrebbe chiamato il suo repertorio, sono presenti sia riferimenti letterari che figurativi. Alcuni anni fa Consolo, interrogato da Giuseppe Traina sul rapporto tra testo letterario e testo pittorico, ha dato una risposta che tocca un nodo teorico ben conosciuto agli studiosi di semiotica, la differenza tra lo svolgimento temporale del significante linguistico e lo svolgimento spaziale del significante iconico. La compresenza dei codici risponde, per l'autore, ad un'esigenza personale di equilibrio:

Credo che ci sia un bisogno di equilibrio tra suono e immagine, come una sorta di compenso, perché il suono vive nel tempo, invece la visualità vive nello spazio. Cerco di riequilibrare il tempo con lo spazio, il suono con l'immagine. Poi sono stati motivi d'ispirazione, di guida, le citazioni iconografiche di Antonello da Messina o di Raffaello. In *Retablo* c'è l'esplicitazione dell'esigenza della citazione iconografica: il «retablo» appartiene alla pittura ma è anche «teatro», come nell'intermezzo di Cervantes.¹²

La volontà di dosare spazialità e temporalità, citazioni letterarie e iconiche è evidente nei romanzi consoliani fin dalla soglia paratestuale del titolo, che generalmente allude ad opere pittoriche: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, com'è noto, fa riferimento al ritratto virile d'ignoto di Antonello da Messina del Museo Mandralisca di Cefalù; *Retablo* allude ai polittici delle chiese iberiche; *Lo Spasimo di Palermo* evoca un dipinto raffaellesco conservato un tempo presso la chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo e oggi al museo madrilenio del Prado. L'orchestrazione plurima, la prosa dai timbri lirici, la risemantizzazione del precedente pittorico, lo spessore della memoria sono caratteristiche della scrittura attraverso cui Consolo si è confrontato con le cogenze della storia, dal romanzo esordiale *La ferita dell'aprile* che colloca la narrazione sullo sfondo delle elezioni del 1948 al *Sorriso dell'ignoto marinaio*, relativo alla vicenda risorgimentale ed alla strage di Alcara Li Fusi, da *Nottetempo, casa per casa*, che evoca gli anni dell'affermazione del fascismo, a *Lo Spasimo di Palermo*, che narra di una strage di mafia. Una successione di *vulnera* storici che lo scrittore non esita a rappresentare, credendo ancora nel valore tetico della parola e dell'immagine, nella necessità della memoria.

¹¹ Mi permetto di citare, in merito, D. Stazzone, *Testi e intertesti in Vincenzo Consolo: Lo Spasimo di Palermo*, ne *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, a cura di F. Cattani e D. Meneghelli, premessa generale di S. Albertazzi, M. Cometa, M. Fusillo, Roma, Meltemi, 2008, pp. 183-201.

¹² G. Traina, *Colloquio con Vincenzo Consolo*, in Id., *Vincenzo Consolo*, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2001, p. 130.