

Giuseppe Domenico Basile

Il Mezzogiorno di Bandi e Abba tra esotismi e stigmatizzazioni

Ad eccezione di taccuini, articoli di giornale o lettere,¹ la maggior parte dei memorialisti garibaldini² si dedicò alla scrittura solo alcuni anni dopo le imprese della Spedizione dei Mille. Considerando la provenienza non meridionale della maggior parte di loro,³ è interessante vedere come il Sud sia stato per lo più caratterizzato in senso esotico e memoriale: luogo misterioso e fonte di stereotipi, cullato nella memoria e testualizzato attraverso una scrittura che esalta il dato leggendario.⁴ Soffermandoci sulle prime righe de *I Mille* di Giuseppe Bandi, ci imbattiamo, ad esempio, in una importante dichiarazione di poetica:

Vuoi tu, dunque, amico caro, ch'io ti racconti quel che videro i miei occhi ed udirono i miei orecchi nell'avventurosa corsa che facemmo da Genova a Marsala [...] Io [...] t'ammonisco di non pretendere da me più che non possa darti un modesto gregario di quella schiera; il quale [...] potrà raccontarti qualche coserella, che non si trova nelle moltissime storie che de' suoi casi si scrissero e si scrivono oggi più che mai [...]. Faccio proposito di non raccontare se non quello che vidi ed udii; e tu capirai bene che io non potevo aver occhi ed orecchi per vedere ed udir tutto. Ma sii certo che io non aggiungerò una frangia alla nuda e santa verità.⁵

La cornice è quella di una chiacchierata tra persone che godono della reciproca fiducia: un narratore autorevole e un lettore scaltro. A partire da tali premesse, va verificato attraverso quali griglie estetiche e culturali sia stata rappresentata la realtà meridionale e, in particolare, quella Sicilia che occupa più dei due terzi dell'opera. Con *I Mille* il grossetano Bandi ci consegna un testo di grande valore per almeno due ragioni: da un lato è alla Toscana che storicamente si devono le immagini più cupe del Mezzogiorno italiano,⁶ dall'altro la pubblicazione tarda dell'opera ci costringe a fare i conti con l'esito di un lungo e malinconico processo mentale, nutrito di un ventennio di letteratura, dibattiti e inchieste.⁷

giuseppedomenicobasile@gmail.com

¹ Il caso più noto è quello di Ippolito Nievo che, dalla Sicilia, scrisse il *Giornale della Spedizione in Sicilia* e inviò molte lettere alla madre Adele Marin Nievo e alla cugina Bice Melzi Gobio. Per entrambe le opere, cfr. I. Nievo, *Impressioni di Sicilia*, Ibis, Como 2010.

² Sergio Romagnoli evidenzia l'eterogeneità dell'esperienza e utilizza la dicitura «memorialistica garibaldina», (cfr. S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo Verga Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005, p. 456). Gaetano Trombatore, al contrario, inserisce gli autori all'interno del dibattito letterario dell'epoca, ricorrendo alla più tradizionale categoria di «letteratura garibaldina», (cfr. G. Trombatore, introduzione a *Scrittori garibaldini*, 2 voll., Einaudi, Torino 1979, p. 414).

³ Nel *Giornale della Spedizione in Sicilia*, proprio Nievo annoterà la provenienza dei garibaldini che partirono da Quarto, (Cfr. I. Nievo, *Impressioni di Sicilia*, cit., pp. 10-11).

⁴ Cfr. G. Mariani, introduzione a *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Cappelli, Bologna 1962³, pp. 5-7.

⁵ G. Bandi, *I Mille*, Parenti, Firenze 1955, p. 3.

⁶ Si pensi all'«inverted mirror image» del capitalismo mezzadrile toscano cui fanno riferimento le inchieste di Franchetti e Sonnino, (cfr. J. Dickie, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Macmillan, Basingstoke 1999).

⁷ L'opera è pubblicata nel 1886 sul «Messaggero» di Roma e sul «Telegrafo» livornese; nel 1902 vedrà la luce l'edizione in volume.

Un primo nucleo del testo ruota intorno alle relazioni tra lo scrittore e i meridionali, snodandosi lungo numerose descrizioni del perturbante confronto con le popolazioni locali; e Bandi è consapevole che la propria posizione assomiglia a quella di un europeo a contatto con popoli primitivi. A proposito di Salemi, ad esempio, egli ricorre a un sistema metaforico mutuato dall'apparato discorsivo delle esplorazioni:

Questi s'affollavano intorno a noi e guardavano con occhi di meraviglia le nostre armi e specialmente le rivoltelle, delle quali volevano esaminare i congegni, parendo loro stupendissima cosa che una sola canna potesse esplodere sei colpi [...]. Nel vedere quella gran curiosità de' villani, io rammentavo i racconti di que' viaggiatori, che ci dipinsero i selvaggi, stupiti e trasecolati dinanzi a' coltelli e ai fucili e ai gingilli di vetro, che loro si mostravano per allettarli, e ne facevano gran festa [...]. Trovandomi in mezzo a quei beduini [...], m'accorsi che guardavano con vogliossissimi occhioni il *revolver* che luccicava al mio fianco, libero dalla fodera [...]. Quei villici curiosi mi si affollarono intorno; e alle guardate che davano, m'accorsi che morivano dalla voglia di veder da vicino il *revolver* e di sapere come lavorasse quel miracoloso ordigno. Bramoso di godermi la loro meraviglia, come Leonardo da Vinci (scusate il paragone) si smammolava contemplando le bocche aperte e gli spalancati occhioni de' contadini, attoniti nel veder volare gli uccelli di legno e i dragoni di fil di ferro, impugnai il *revolver* e mi posi a descriverlo col tono che usano i cerretani quando spiegano il mondo nuovo. I miei uditori erano tutti in visibilio, ed uno tra loro [...], in sua africanissima lingua: «Bella cosa, bella cosa!».⁸

I meridionali vengono interpretati alla luce di uno schema di tipo orientalizzante,⁹ un paradigma che lo scrittore recava con sé evidentemente già prima dello sbarco. E il confronto con una realtà diversa dalla Toscana evoca fascinazioni di un'eurocentrica volontà di potenza, mentre lo scrittore brama lo stupore indigeno e s'innalza al livello dei grandi della storia italiana (non a caso rappresentati dal toscano Leonardo). Avvertendo i rischi di un tale schema narrativo, Bandi prova a salvaguardare il carattere della campagna accreditando la figura di Garibaldi come prestigioso centro della spedizione: questi osserva dall'alto («da quell'altura, Garibaldi specolò per ampio tratto tutto il paese»),¹⁰ utilizza il cannocchiale («su in cima alla torre, intento a specolare col suo gran cannocchiale»)¹¹ e consulta le carte geografiche («pose gli occhi sopra una gran carta della Sicilia»;¹² «stava guardando una gran carta geografica»¹³). Giacché l'incontro con i meridionali assume i caratteri del confronto tra civilizzatori e selvaggi, lo scrittore lavora poi sulle cause di un rapporto così asimmetrico: «io credo [...] che [...] se le popolazioni del regno gli si fossero mostrate tanto propense ai fatti, quanto prodighe furono di parola e d'evviva e di feste, non sarebbe bastata la scaltrezza del conte di Cavour».¹⁴ Una conclusione così sbilanciata può passare al lettore perché tesauroizza le strategie attraverso le quali, nel testo, è stato rappresentato l'elemento della meridionalità: da una parte un *noi* e dall'altra un *qui/loro*. Non c'è pagina in cui clima e paesaggio del Mezzogiorno non siano esotici («caldo africano»),¹⁵ diversi

⁸ G. Bandi, *I Mille*, cit., pp. 152-160.

⁹ Cfr. E. W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2008⁷. Per il Mezzogiorno italiano cfr. *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Berg, Oxford/New York 1998.

¹⁰ G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 107.

¹¹ Ivi, p. 149.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ Ivi, p. 429.

¹⁵ Ivi, p. 137.

(«faceva caldo in quel giorno, come tra noi suol essere in agosto, ed era un caldo afoso»)¹⁶ o edenici («un paese ricco di vegetazione e sorridente»),¹⁷ filtrati da folklore («dalle finestre piovevano fiori e ramoscelli di lauro, le donne agitavano i fazzoletti, e ci salutavano»),¹⁸ pittoresco¹⁹ e classicismo («una frotta di delfini [...] greggia di Nettuno»);²⁰ «Trasibulo ed Arato non furono per certo, né più audaci né più magnanimi»;²¹ «ero precipitato giù nel grembo di Teti»)²² o connotati come extraeuropei («scirocco, caldo e soffocante come il vento del deserto»)²³. Il contributo dei meridionali è quasi sempre sminuito («invano, alcuni siciliani proposero al generale di virar di bordo [...]. Egli li respinse con un *no!*»;²⁴ «si sarebbe detto che quella gente còlta così per sorpresa, non avesse capito un acca del grande avvenimento che si compiva in quel giorno»)²⁵ e gli aneddoti raccontano di superstizioni («gente superstiziosa e cieca»)²⁶ paganesimo («avevano appiccate sul calcio dei fucili le immagini di Santa Rosalia»),²⁷ passionalità («la moglie [...], gridando come un'aquila [...] indiavolata»),²⁸ opportunismo («a sentir discorrere, pareva avessero in corpo il diavolo, fatte appena poche miglia, sparirono dalle nostre fila, rubandoci i fucili»)²⁹ sensualità («bruna, adusta [...], aveva una strana espressione di sfacciataggine e di furberia»)³⁰ malafede («petti vulcanici [...], ma bene a temersi che tra [...] quella folla di gente innamorata e festante non guizzasse insidiosa la lama di un pugnale»)³¹ codardia («alla prima ombra d'un mutamento di fortuna ci avrebbero piantati in asso»)³² comicità («pareva costui un tonno, tanto era corto e panciuto [...], un vero carnevale a sentirlo»)³³ e alterità («il barone e i suoi arabi»;³⁴ «all'usanza de' Parti»;³⁵ «come i turchi alla santa Mecca»)³⁶. Perfino il naturale trauma linguistico ribadisce una superiorità («in mezzo alle varie, se non orribili, favelle»)³⁷ dovuta a esotismi

¹⁶ Ivi, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 341.

¹⁹ «Procedevamo per luoghi amenissimi, ed avevamo sotto gli occhi la *Conca d'oro*, come si chiama, con poetico linguaggio, la vallata dove siede Palermo. A destra e a sinistra, boschi d'ulivi e d'aranci e di cedri, e spalliere di fichi d'India, tra cui biancheggiavano casette, e pittoreschi conventi, che parean castelli; in fondo, la città, distesa sulla spiaggia a semicerchio, e poi, da un lato il monte Pellegrino, dirupato e rossastro, e dall'altro, il mare azzurro, pieno di navi da guerra di tutte le nazioni. Era uno spettacolo che avrebbe strappato alle labbra di un poeta un cantico sublime di ammirazione; noi, poveri diavoli, pieni di poesia nel cuore, ma impotenti a ridire ciò che il cuore sentiva, non sapemmo fare altro se non stendere le braccia verso la Conca d'oro e gridare con le lacrime agli occhi: "Palermo! Palermo!"», (Ivi, p. 214).

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ Ivi, p. 122.

²² Ivi, p. 341.

²³ Ivi, p. 340.

²⁴ Ivi, p. 90.

²⁵ Ivi, p. 100.

²⁶ Ivi, p. 148.

²⁷ Ivi, p. 215.

²⁸ Ivi, p. 103.

²⁹ Ivi, p. 126.

³⁰ Ivi, p. 264.

³¹ Ivi, p. 245.

³² Ivi, p. 226.

³³ Ivi, p. 92.

³⁴ Ivi, p. 141.

³⁵ Ivi, p. 185.

³⁶ Ivi, p. 209.

³⁷ Ivi, p. 75.

(«barbuto linguaggio»)³⁸ e orientalizzazioni («la sua lingua pareva alle mie orecchie poco meno che turca»)³⁹.

Agli estremi di un'articolata pratica discorsiva, gli archetipi dell'alterità del Sud sono il giovane Nino Marchese e il garibaldino Enrico Cosenz. Nello scambio di battute tra lo scrittore e il diciassettenne di Castelvetro emergono, ad esempio, tutte le ambiguità che nel testo caratterizzano i siciliani:

– Quanti anni hai?

– Diciassette, eccellenza.

– Non mi dir mai eccellenza, perché da noi sono eccellenze gli asini. Dimmi piuttosto se vuoi star con me, e io ti vorrò bene, e se sarai fidato e coraggioso ti regalerò un *revolver* come questo e più bello ancora. Nino Marchese fece della grande allegrezza, due o tre salti. Io lo condussi meco in casa Torrealta, mutai il suo berretto a borsa di cotone nero in un berretto rosso alla turca, gli posi indosso una camicia rossa, e gl'infilzai alla cintola il mio pugnale, e gli dissi:

– Qui mangerai e berrai; abbi occhio al mio cavallo, e non allontanarti, perché da un momento all'altro potrei aver bisogno di te. Nino voleva baciarmi la mano, ma io gli misurai un gran ceffone, e gli feci intendere che da allora in poi doveva aver quello strano modo di salutare i superiori in conto d'una laidissima civiltà.⁴⁰

Una relazione nata, vissuta, cullata nella memoria e rappresentata all'interno di schemi retorico-discorsivi di tipo coloniale, non può che ribadire la superiore civiltà di Bandi davanti a un novello *Venerdì* incapace di farsi europeo, tra incomprensioni e subalternità che segneranno a lungo la storia d'Italia:

– Eccellenza! – diceva tristo, singhiozzando o facendo vista di singhiozzare. – Povera eccellenza!

– Eccellenza un corno! – risposi tutto invelenito. – Fu quello il bel servizio che mi facesti, scannapagnotte senza fede, lasciandomi lì di botto e fuggendo come il più consacrato vigliacco?... Fu quello il gran bene che dicevi di volermi [...]?

– Ah! Eccellenza, – soggiungeva il poltrone, fingendo di piangere sempre più forte – *u frate meo* era morto nella battaglia, e io me lo caricai sulle spalle e lo trassi a casa per tante miglia...

E io l'interruppi con una gran risata, dicendogli se mi teneva per così menno da credere che un suo pari potesse portar di peso un cadavere per tante miglia. – Vanne al diavolo, – concludevo – e rendimi almeno il mio pugnale...

Nino Marchese alzò gli occhi al cielo, giurando che il pugnale glielo avean rubato; e poscia, quasi per attenuare il danno, mi pose accanto (indovinate, o lettori) mi pose accanto un mazzo di asparagi selvatici.⁴¹

Al polo opposto il garibaldino Cosenz, cui spetta il compito di sottolineare *e contrario* i caratteri essenzializzati⁴² dei meridionali: «uomo di pochissime parole: una vera e splendida eccezione alla regola tra gli uomini del Mezzodì. Freddo, e poco meno che impassibile nell'apparenza, animoso e caldo nei momenti del pericolo».⁴³ All'altezza degli anni Ottanta dell'Ottocento Bandi si inserisce nel dibattito nazionale sull'identità geografica e culturale delle regioni meridionali del paese con un'opera che prova a sintetizzare lo sguardo pittoresco e i più recenti dibattiti meridionalisti, le bellezze esotiche e la responsabilità di amministrare regioni arretrate ed economicamente

³⁸ Ivi, p. 136.

³⁹ Ivi, p. 176.

⁴⁰ Ivi, p. 161.

⁴¹ Ivi, p. 206.

⁴² Cfr. la voce *Essentialism/strategic essentialism* in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Third edition, Routledge, London and New York 2013, pp. 96-98.

⁴³ G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 412.

deprese.⁴⁴ Emerge così il profilo paradossale di un Mezzogiorno che può farsi Italia solo negandosi.

Da Quarto al Volturno di Abba ripropone in parte quanto emerso ne *I Mille*, ma l'origine piemontese⁴⁵ dello scrittore sposta assai significativamente le coordinate geografiche dello sguardo proiettato sulle realtà meridionali. E il dato è tutt'altro che trascurabile giacché, all'alba dell'Unità, proprio gli amministratori del Regno di Sardegna diedero vita a fosche e interessate rappresentazioni del Sud.⁴⁶ Per di più, anche *Da Quarto al Volturno* è un testo dalla lunga gestazione,⁴⁷ risultando assai più ricercato de *I Mille*, tra preziosi stereotipi discorsivi, citazioni letterarie e colti riferimenti artistici.

L'opera si avvia con una riflessione legata alle arti figurative, alle estetiche e alle tecniche pittoriche, tematizzando le differenze che intercorrono tra una visione a distanza e una dall'interno. Descrivendo Marsala, Abba costruisce uno schema oppositivo di tipo binario e propone dapprima una tradizionale rappresentazione della cittadina così come la osserva da una nave: «eccola là Marsala, le sue mura, le sue case bianche, il verde de' suoi giardini, il bel declivio che ha dinanzi. Nel porto poco naviglio». ⁴⁸ Allo sbarco fa però seguito l'esperienza (adesso dall'interno) di quanto prima solo intravisto: «siedo sopra un sasso, dinanzi al fascio di armi della mia compagnia, in questa piazzetta squallida, solitaria, silenziosa». ⁴⁹ A Misilmeri, ripensando alle imprese fino a quel momento compiute, lo scrittore ricorre ancora una volta alla distinzione tra visione a distanza e visione dall'interno:

Uno squillo di tromba fece saltar fuori da ogni banda i nostri, dispersi per le case; ci mettemmo in marcia e si venne qui. Si vede a destra un formicolio di gente: sono le squadre di La Masa. A dar un'occhiata intorno, scopriamo tutti i luoghi visitati dacché partimmo dal Passo di Renna, un giro che par nulla e che ci è costato tanta fatica. Marineo è là, e la sua rupe, a vederla di qui, pare più minacciosa che da vicino. Se si staccasse dal monte rotolerebbe giù sul borgo, sventrandolo come un mostro.⁵⁰

A «Rocca Palomba» comincerà, invece, a subentrare il negativo della dimensione antropologica, sociale ed economica di quei luoghi:

Queste campagne come hanno fatto a diventar deserte? Si va delle ore senza vedere una casa. Contadini? Non ve ne sono. I coltivatori stanno nei villaggi, grandi come da noi le città; vi stanno in certe tane gli uni sugli altri, con l'asino e le altre bestie men degne. Che tanfo e che colpe! All'alba movono pei campi lontani, vi arrivano, si mettono all'opera che quasi è l'ora di tornare; povera gente, che vita! Rocca Palomba è come tutti gli altri borghi,

⁴⁴ Cfr. C. Petraccone, *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 2005; N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. University of California, Berkeley 2002; trad. it. di Z. Ciccimarra, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, prefazione di P. Bevilacqua, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004, pp. 129-158 e A. De Francesco, *La palla al piede. Una storia del pregiudizio antimeridionale*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 75-76.

⁴⁵ Si utilizza l'espressione 'piemontese' in senso geoculturale, giacché dal 1815 Cairo Montenotte faceva parte del Regno di Sardegna.

⁴⁶ Cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 159-184 e J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., pp. 25-52.

⁴⁷ Una prima versione dell'opera è pubblicata nel 1880 dall'editore Zanichelli, con il titolo di *Noterelle d'uno dei Mille edite dopo vent'anni*, una seconda redazione è pubblicata nel 1882, con il titolo di *Da Quarto al Faro. Noterelle di uno dei Mille edite dopo vent'anni*. Del 1891 è la versione definitiva, intitolata *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*.

⁴⁸ G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 23.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 59.

ma a vederla da lungi adagiata su questo fianco del monte, mezzo nascosta nei boschi di mandorli, con quella strada che si curva dolce per farvi arrivare la gente senza fatica, promette di più.⁵¹

Una campagna deserta, miseri coltivatori, villaggi lontani dai campi, abitazioni simili a tane e il giudizio ambiguo dello scrittore («che tanfo e che colpe!») sono, dunque, il contraltare di quella che era stata una visione paradisiaca, il vanificarsi delle promesse dello sguardo a distanza. Analizzando i giudizi sulla società siciliana (usi, costumi, urbanistica, economia), emerge poi una visione ideale dell'epopea garibaldina che si fonda su autocelebrazioni come «Garibaldi non lascerà la Sicilia senza aiuto»⁵² o, ancora, «Palermo è laggiù come la vedevamo da Gibilrossa, dal Parco, dal Passo di Renna, ma ora libera nella sua gloria fra le sue rovine, di giorno e di notte tutta un festino».⁵³ E in quest'ultimo caso Abba contraddice lo schema fino ad allora utilizzato: Palermo, dall'interno, è più festosa delle visioni a distanza. E non può essere casuale che la deviazione dal più consueto apparato retorico-discorsivo coincida con la vittoria dei garibaldini, tappa di un percorso che dovrà portare a un diverso modello di società, un'Italia unita e una civiltà non più 'altra' rispetto allo sguardo piemontese.

Nel frattempo, il Mezzogiorno deve fare i conti con la verifica eterodiretta dei suoi elementi più noti e stereotipati, diventando palcoscenico in cui il passato è l'eterno e statico presente delle rovine della civiltà greco-latina, la natura si fa paesaggio⁵⁴ e i meridionali sono gli eredi dei propri avi (storici e mitologici), pigri fruitori di una terra eternamente Arcadia:

Noi del Lombardo siamo un bel numero [...]. Chi potesse vedere nel cuore di tutti, ciò che sa ognuno della nostra impresa e della Sicilia! A nominarla, sento un mondo nell'antichità. Quei Siracusani che, solo a sentirli cantare i cori greci, mandarono liberi i prigionieri di Nicia, mi parvero sempre una delle più grandi gentilezze che siano state sulla terra. Quel che oggi sia l'isola non lo so. La vedo laggiù in una profondità misteriosa e sola.⁵⁵

Della Sicilia si ignora compiaciuti ogni cosa, ma i filtri culturali e testuali evocano eroismi e giustificano grandi attese. Intanto il pittoresco dà corpo a visioni ovattate di un paesaggio ricco di brillanti colori e onnipresenti miti:

Gran bella veduta d'isolette! Sembrano emerse ora dal mare. C'è del verde di tutti i toni; c'è della roccia splendente, c'è un'aria azzurra che avvolge tutto; e le isole hanno una zona d'argento ai piedi [...]. La Sicilia! La Sicilia! Pareva qualcosa di vaporoso laggiù nell'azzurro tra mare e cielo, ma era l'isola santa! Abbiamo a sinistra le Egadi, lontano in faccia il monte Erice che ha il culmine nelle nubi. Un siciliano che era meco sulla tolda, mi narrava le avventure di Erice figlio di Venere, ucciso da Ercole su quelle vette. Erano ameni gli antichi, ma quant'è pure ameno l'amico mio, che trova ora tempo di parlare di mitologia! Ei mi disse che su quel monte c'è un villaggio che si chiama San Giuliano, dove nascono le più belle donne della Sicilia.⁵⁶

⁵¹ Ivi, pp. 91-92.

⁵² Ivi, p. 3.

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ Cfr., tra gli altri, G. Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000 e M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

⁵⁵ G. C. Abba, *Da Quarto al Voltorno*, cit., pp. 8-9.

⁵⁶ Ivi, pp. 21-22.

Una volta sbarcati, l'occhio pretende una gratificazione culturale e trova pace nel folklore («certi carri dipinti d'immagini sacre»;⁵⁷ «la banda che ci suonava il trionfo»)⁵⁸ o negli scenari naturali («giù per quelle filiere di fichi d'India»;⁵⁹ «quella sua lussuria di giardini»),⁶⁰ trasfigurati in mito («pali di ferro ciclopici»),⁶¹ forzati a legittimare il giudizio sulle condizioni economiche («ricchezza che va dal piano sino in cima ai colli, dorati ancora da messi»;⁶² «pingue campagna»)⁶³ o incanalati nel gusto pittorico dell'epoca:

Non vorrei perdere di vista il golfo di Castellamare, che, mentre il sole andrà sotto, dovrà parere chi sa che Paradiso di colori [...]. Sul tardi riposammo su questa montagna. Un vero anfiteatro [...]. Alla punta del giorno, la banda di non so che villaggio vicino venne a svegliarci, suonando un'aria dei Vespri siciliani. Io balzai, corsi sulla rupe più alta, questa dove scrivo, e il mio sguardo si perdè nella Conca d'oro. Palermo! Era laggiù incerta tra la nebbia e il mare. Si vedevano le navi lungo la rada, tante come se vi si fossero date convegno tutte le marinierie d'Europa, per vederci il giorno in cui piomberemo improvvisi sulla città.⁶⁴

Altra cosa è il Sud reale, ripugnante («furia delle donne cagne scatenate»),⁶⁵ bizzarro («mi accorsi che qualcuno ammiccò, qualche altro scambiò con essi quei certi cenni, raggrinzamenti della fronte, d'una guancia, del mento, diavolerie che a costoro bastano per un discorso»),⁶⁶ sconvolgente («mezzo nudo e mezzo coperto di pelli come un selvaggio, colla fame nelle guance»),⁶⁷ subalterno («si direbbe che siamo venuti per aiutare i Siciliani a liberare la loro terra dall'ozio!»);⁶⁸ «tra questa gente povera e rozza»⁶⁹ e inattuale («parevano gente del medioevo rimasta viva proprio per aspettarci»);⁷⁰ «passati noi, la libertà verrà spazzando tutto questo strascico di medio evo».⁷¹

Alcune indicazioni, nel testo, ci conducono – come già in *Bandi* – a interessanti dinamiche di addomesticamento dell'alterità e, su tutte, spicca la lunga serie di categorizzazioni pseudogeografiche e culturalizzate cui Abba ricorre: presso le coste siciliane «pensava ai mari d'oriente»⁷² e concludeva: «siamo più vicini all'Africa»,⁷³ Marsala è «l'ingresso di una città araba»,⁷⁴ a volte ci si chiede «siamo nelle Pampas?»,⁷⁵ ad Alcamo «par di sentirsi investiti da un'aria moresca»;⁷⁶ la spedizione

⁵⁷ Ivi, p. 26.

⁵⁸ Ivi, p. 28.

⁵⁹ Ivi, p. 34.

⁶⁰ Ivi, p. 50.

⁶¹ Ivi, p. 83.

⁶² Ivi, p. 92.

⁶³ Ivi, p. 97.

⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁵ Ivi, p. 144.

⁶⁶ Ivi, p. 89.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ Ivi, p. 28.

⁶⁹ Ivi, p. 31.

⁷⁰ Ivi, p. 92.

⁷¹ Ivi, p. 99.

⁷² Ivi, p. 20.

⁷³ Ivi, p. 21.

⁷⁴ Ivi, p. 24.

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ Ivi, p. 39.

ha connotati biblici («come il canto trionfale del passaggio del Mar Rosso»),⁷⁷ arcaici («su questo ceppo della Sicilia venivano a innestarsi i Saraceni, i Normanni»),⁷⁸ ultraterreni (Catania è «anticamera del paradiso»),⁷⁹ a contatto con il doppione europeo del mondo arabo (Bixio «pareva un Emiro che tornasse da una spedizione nel deserto»).⁸⁰ Anche i costumi dei meridionali, del resto, slittano verso l'*otherness*, tra stigmatizzazioni («parecchi vestono pelli di pecora [...], una donna con panno nero giù sulla faccia»)⁸¹ e apprezzamenti (le siciliane sono leggendarie «zingare dell'amore»)⁸². Tuttavia, ciò che rimanda alle orientalizzazioni *stricto sensu* è il legame tra retorica e politica, ovvero la legittimazione di certe opzioni militari o amministrative a partire dalla rappresentazione che di una regione si fornisce nei testi. Se guardiamo alla questione sociale, quasi a metà dell'opera ci imbattiamo in Padre Carmelo, monaco che avrà il merito di porre delle domande scomode rispetto al senso della spedizione stessa:

- Verrei, se sapessi che farete qualche cosa di grande davvero: ma ho parlato con molti dei vostri, e non mi hanno saputo dir altro che volete unire l'Italia.
- Certo; per farne un grande e solo popolo.
- Un solo territorio...! In quanto al popolo, solo e diviso, se soffre, soffre; ed io non so che vogliate farlo felice.
- Felice! Il popolo avrà libertà e scuole.
- E nient'altro! – interrompe il frate: – perché la libertà non è pane, e la scuola nemmeno. Queste cose basteranno forse per voi Piemontesi: per noi qui no.
- Dunque che ci vorrebbe per voi?
- Una guerra non contro i Borboni, ma degli oppressi contro gli oppressori grandi e piccoli, che non sono soltanto a Corte, ma in ogni città, in ogni villa.⁸³

Continuando a leggere, però:

Abbiamo sotto di noi il Calvario e il cimitero a mezza costa; veggio le pietre sulle quali sedemmo ieri, con frate Carmelo. Quel monaco mi ha lasciato non so che turbamento; vorrei rivederlo. Staremo a campo qui, tutto il giorno, e forse anche domani. Che cosa si attende? Che significa questo aggirarsi intorno a Palermo, come farfalle al lume? Maestose le rupi che abbiamo a ridosso e a destra. Indescrivibile la vista di faccia. Chi nasce qui non si lagni d'esser povero al mondo, che anche con una manata d'erba è un bel vivere, se si hanno occhi per vedere e cuore per sentire.⁸⁴

La natura mette a tacere critiche e turbamenti, evitando che il lettore possa identificarsi con un punto di vista pericolosamente eversivo; e la legittimità delle parole del monaco è erosa dalla bellezza del paesaggio isolano, davanti al quale non è consentito lamentare indigenza. Se «una manata d'erba» può dare «un bel vivere», è l'incapacità dei meridionali a giustificare l'esclusione dalla modernità europea cui appartiene Abba, un'esclusione che in tale gerarchia trova (tautologicamente) conferma delle proprie ragioni. Se il Mezzogiorno accetta di essere mito, paesaggio, stereotipo, istinto, passato ed esotico, lo sguardo settentrionale può confermare le proprie costruzioni ideologiche

⁷⁷ Ivi, p. 74.

⁷⁸ Ivi, p. 80.

⁷⁹ Ivi, p. 104.

⁸⁰ Ivi, p. 107.

⁸¹ Ivi, p. 28.

⁸² Ivi, p. 105.

⁸³ Ivi, p. 51.

⁸⁴ Ivi, p. 52.

e culturali, frutto di tradizioni testuali fattesi archetipo e progetti editoriali sempre più all'avanguardia. Diversamente, il pittoresco è inefficace e lo sguardo dall'interno può solo ratificare la frustrazione. È in quest'ottica che va letto il giudizio sul brigante Santo Mele che, pur rimandando a uno dei più consolidati *topoi* dell'estetica pittoresca, viene brutalmente condannato: «costui puzza troppo di sangue, e a Palermo, dove sarà condotto, qualcuno gli farà empire il cranio di piombo».⁸⁵

L'opera di Abba è un tassello importante nel processo di nazionalizzazione dell'universo discorsivo sul Mezzogiorno, perché fonde l'eredità del *Grand Tour* e i primi decenni di vita politica e culturale italiana. Concordando con De Francesco, lo sbarco a Marsala mise a contatto le camicie rosse e una regione da sempre al centro dell'immaginario europeo,⁸⁶ un'area del paese conosciuta quasi esclusivamente attraverso una tradizione testuale e che diventava punto di partenza di una spedizione che ambiva a forzare il processo di *nationhood* del paese:

I cliché fissati negli appunti dei partecipanti all'impresa dei Mille erano [...] un modo sicuro per esprimere l'attonita scoperta di un mondo sempre immaginato e mai frequentato, la cui distanza suscitava sì diffidenza, ma la cui entusiastica adesione all'impresa di Garibaldi impediva di liquidare nei meri termini di una terra selvaggia e arretrata: perciò le molte note sul carattere orientale e africano della Sicilia ripiegheranno presto nella caratterizzazione pittoresca ed esotica, senza mai raggiungere il livello della denuncia di un'intera società.⁸⁷

⁸⁵ Ivi, p. 91.

⁸⁶ Cfr. P. D. Smecca, *Representational tactics in travel writing and translation: a focus on Sicily*, Carocci, Roma 2005 e *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, a cura di R. La Mesa, Cappelli, Rocca San Casciano 1961.

⁸⁷ A. De Francesco, *La palla al piede*, cit., p. 74.

Giorgio Delia

Appunti sull'edizione Stoppelli delle opere pierriane

Albino Pierro (Tursi [Matera] 1916 – Roma 1995) ha il posto che merita nel selettto *pantheon* dei classici, finalmente! Almeno dal novembre 2012 quando, per merito di Pasquale Stoppelli, sono in libreria *Tutte le poesie*:¹ un'opera pregevole, ben innestata nella collana che la ospita (in ottima compagnia delle esemplari *Myricae* pascoliane) e, più in genere, nel programma di valorizzazione delle letterature regionali che l'Editrice ha posto in essere già da qualche decennio.² D'altra parte, questa non è stata la prima volta che il filologo si sia cimentato a studiare il poeta suo correghionale. Già relatore della prima campionatura lessicografica,³ ha offerto il suo contributo ad alcuni dei principali appuntamenti che si sono celebrati in nome del Tursitano,⁴ non mancando di evocarlo in altri studi.⁵ In pratica, presentava tutte le carte in regola per affrontare un

Giorgio Delia, Liceo scientifico "Galilei", Trebisacce (Cosenza). E-mail: giorgio.delia1@istruzione.it

¹ ALBINO PIERRO, *Tutte le poesie. Edizione critica secondo le stampe*, a cura di Pasquale Stoppelli, con una nota su *L'archivio Pierro* di Mariagrazia Palumbo, Roma, Salerno, 2012, tomi 2, pp. CXXIV-756 («Testi e documenti di letteratura e di lingua», XXXIII* e XXXIII**). La tiratura in sobria *brochure* (formato cm 14.5 per 22, in esemplari numerati da 1 a 999, oltre a 26 distinti con le lettere dell'alfabeto, impressi su carta «Pordenone vergato» con carattere Dante di Giovanni Mardersteig) non è da grande pubblico ma, come altri prodotti di quella casa, con la certezza di arrivare nelle biblioteche e nelle università (gli altri, i più, ancora una volta potranno attendere). Al Centro Studi «Albino Pierro» di Tursi (Matera), Stoppelli (già principale artefice di applicazioni informatiche all'edizione filologica dei testi con la copiosa banca dati *Biblioteca Italiana Zanichelli*) ha fornito l'archivio elettronico dell'opera (consultabile attraverso il software DBT elaborato da Eugenio Picchi presso l'Istituto di Linguistica computazionale del CNR di Pisa). Esso, oltre a permettere la lettura dei testi, con l'aiuto del sistema di ricerca, consente di trovare parole, sintagmi, frasi e, con l'aiuto degli operatori logici (*e, o, vicino a, non, seguito da*), i contesti, quindi permette di discernere le concordanze delle singole forme attestate. I due tomi, appena dopo il loro apparire, nei primi due mesi del 2013, sono stati salutati favorevolmente sulle pagine della stampa nazionale da firme autorevoli come Roberto Galaverni («Corriere della Sera», 6 gennaio), Massimo Raffaeli («il manifesto», 13 gennaio), Francesco Durante («Corriere del Mezzogiorno», 26 gennaio), Bianca Garavelli («Avvenire», 2 febbraio), Antonio Saccone («Il Mattino», 8 febbraio), Giulio Ferroni («l'Unità», 19 febbraio).

² Si pensi al simposio salernitano (*Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993, Roma, Salerno, 1996 [«Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Sezione 1, Studi e saggi», 5]) e alla *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, voll. 14, nella quale agli autori in dialetto è stato assicurato un congruo spazio con contributi di specialisti come Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini (vol. V), Giorgio Fulco (ibid.), Valerio Marucci e Angelo Stella (vol. VII), Nicola De Blasi (vol. VIII), Luigi Reina e Marcello Ravesi (vol. IX).

³ MAFALDA IANNETTA, *Le concordanze della poesia dialettale di Albino Pierro*, tesi di laurea inedita, discussa presso l'Università degli Studi di Salerno, Facoltà di Lettere, a. a. 1980-1981.

⁴ PASQUALE STOPPELLI, *Circularità e dualità del lessico pierriano*, in *Pierro al suo paese*. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro». Tursi 30/31 ottobre 1982, a cura di Mario Marti, Galatina (Lecce), Congedo, 1985, pp. 187-96, poi col titolo *Osservazioni sul lessico tursitano delle poesie di Albino Pierro* (con la traduzione in italiano delle poesie citate, senza le note), in *Poesia oggi*, a cura di Massimiliano Mancini, Mirella Marchi, Dora Marinari, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 207-15; ID., *Minuzia di pronuncia tursitana*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*. Atti del Convegno di studi, Salerno 2-3-4 ottobre 1985, a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 353-8; ID., *Pierro tra bilinguismo e diglossia*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*. Atti del Convegno nazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione della consegna della laurea *honoris causa* ad Albino Pierro, 12 maggio 1992, a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina (Lecce), Congedo, 1993, pp. 51-9.

⁵ ID., *Dialetti lucani con particolare riferimento al dialetto marateota*, in *Mezzogiorno, Lucania, Maratea*. Atti del Convegno «Bella nel Rinascimento. Vitalità del dialetto lucano» (= «Documentazione Regione. Nuova serie», a. II, n. 4), Lavello (Potenza), Tip. Alfagrafica, 1987, pp. 115-23.

siffatto còmpito, per coronare uno schizzo da altri più volte divisato, palesando e variamente declinando i desiderata dell'autore.⁶

Al fine di poter seguire meglio la curvatura (interpretativa e valutativa) dell'esame testuale, si anticipano in una rapida sintesi le conclusioni. Il curatore ha posto in essere un progetto di non facile fattura, grazie alla sagacia tecnica, alla competenza linguistica (scoraggiante per qualsiasi altro, tanto più che gran parte, o se si vuole la parte grande di quell'opera è in uno fra i più ostici dialetti dell'area romanza), alla dimestichezza con l'autore, alla conoscenza dell'opera, all'*amor loci* (quel tanto che non guasti e serva a rendere più motivante il lavoro). Sempre a una valutazione sommaria, il primo dato che salta agli occhi è di natura quantitativa: con tale edizione, si può percepire all'impronta l'estensione dei libri nell'economia complessiva dell'opera. Ecco quindi i punti di forza che meglio qualificano l'iniziativa. Essa assicura la lettura attraverso un'edizione criticamente fondata; realizza un giusto equilibrio nella messa in pagina delle parti, segnatamente fra testo, rimando bibliografico, traduzione, annotazione (se non fosse riuscito molto più dispendioso, si sarebbe potuto stabilire una soluzione di continuità fra i brani: scelta peraltro adottata con notevole profitto per il lettore in altre collezioni di libri di poesia); rispetta scrupolosamente la partizione delle strofe (riesaminando attentamente la tradizione, in particolare delle edizioni Scheiwiller); fornisce un apparato filologico chiaro e un'annotazione sobria (atta a illuminare i riferimenti ai luoghi, agli usi e alle tradizioni evocati nei versi pierriani), senza rendere indigesta la fruibilità al lettore comune; introduce i versi con pagine efficacemente calibrate; locupleta la già ricca offerta con indicazioni bio-bibliografiche (seguendo il requisito dell'essenzialità più che quello dell'eshaustività), con misurate glosse alle traduzioni dell'autore (qualora la versione fosse risultata eccessivamente interlineare e letterale), con indici alfabetici delle poesie in italiano e in dialetto (utili per un loro rapido reperimento, specie delle sparse).

⁶ La prima proposta (quasi una profezia) venne formulata da ALFREDO STUSSI (esprimendo in una lettera a Silvio Riolfo [«Pisa, 7.v.84», inedita, ora nel Fondo Archilet dell'Università della Calabria] «il più incondizionato consenso» al progetto di edizione critica dell'opera in dialetto tursitano da affidare alle cure di Pasquale Stoppelli per conto della casa editrice Garzanti, sulla scorta della «memorabile edizione critica dell'opera in versi di Montale»; più tardi, ritornando sull'argomento, sotto forma di auspicio, nel saggio *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*, in *Poesia. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica*. Atti del Convegno di studi ed esperienze, Monsummano Terme [Pistoia], Museo di Casa Giusti, 16-17 maggio 1997, a cura di Mirella Branca e Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 85-97, a p. 95, poi in ID., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 315-336, alle pp. 325-6). Allo scopo di perorare la medesima causa, si aggiunsero LUCIANO FORMISANO (*Introduzione* ad ALBINO PIERRO, *Poesie per il 1983. Diario inedito*, a cura di L. F., con un «Ricordo di una conversazione notturna» di Gianni Scalia, Bologna, In forma di parole, 1999 [«In forma di parole. Quaderni» diretti da Gianni Scalia, II], pp. 7-22, alle pp. 11 e 20; ID., *Albino Pierro e i suoi lettori*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*. Atti del Convegno Potenza-Rende 25-26-27 novembre 2005, a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2008, pp. 201-13, alle pp. 208, 212-3) e ROMANO LUPERINI (*Poesia e lutto in Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa* cit., pp. 229-33, alle pp. 232-3). Chi qui scrive, pronunciandosi al riguardo in più luoghi (da ultimo, una sintesi si legge in *Le carte di don Albino: che fare?*, «Filologia Antica e Moderna», XI, 22, 2002, pp. 189-94, a p. 193), circa un lustro fa, chiamato per adoperarsi allo scopo, elaborato un progetto, stretti i termini contrattuali con Rubbettino, vide naufragare l'iniziativa a séguito delle periodiche ristrettezze (economiche) che facevano serrare i cordoni della borsa a quello che doveva essere il principale ente mecenatismo. L'esito moltissimo deve alla sollecitudine filiale di Maria Rita Pierro Gentiloni, oltre che alla concreta sensibilità istituzionale della Regione Basilicata e della Banca Popolare di Bari. Né va taciuto che nella gratulatoria (p. XLV) si sarebbero visti volentieri i nomi di Felice Di Nubila e di Nicola Merola che, a vario titolo e in tempi diversi, tanto si sono adoperati per tener vivo l'obiettivo.

Nell'insieme, l'edizione ha concretizzato un quadro abbastanza nitido della complessa personalità poetica pierriana, attraversando le parti più classiche, ma anche quelle apparentemente più marginali. Se da una parte si staglia, netta e dettagliata, la terra di Lucania, dall'altra non è chi non veda il poeta dei sentimenti più universali, principe l'amore. Giustapposte e complementari, sono compendiate e rappresentate le corde poetiche del garbato affabulatore, del lirico, dell'epigrammista, del fine cantore di uno dei mondi più umili che la modernità abbia svelato. A tener conto del disegno generale della proposta, il filologo ha raccolto la parte nota dell'opera, come era più economico, data «l'esigenza primaria di mettere ordine in quanto già pubblicato in edizioni che sono per lo più oggi di difficile o difficilissima reperibilità» (p. LXVI). L'aver adunato un patrimonio che è di interesse principalmente letterario (ma nondimeno linguistico e più in genere culturale), altrimenti tradito sparso e in non pochi casi non più facilmente fruibile, di fatto rende vano l'esercizio per allenati collezionisti che contraddistingueva il primo approccio a quei testi. Alla fine, nel primo tomo, si contano 244 poesie in italiano articolate in 9 *corpora* e, nel secondo, 403 nel dialetto di Tursi (ciascuna con traduzione in italiano di Pierro) riunite in 15 *corpora*. Per contrassegnare i luoghi testuali, si utilizza una classificazione per la quale il numero romano vale per il *corpus*, quello arabo per la poesia (fatta eccezione per l'ottavo, *Nu belle fatte*, ove si conserva la numerazione romana anche per i singoli componimenti, com'era nella sistemazione dell'autore). Pierro, che in vita aveva concupito a lungo approdi blasonati (la collezione garzantiana e i «Meridiani» prima di altri), forse non avrebbe auspicato di più.

Stoppelli ha realizzato un primo piano, in attesa di avverare la visione globale che sarà affidata (se mai lo sarà) alle proporzioni delle *opera omnia*. Pierro è una figura prismatica. Per una piena conoscenza occorre roteare i punti di vista. Come ogni proposta antologica, anche questa mira a svelare un aspetto rilevante. È stato così per quelle compilate dietro l'impulso e il magistero dell'autore, come per quelle postume, con inediti.⁷ Senza prescindere dal fatto che una prospettiva non diversa ha mosso il poeta di Tursi a riunire in un trittico le prime raccolte in dialetto (1966) e a rivisitarle poi in una direzione macrotestuale (1982), nonché a compilare *Appuntamento, Si pó' nu jurne e Tante ca pàrete notte*.⁸

L'organizzazione cronologica della materia era ovviamente quella più corretta (pur essendo acclarato che l'ordine di composizione, ricostruibile attraverso gli autografi, in taluni casi datati puntigliosamente, non sempre equivale a quello di edizione). Fatto salvo tale principio, altrettanto giustificabile sarebbe una lettura per tipologie testuali.

⁷ Dalla prima, *Incontro a Tursi. Lettere di Betocchi a Pierro, poesie, testi critici vari*, a cura e con introduzione di Emerico Giachery, Bari, Laterza, 1973; passando per *Omaggio a Pierro*, a cura di Antonio Motta, Manduria (Taranto), Lacaita, 1982; *Poesie tursitane*, a cura di Nicola Merola, con quattro disegni a colori di Ernesto Treccani, Spinea (Venezia), Edizioni del Leone, 1985 (finito di stampare, gennaio 1986); *Un pianto nascosto. Antologia poetica 1946-1983*, a cura, introduzione, nota biobibliografica e linguistica di Francesco Zambon, Torino, Einaudi, 1986; fino a *La voce di un paese. Poesie edite ed inedite di Albino Pierro. Immagini di Enzo Palermo*, prefazione di Tullio De Mauro, scritto di Enzo Palermo, Vibo Valentia, Qualecultura/Jaka Book, 1996 e alle *Poesie per il 1983. Diario inedito* cit.

⁸ ALBINO PIERRO, *Appuntamento (1946-1967)*, premessa di Ernesto de Martino, Bari, Laterza, 1967; ID., *Si pó' nu jurne. Poesie in dialetto lucano di Tursi*, con una conversazione in premessa a cura di Tullio De Mauro, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983; ID., *Tante ca pàrete notte*, introduzione di Donato Valli, s. l., [ma Galatina (Lecce)], Piero Manni, 1986.

All'interno dei due tomi, fra una raccolta e l'altra, si potrebbe seguire in verticale il tratto che si è espresso nella durata dei poemetti, mettendo insieme idealmente i testi epici, o epico-lirici, in lingua e in dialetto, estravaganti, o inseriti quale parte di altri libri. Parimenti non si farebbe fatica a tracciare la linea del canzoniere, riunendo i versi d'amore resi noti sotto i titoli di *I 'nammurète*, *Eccó 'a morte?*, *Nu belle fatte*, *E mi tòrnete 'a rise*. Altrettanto agevolmente si potrebbero allineare le *plaquettes* nelle quali il poeta metropolitano, tanatologico, epigrammista ed espressionista, *in nomine* Contini, ha avuto nell'*indignatio* la sua musa ispiratrice (*Famme dorme*, *Curtelle a lu sóue*, *Com' agghi' 'a fè?*, *Sti mascre*). Infine, all'insegna del tema (pretestuosamente) gastronomico, si potrebbero apparecchiare quelle poesie non a tutti note, scritte non per un mero *divertissement* (se ne trovano nella tradizione dialettale, sovrana quella del Belli) ed edite annualmente nell'almanacco «L' Apollo buongustaio» ideato e diretto da Mario dell' Arco (anfitrione impagabile di un ideale sodalizio conviviale, al quale Pierro non seppe dire no, nemmeno negli anni postremi, quando, per impulso di alcuni suoi critici, era diventato più restio a concedere inediti estravaganti).

È difficile che di un scrittore (contemporaneo), del quale non si sia censito preventivamente l'archivio e non si sia fatto un catalogo bibliografico sistematico, si possa realizzare un'edizione criticamente completa. Se poi si pensa al *modus operandi* ed *editandi* del Tursitano (spesso prestato all'uso di disseminare in sedi provvisorie e talvolta effimere quello che, rivisto, corretto e rielaborato, è diventato punto riconoscibile della sua espressione poetica), l'iniziativa sembra assumere i caratteri dell'azzardo. Chi ha conosciuto l'autore, specie negli ultimi anni, sa quanto sentisse urgente la necessità di mettere ordine nelle carte, quanto fosse diventato oneroso (e talvolta doloroso) per lui il *labor limae* da esercitare sul magmatico mondo degli inediti («ho i cassette che rigurgitano di poesie...» soleva dire – non senza eloquenza – a chi temeva l'inaridimento di quella vena) e forse ancora una volta su una parte del già edito. Consapevole di ciò, lo studioso mette le mani avanti, avvertendo il lettore «della difficoltà di certificare l'assoluta completezza del censimento» (p. LXVI).

Qualche osservazione su detta (in)completezza. Di certo un buon editore deve determinare se riproporre 'tutto', indiscriminatamente, oppure agire in maniera discrezionale, ponderando le decisioni su dati oggettivi, necessariamente discendenti dalla diretta volontà dell'autore. A tale proposito, è probabile che si debba a una mera dimenticanza se, scorrendo l'indice, fra le «Poesie sparse» non si ritrova *U méhe / Il miele*, «L' Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per il 1995», Ariccia [Roma] 1994, p. 33), che in un certo qual modo si ricollega, in quel medesimo serto (delle poesie per «L' Apollo»), al motivo (solo apparentemente virgiliano) di *Fusse almene cch'i vespe* (XV.15, pp. 706-7). Ma fino a che punto è stato corretto omettere scientemente quella parte di produzione in lingua non compresa nelle raccolte d'autore e non considerarla alla stregua delle altre poesie estravaganti? Forse sarebbe stato meno arbitrario prevedere per le poesie in italiano, come per quelle in dialetto,⁹ una

⁹ A dimostrazione di quanto sostenuto, basti un esempio, ad apertura di libro (XI.6, pp. 549-51): bene ha fatto Stoppelli a comprendere fra le sparse quelle poesie pubblicate in «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 5, dicembre 1960, pp. 149-50, *U muue / Il mulo*, *Scattigghie / Dispetto*, *U scheme / Il grido* (XV.1,2,3, pp. 653-4) e non più riedite dall'autore,

sezione di sparse nella quale far confluire quei testi editi sulla «Rassegna Nazionale», prima e dopo il 1946, e non contenuti nelle raccolte: da *Autunnale* (1938) a *La coscienza dell'eterno* (1950). Nella stessa avrebbero potuto fare mostra di sé alcune poesie qui mancanti all'appello, ma già segnalate in qualche bibliografia dell'autore: *Alla madre antica* («Il Sud Letterario», a. I, n. 1, gennaio 1947, p. 9), *La lunga vigilia* (unica «inedita» fra le quattro *Liriche di Albino Pierro* comprese nel bimestrale diretto da Renato Fauroni «La Carovana. Antologia del cenacolo degli autori», a. VIII, n. 36-37, luglio-ottobre 1958, pp. 152-3, a p. 152; il medesimo nel quale, pp. 187-9, Enzo Maizza firma *Umanità e universalità nella poesia di Albino Pierro*, densa recensione dell'allora appena dato alle stampe *Il transito del vento*, Roma, dell'Arco, 1957, da cui erano tratte le rimanenti tre).

Per il laureando che nel dicembre 1987 riscopriva i testi di quell'esperienza (meno episodica di quanto solitamente appaia, se si considerano le prose delle narrazioni e delle recensioni), la sorpresa conseguente alla *trouvaille* è stata almeno pari allo sconcerto del sorprendere l'autore in oggetto più a destra di quanto le fonti lasciassero presagire. Pierro, mostrando il suo disappunto per l'operazione filologica (alla quale non avrebbe dato la lode: erano pur sempre gli anni in cui si parlava del Nobel!), non mancava a un tempo di perorare le ragioni estrinseche (del giovane *deraciné* incantato dall'oratoria ducesca), non meno che quelle intrinseche («ma vedi com'è efficace questa immagine...» mentre eseguiva *Per la morte di Bruno Mussolini*, mostrando con malcelato orgoglio il volume che il dittatore aveva compilato per commemorare il tragico evento).¹⁰ Altro che poesie «definitivamente abbandonate, da considerare pertanto rifiutate dall'autore» (p. LXXIV, v. anche p. LXVI). Ma, ad ammettere l'apostasia, per i posteri, forse Manzoni non rimane pur sempre l'autore degli sciolti del poemetto *Urania* non meno dell'ode in decasillabi *Marzo 1821*, del *Fermo e Lucia* non meno dei *Promessi sposi*? Un'«Edizione critica secondo le stampe» forse avrebbe dovuto tener conto di queste prove dell'autore (anche se *politically incorrect* agli occhi di chi li ha ereditati). Tanto più che (è una delle certezze nella letteratura critica) non si è di fronte a un poeta dell'abiura ma dello scavo.

Proprio quelle prove palesano che il periodo dai venti ai trent'anni per Pierro (in un contesto storico verso il quale non è risultato indifferente) è stato tutt'altro che sterile. Sempre quelle dimostrano che il suo apprendistato poetico muove dalla metrica più regolata (non solo i componimenti a quartine rimate tipici del periodo più tardo, ma addirittura il sonetto!) e dall'imitazione più pedissequa dei classici primo-ottocenteschi. Censurare quell'attività, a posteriori, non significa forse negare quello che lo scrittore storicamente è stato? Si potrà discutere della qualità di quei testi, oltre che della loro utilità per una migliore conoscenza dell'opera, comunque sarebbe un servizio reso alla filologia dell'autore, come scienza che si occupa del fatto, tenerne debitamente conto. Pierro, ben oltre la caduta del regime, ha perseverato a collaborare con la «Rassegna» (permanendovi il direttore Giulio de' Rossi dell'Arno) e, in séguito,

eccezion fatta per la seconda, riscritta, *Nun ci pòzze ì / Non posso andarci*, nelle *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1981, pp. 20-1.

¹⁰ BENITO MUSSOLINI, «Parlo con Bruno», Milano, Hoepli, 1942, p. 140 (ma già *Il Popolo d'Italia*, 1941, p.162 e, prima, «Rassegna Nazionale», settembre 1941, p. 464).

non ha mai preso le distanze (formalmente e pubblicamente) da quell'esperienza, continuando a considerarla con indulgenza e non senza rispetto (sicuramente autorizzato dalle prove e dagli approdi della maturità).

A tesaurizzare la memoria di Pierro in Pierro (sempre utile a spiegare Pierro con Pierro), noto il regesto delle prose narrative, dimostrato lo stretto legame tra l'affabulatore e il lirico, fra l'attività in prosa e quella in versi,¹¹ con difficoltà si potrà prescindere dall'una senza inficiare una giusta interpretazione anche dell'altra. Fatta la scelta di pubblicare solo la poesia, si trattava di decidere se solo quella edita, o anche quella inedita. Optato per la prima soluzione, appare alquanto debole l'argomentazione attraverso la quale *Véne Maronne* (il testo, XV.22, è alle pp. 712-3, la nota a p. CXV) è l'unica eccezione fra le tantissime altre inedite. È stata forse la qualità dei destinatari primi ad averla resa eccezionale?¹² Non sarebbe stato più coerente trattarla alla stessa maniera dell'anepigrafa in lingua edita nel 2002 da Domenico Brancale in «'A camàsce» (citata in coda alla «Nota ai testi», pp. XCIV-XCV)?

Fra le poesie edite postume, non appaiono molto stringenti le motivazioni con le quali si accolgono quelle parafate *VUP*¹³ e si nega invece l'accesso a quelle siglate *P83*.¹⁴ Ma come è nato *VUP*? A sostegno dell'opzione adottata, potrebbe essere utile conoscerne la storia redazionale. È il frutto di un incontro fra due personalità molto diverse: un poeta e un architetto (con la passione della fotografia). Il senso dell'iniziativa è spiegato chiaramente nelle calibrate parole di Tullio De Mauro. In breve, non vi è nessuna volontà descrittiva, o meramente illustrativa. Semmai, i due co-autori, con mezzi alquanto eterogenei, ognuno nel suo specifico, hanno dato voce (o se si preferisce espressione) ai volti e ai luoghi di Tursi (è sempre vera la massima betocchiano-continiana che non è tanto Pierro che «parla il parlare del suo paese, ma il suo paese parla attraverso lui»).¹⁵ Secondo quanto riferisce Enzo Palermo, il progetto del libro si è concretizzato nel corso del 1994, da una discussione e condivisione dei contenuti (testi, immagini, apparato paratestuale compreso). Pierro ne ha dunque

¹¹ Per un contributo ermeneutico in tal senso si rimanda a GIORGIO DELIA, *La riscrittura del Don Nicola di Albino Pierro: dalla «Rassegna Nazionale» al «Nuovo Specchio»*, «Filologia Antica e Moderna», XVII, 32, 2007, pp. 137-51, all. 20 pp. f. t.; integrato da ID., *Come lavorava Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*. Atti del Convegno, Potenza-Rende 25-26-27 maggio 2005, a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2008 («Studi di Filologia Antica e Moderna», 19), pp. 97-147.

¹² Si sa che l'autore l'ha composta, committente l'allora vescovo di Tursi, mons. Gerardo Pierro (omonimo, ma non suo familiare), al quale l'ha donata accompagnandola con una lettera datata 1° gennaio 1988. È noto pure che il presule, lasciando la diocesi, l'ha consegnata al suo successore, mons. Francescantonio Nolè, che ha provveduto a farla incidere su una targa ed esporla su una parete del santuario di Anglona, non senza solenni festeggiamenti religiosi (una cronaca degli eventi e la riproduzione postuma del manoscritto originale, con trascrizione e traduzione, si leggono nell'edizione materana del quotidiano «La Gazzetta del Mezzogiorno», 9 settembre 2007, p. 21).

¹³ PIERRO-PALERMO, *La voce di un paese* cit., pp. 159-80.

¹⁴ PIERRO, *Poesie per il 1983* cit.

¹⁵ Come dire che Pierro non parla a Tursi ma di Tursi. Nei suoi versi, c'è ben poco dell'uso meramente municipale, realistico o cronachistico del dialetto. La sua mira costante è l'esemplarità e l'universalità della poesia. La citazione di GIANFRANCO CONTINI (*Pierro al suo paese*, in *Pierro al suo paese. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro»*, Tursi 30/31 ottobre 1982, a cura di Mario Marti, Galatina [Lecce], Congedo, 1985, p. 267, poi in GIANFRANCO CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, p. 185) parodiava un giudizio di CARLO BETOCCHI (*Incontro a Tursi* cit., p. 116, lettera 7, «Firenze, 10 marzo 1968 / Borgo Pinti 61»: «nelle poesie lucane tu sei il tuo popolo, e in quelle in lingua sei uno del tuo popolo, uno che ne reca con sé ancora tutti i sentimenti ma con qualcosa in meno»; bissato nella lettera 9, ibid., p. 122, «Firenze, 3 aprile 1971 / Borgo Pinti 61»: «nella tua poesia parlano in prima persona, tu mediatore, le abissalità più lontane e le più tenere attualità del tuo paese»).

potuto apprezzare per tempo l'allestimento complessivo, non le bozze, causa le more editoriali protrattesi più del solito: inizialmente il libro doveva essere pubblicato per i tipi napoletani di Tullio Pironti. Ciò risolto, da Napoli a Vibo, poté vedere la luce solo nel marzo 1996, purtroppo postumo per la parte delle poesie (la dedica del collega recita: «Ad Albino Pierro, presenza, / non memoria»). Per quanto concerne la questione degli inediti, l'architetto (non filologo di professione) si è limitato a trasferire a stampa, nella maniera (quasi sempre) più fedele possibile, quanto il poeta gli aveva consegnato. Certo, non preoccupandosi che alcuni di essi (*A na facce di porche, Manun le vîrese, Furèrete già na cose*) fossero già stati affidati ad altri per l'edizione (cfr. la nota a p. CXV, a correzione e integrazione di quanto detto a p. LXXII), o che l'*usus scribendi* risultasse talvolta contraddetto (*po'* al posto di *pó'* è il caso più frequentemente corretto da Stoppelli, anche se sono attestate entrambe le forme), o che l'autore, *quandoque bonus...*, anziano e forse già debilitato dalla malattia, potesse digitare *oinzére* invece di *pinzére* in *Stè cchi chiove, mirivigghie per mi rivigghie* in *Nu sonne pacce, ca oure ié* anziché *ca pure ié* in *Sempe zinne* ('distrazioni' inopportunamente passate nella stampa di Palermo). Se si provasse a collazionare le due versioni a stampa (Palermo, Stoppelli) con i dattiloscritti originali, emergerebbero aspetti irrisolti di filologia testuale di sicuro interesse. I testi consegnati da Pierro a Palermo erano tredici e non dodici: è rimasto inedito *Nu chène cc' 'a rugne / Un cane che sogna* (con inusitata traduzione non interlineare):

Nd'a na chesa sciullète,
nu chène cc' 'a rugne
camînete e sònnete.

«U vi' llè, u patrune, u vi' llè,
cc' u duibbotte ncòlle...»

E averamente pàrete ca tòrnene
Chille jurne 'untène,
e i'è cchiù russe u soue
e i'è na rise
quillu 'ampe nd'i sciolle.

In una casa crollata, / un cane con la scabbia, / cammina e sogna. // «Eccolo là, il padrone, eccolo là, / con la doppietta al collo...» // E veramente sembra che ritornino / quei giorni lontani, / ed è più rosso il sole, / ed è un sorriso / fra le rovine quel lampo.

Il testo di *Si lle putéra scafè / Se le potessi scavare* (XV.30, p. 718), in entrambe le edizioni, è monco dei due versi finali (che danno il senso al tutto):

Ah, si tutte quante le sapèrene
chille ca vire e sente quanne 'a sera
ci truzze nda sti mure
e m'arricorde di chi
ci jòchete cc' u munne
come nturne a na 'uce 'a paummèlle.
Ah, si lle putéra scafè sti pétre,
mmachère cchi ll'ugne o cch'i rente,

nd' 'a spiranze ca po' ci truvére
a lu funne u trisore;
ma mbàreche pure allè
po' ci truvére i verme
e cchiù dannète mi ci mbruscinére
e u scante mi chiatrèrete stu core.

Ah, se tutti lo sapessero / quello che vedo e sento quando a sera / ci urto in questi muri / e mi ricordo di chi / ci gioca col mondo / come intorno a una luce la farfalla. / Ah, se le potessi scavare queste pietre, / magari con le unghie o coi denti, / nella speranza di trovarci / nel fondo un tesoro, / ma forse anche là / ci troverei i vermi / ed io più dannato / mi ci rivolterei.

La lezione di *Nu sonne pacce / Un sogno pazzo* (XV.32, p. 719), di cui si riproduce il dattiloscritto con correzioni autografe, va riorganizzata come segue, per meglio preservarne i fondamenti metrico-ritmico-prosodici (a cominciare dai parallelismi fonici *pACCE / 'UCE / s'ammÛCCEte / jACCE*):

Nd' 'a notte d'u sante méje,
l'agghie fatte nu sonne pacce;
e mo ca mi rivigghie, nda sta 'uce
ca scippete cuntente
tutt cose a lu scante,
vire a na strèta logne ca s'ammùccete
nda nu véhe di jacce
ca nun lle squàgghiete u chiante.

Nella notte del santo mio, / ho fatto un sogno pazzo; / e ora che mi sveglio / in questa luce / che contenta strappa / le cose allo spavento, / vedo una strada lunga che si nasconde / in un velo di ghiaccio / che non lo scioglie il pianto.

UN SOGNO PAZZO

Nella notte del santo mio,
 ho fatto un sogno pazzo;
 e ora che mi sveglio in questa luce ^{che cantanti}
 che ogni cosa strappa ^{stoppa} allo spavento,
 vedo una strada lunga ^{dentro} un velo ^{che curre}
 di ghiaccio ^{ello}
 che non lo scioglie il pianto. ^{spavento}

che n' nascente

NU SONNE PACCE

Nd' 'a notte d'u sante méje,
 l'agghe fatte nu sonne pacce;
 e mo ca mirivigghie, nda sta 'uce ^{cu scipette}
 tutt cose scippate ^{a lu} da u scante, ^{cantanti}
 cu 'ammucene ^{ca}
 vire a na strèta logne ^{nda} nu véhe
 di jacce
 ca nun lle squàgghiete u chiante.

Per quanto concerne *A na facce di porche* (XV.29, pp. 717-8), già edita in «Studi e problemi di critica testuale», 30 (aprile 1985), p. 26, col titolo *Facce di porche*, ci si chiede se non dovesse essere riproposta come le altre due, a parte, in un sottoinsieme. Se il filologo si fosse attenuto alla *princeps*, avrebbe corretto la forma *mo* con *mó* nel v. 1, *S'ammucene* con *S'ammuccene* nel v. 5 (derivando da Palermo, ha perpetuato le lezioni erronee già del dattiloscritto). Occorre poi una postilla per registrare che la chiusa di *Ah, chille pacce* (XV.25, p. 714) differisce solo per la scansione dei versi rispetto a quella riportata fra virgolette in conclusione di *Gire e gire* (XIV.8, p. 594), da lì nell'epigrafe e, sintetizzata, nel titolo della raccolta del 1992, l'ultima. Questa annotazione fa il paio con quelle citate dal curatore, a suffragare l'ipotesi di una stretta contiguità / continuità fra tale gruzzoletto di inediti e le poesie comprese in *Nun c'è pizze di munne*.

L'editore appronta i testi e dà conto della loro storia elaborativa. Per progetto, si diceva, allestisce «un'edizione complessiva» che non ha come obiettivo quello di «rappresentare l'evoluzione di ogni poesia dalla prima stesura a quella definitiva» (p. LXVI) ma, fondandola sui testi a stampa, esclude dall'apparato le varianti manodattiloscritte.

Per rendere l'idea, a Tursi, nella biblioteca dell'autore, è conservata una copia della raccolta *Il transito del vento* con annotate varianti autografe non tutte adottate in *Appuntamento* (la medesima che *in calce* presenta sempre manoscritto il progetto

dell'antologia, con l'elenco dettagliato dei libri e dei testi, man mano predisposti, non senza ripensamenti). Quelle non passate nell'edizione a stampa ovviamente non sono state registrate nell'apparato. C'è però da giurare che alcune sarebbero state degne di partecipare per determinare in maniera più sistematica lo spettro linguistico-semanticamente entro il quale sono state compiute le scelte.

La fenomenologia delle varianti, già a fermarsi alla parte a stampa, è assai più complessa di quanto descrivano (per scelta critica) le note d'apparato (in italiano: dalle prime prove alle raccolte, ad *Appuntamento*; in dialetto: dalle anticipazioni sparse alla strutturazione dei libri, alla rivisitazione di alcuni di questi). Essa comprende modifiche ortografiche, cambî di forme e costrutti, surrogamenti lessicali, riscritture.

A uno sguardo d'insieme, appare discutibile (e da chi ha esercitato la curatela preventivamente discusso, a p. LXXIV) l'aver estrapolato da *Appuntamento* i testi con varianti, talvolta «veri e propri rifacimenti» (p. LXVII), e averli ricontestualizzati nelle raccolte di provenienza, andando sicuramente 'oltre' le intenzioni dell'autore (è da ammettere che anche la scelta inversa sarebbe stata non proprio inappellabile).

L'*optimum* (non certo a buon mercato) sarebbe stato ripubblicare *Appuntamento*, come libro a sé stante. Anche per questo è giustificata la ristampa in anastatica di quelle prime raccolte in lingua.¹⁶ Opinabile appare anche la scelta di disfare le due raccolte *Si pó' nu jurne* e *Tante ca pàrete notte*, ristampando separatamente le *disiecta membra*, facendo svanire l'unitarietà nella complessità che l'autore, allestendole, aveva voluto suggerire.

A uno sguardo ravvicinato, è chiaro che tra *A sera* della «Rassegna Nazionale» (a. LXI, s. IV, vol. XXVII, giugno 1939, p. 440) e quella edita in *Nuove liriche* (Roma, Danesi in via Margutta, 1949, p. 47) e poi riproposta con varianti (p. LXXVIII) in *Appuntamento (1946-1967)* (Bari, Laterza, 1967, p. 27), vi è più che «solo coincidenza di titolo» (p. LXVIII).¹⁷ Non è una variazione sul tema. È palmare che il testo (II.16, p. 40), riproponendo le medesime immagini chiave e parte del lessico, è stato sottoposto a una riscrittura più radicale rispetto ad altri di quella primissima stagione poi ricettati nella nuova temperie spirituale. Tuttavia, giusta l'imbeccata dell'autore, dovrebbe essere accolto come un 'rifacimento'.¹⁸

Si rilegga *Colloqui*. Edita una prima volta sulla «Gazzetta del libro», Roma, 20 febbraio 1959, p. 3 (testimone qui non censito), ricompare nel giugno dello stesso anno nella raccolta *Il mio villaggio* (p. 117), con una diversa partizione strofica (da tre a quattro) e alcune varianti circa la punteggiatura, la scansione del verso, la scelta del lessico (nell'ultima): *Poi mi sembrò che i grilli / aprissero balconi sulle stelle; [poi stelle:] / dall'erba quasi nera / un bianchissimo teschio colloquiava / [> teschio / riparlava] sereno con il cielo*. Nel passaggio all'autoantologia *Appuntamento* (p. 130),

¹⁶ Finora, a cura del Centro Studi Albino Pierro Onlus, dalla Tipografia IMD Lucana di Pisticci (Matera), sono state riproposte: nel 2011 *Liriche* [1946] e *Nuove liriche* [1949]; nel 2013 *Mia madre passava* [1955], *Il paese sincero* [1956] e *Il transito del vento* [1957].

¹⁷ In tale luogo, Stoppelli sembra riprendere quanto riportato in nota agli *Indici* approntati da MARIAGRAZIA PALUMBO, *Il sogno del poeta. Lettura dell'opera di Albino Pierro*, tesi di dottorato, tutor Nicola Merola, Università degli studi della Calabria, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2005-2006, p. 276: «Nel caso della poesia *A sera* le differenze tra il testo edito in rivista e quello edito in volume sono tali da far pensare non a un caso di varianti, ma a due testi differenti, accomunati dal titolo».

¹⁸ Cfr. GIORGIO DELIA, *La «parlèta frisca» di Albino Pierro*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1988, p. 140.

dalla quale la presente edizione deriva (VII, 42, p. 178), Pierro, mai pago dei propri esiti, ritorna alla tripartizione delle strofe e contestualmente varia la punteggiatura nei versi interessati (da *Ogni tanto una pietra / colpiva la campana del convento. // Era già sera* passa a *Ogni tanto una pietra / colpiva la campana del convento; / era già sera.*), fornendo al lettore chiarissimi indizî sulla stretta correlazione fra l'aspetto grammaticale-sintattico e quello prosodico-ritmico (ma qui come in altri casi, l'editore, per la solita ragione del risparmio, non ha potuto rendere edotto l'ignaro lettore). *Due poesie* è il titolo con cui il quotidiano romano «Momento-Sera» di venerdì 17 giugno 1966 anticipa, l'uno di séguito all'altro, *Riapprodare al profondo* (passata senza variazioni fra gli inediti di *Appuntamento*, p. 181) e *U nivre dasutte ll'occhie / Il nero sotto gli occhi* (poi con varianti in *Nd'u piccicarelle di Turse / Nel precipizio di Tursi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 82-3: v. 2, da *u nivre ca tegne dasutte ll'occhie* a *u nivre ca mi cìrchie ll'occhie*; v. 9, da *Porte a Criste dainte* a *Porte a Gese Criste dainte*). Esse, come cartina al tornasole, fanno supporre che a quell'altezza cronologica, nel sistema espressivo dell'autore, ci fosse ancora una certa parità fra i codici, lingua e dialetto, pur essendo il secondo più aperto a maggiori attenzioni sperimentali. L'occorrenza non è censita dal redattore della bibliografia (per i testi cfr. IX.15, p. 210 e IV.25, p. 374).

A una considerazione di massima, il lavoro del curatore appare asimmetricamente più esauriente per la parte dell'opera in italiano. Rimane inteso l'assunto per il quale una cosa è la filologia applicata a testi in una lingua già grammaticalizzata (a monte della quale preesiste una norma codificata dalla tradizione), altra è la filologia che mette alla prova i propri statuti su testi elaborati in un codice privo di uso scritto (con tutte le incoerenze, le oscillazioni negli esiti, i punti di asistematicità del caso). Poco pacifico è il non aver tenuto conto con scrupolo metodico delle varianti relative alle partizioni strofiche, all'interpunzione, al trattamento della vocale indistinta postonica (inizialmente oscillante nella resa grafica fra grado zero e vocale chiara, spesso determinante a fini metrico-prosodici), agli usi di apostrofi, accenti, grafie diacritiche variabili da una raccolta all'altra e nella stessa raccolta, sovrastando sempre il principio della parsimonia (non certo quello del *de minimis*...): «Riportare analiticamente queste varianti avrebbe comportato riscrivere integralmente gran parte dei testi» (p. LXXIV). Comprensibile, ma non per un autore che, facendo, ha creato un sistema perfettibile quanto si voglia, comunque per lui efficace nel rendere i valori fonici, timbrici, metrico-ritmici. Uno dei meriti del Tursitano è appunto quello di aver fondato (quasi *ex nihilo* tale tradizione (per questo quelle parole dell'arcaico dialetto sudlucano, messe araldicamente per iscritto con piena e consapevole dignità letteraria, agli occhi dei primi lettori sono sembrate non diversamente da un miracolo; non a caso l'opera ha suscitato negli addetti ai lavori lo stesso sentimento di *pietas* di quella dei dugenteschi venerandi inventori della lingua), cercando di risolvere le discrasie fra grafia e pronuncia, volta per volta, per meglio rendere le infinite sfumature della *parole*, prima che della *langue*. Così l'autore si è assicurato un sistema grafico rispettoso della resa fonica del dialetto pur avvalendosi dei soli caratteri dell'alfabeto italiano, qua e là sovraccaricato da qualche accento, soprattutto per dirimere l'opposizione fra /e/ aperta ed /e/ chiusa. Tutti aspetti sui quali la critica più attenta ha posto solide pietre miliari

(non trascurando quanto potesse provenire dalla conoscenza diretta dell'autore e della sua sensibilità accusata per i medesimi). Il confronto fra l'edizione in rivista e quella successiva nel libro è quasi sempre foriero di illuminanti indicazioni sul fare pierriano. Man mano che si va indietro, fino agli esordî, più forte è l'impressione di entrare nel laboratorio dell'autore, mentre grammaticalizza la nuova forma espressiva, mettendo a punto un proprio modo, più o meno sistematico, per interpretare e rendere graficamente e metricamente le potenzialità del tursitano.

Tener conto delle varianti nella resa grafica, nel processo attraverso il quale l'informe dialetto ha acquisito la forma, significa valorizzare l'operato di chi allora ha fiancheggiato l'autore. È giudizio condiviso che lo specifico di quell'opera consiste nel fatto di aver accordato l'atavico con l'universale. Alla stessa maniera la materia è porsa fatta apposta per piacere a chi, impegnato sul campo, ne stava dando scientifica finitura pratico-teorica. Pronubi linguisti, filologi, etnologi, sin dal principio, l'iniziativa è stata seguita e sostenuta con partecipe interesse. Il tutto ha potuto trovare agevole ospitalità in sedi amiche, in quegli anni rinverdite a nuova vita. A molti Pierro è apparso miglior fabbro nel parlar materno. A cominciare da Mario dell'Arco. Con i diversificati titoli da lui promossi e diretti, si è adoperato fattivamente per una più ampia conoscenza del «fratello gemello in poesia» (così in una dedica a Pierro), sia ospitando inediti, sia riproponendo serti di testi già pubblicati in volume.¹⁹ È stato il primo che abbia fiutato l'«accento dialettale» nei versi italiani della seconda metà degli anni Cinquanta,²⁰ antecedentemente al debutto con *Prime di parte* (I.4, p. 226), nel fatidico settembre 1959. È stato il mentore che, con militante sagacia promozionale, ha salutato i *vient de paraître* della nuova stagione in dialetto, ha registrato le cause che avevano indotto l'autore all'azione e, nel pubblicare quegli incunaboli, gli ha offerto la palestra nella quale esercitare la nuova mitopoiesi. Grazie al poeta-architetto di Genzano, Pierro ha potuto concretizzare la prima raccolta, inizialmente intitolata *I campène di Pasche / Le campane di Pasqua*²¹ e, nell'agosto di quell'anno (sempre per i tipi di «il nuovo Belli», settimo nella collezione «il Corso»), *'A terra d'u ricorde / La terra del ricordo*, con un'etichetta che collimava con alcune delle maggiori esperienze poetiche della prima metà del secolo Ventesimo (*The Waste Land / La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot è del 1922, *La terra promessa* di Giuseppe Ungaretti è del 1950, *La terra impareggiabile* di Salvatore Quasimodo è del 1958). Proprio il nuovo titolo rimandava le motivazioni di *resurrectio/ renovatio* alla poesia d'esordio e, non ultimo, coagulava le ragioni dell'incontro dell'autore col «mondo magico» di Ernesto de Martino che, in una partecipata *Testimonianza* posposta a *Il mio villaggio* edito da Cappelli nel giugno 1959 (a p. 149), aveva confidato: «Che cosa è stata infatti per me la Lucania, durante le mie ricerche, se non la terra del ricordo, la patria cercata che mi difendeva dalla

¹⁹ A tale proposito, a p. CXII è corretta la segnalazione che le poesie di *Nu belle fatte (T'ha' fatte curagge, Véne, Aspèttese ca si fè gghiurne, Mbàreche mi vó', Ha' giurète)* non sono state anticipate nel fascicolo citato del «Fiore della poesia dialettale», VII, a cura di Mario dell'Arco, Roma, «Il nuovo Cracas», 1967, ove a p. 73, si ha invece *Na bella cartulline*, acconto di ciò che un mese più tardi, nel giugno 1967, si chiamerà *Nd'u piccicarelle di Turse*, pp. 38-41. Per correggere la svista (a monte della quale, un banale errore materiale dovuto a uno scambio delle fotocopie dei frontespizî), meglio sarebbe stato vagliare l'altra serie, «Primavera della poesia in dialetto», ove si trovano riproposte, nell'annata 1980, alle pp. 61-3.

²⁰ «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. VIII, n. 1, ottobre 1958, pp. VII-VIII, a p. VIII.

²¹ *Ibid.*, a. IX, n.2, aprile 1960, pp. LXXXIX, 115-7.

minaccia di restare apolide». Tra parentesi: fatto ciò, in un rapporto dialettico sicuramente proficuo, il poeta autorizzava l'etnologo, a riutilizzare quella formula per dare titolo alle sue ricerche sui tarantati (appena l'anno dopo sarebbe nata per Il Saggiatore *La terra del rimorso*). Poi, era sufficiente aprire il libro per registrare l'altro "primo responsabile", Giorgio Petrocchi, che non si limitava a tradurre e a introdurre quella primissima serie, ma (per testimonianza diretta e indiretta) la guidava e definiva negli aspetti macro (v. 'A *jaramme*) come in quelli micro (resa dei suoni, accenti, ritmi).²²

Una collazione più capillare avrebbe permesso di annotare le varianti di forma e di sostanza che hanno interessato un altro *ur-test* tursitano, la poesia *I 'nnammurèti* [dal 1963 con la finale in -e] / *Gli innamorati*.²³ Averle segnalate e soprattutto analizzate, nel quadro della più ampia fenomenologia variantistica del maggiore libro pierriano, ci esenta qui dal doverne presentare un consuntivo dettagliato.²⁴ In attesa di poter fruire degli autografi, proprio questi testi dimostrano l'entità del percorso fatto, non solo nella scelta della parola giusta (come documenta l'apparato delle varianti), ma anche per la resa scritta delle tonalità espressive e ritmico-prosodiche (a cominciare dal trattamento della vocale indistinta postonica). Per dare conto al lettore della natura delle annotazioni riportate da Stoppelli in apparato, bastino alcuni specimini.

Del poemetto *U fatte / Il fatto* (IV.3, pp. 345-8) si hanno due testimoni: quello introdotto da Giorgio Petrocchi in «Letteratura», a. XX [XIV Nuova Serie], n. 82-3, luglio-ottobre 1966, pp. 62-70 e quello nella raccolta dell'autore, *Nd'u piccicarelle di Turse* cit., pp. 20-35. Dalla comparazione delle due versioni, correttamente purgati gli errori di stampa *dicite*: > *dicite*: (v. 28), *niente* (v. 63) > *nente* (v. 61),²⁵ ripristinato l'accento su *cée* del v. 26, si registrano non poche varianti, delle quali solo di alcune il curatore dà notizia in nota a p. CX (segnatamente quelle qui riportate in grassetto). A livello grafico, se ne registrano nell'uso dell'accento (v. 1 *papagghione* > *papagghione*, v. 3 *fimminone* > *fimminóne*, v. 6 *chiacchiere* > *chiàcchiere*, v. 8 *figghiecelle* > *figghiecèlle*, v. 11 *more* > *móre*, v. 13 *fore* > *fóre*, ecc.; ma v. 43 *córe* > v. 42 *core*), nella punteggiatura (v. 17 *sapisse* > *sapisse*, v. 56 *Ié mbàreche* > v. 55 *Ié, mbàreche*, ecc.), nella resa della vocale indistinta finale, in ragione dei contesti fonosintattici (v. 64 *scure scure* > v. 62 *scura scura*, v. 68 'a via. > v. 66 'a vie.), a livello morfologico (v. 43 *a lu córe* > v. 42 *nd'u core*, v. 55 *nu taùte* > v. 54 *u taùte*), fonosintattico (v. 60 *e le carìte* > v. 58 *e lle carìte*), morfosintattico (v. 61 *quanne stinnìte* > v. 59 *si lle stinnìte*) e lessicale (v. 60 *ni pic* > v. 58 *di cchiù*), nella partizione

²² Si veda quanto riportato dalla PALUMBO, nel primo tomo, a p. LVI.

²³ «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 5, dicembre 1960, pp. 147-9, subito riproposta nel «Fiore della poesia dialettale», II, 1962, pp. 104-6, prima che fosse ripubblicata l'anno dopo nella raccolta omonima, per i tipi sempre dell'archiani di «il nuovo Cracas».

²⁴ Si rimanda a DELIA, *La "parlèta frisca" di Albino Pierro* cit., p. 145 e a ID., «Metaponto» e dintorni. *Avviamento all'opera di Albino Pierro*, prefazione di Walter Pedullà, Castrovillari (Cosenza), Il Coscile, 1990, pp. 11-26.

²⁵ Molti degli errori di stampa presenti nelle edizioni d'autore sono stati emendati, anche se non sempre segnalati (pp. CXVI-CXVIII). Alcuni (già individuati da VINCENZO TISANO nella premessa alle *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto tursitano di Albino Pierro*, Servizio Editoriale Universitario di Pisa, 1985, vol. I, pp. XXXIII-XLII), purtroppo, sono sopravvissuti. Ecco qualche saggio (i primi due numeri sono usati come sopra, il terzo indica il verso): IV.2.6. *ghüttete* = *ghüttète*; IV.4.17. *Arranzète* = *Arrànzete*; IV.11.1. *mune* = *munne*; V.3.48. *Storte e dritte* = *Storte o dritte*; VI.2.7. *nd' 'a chilla notte* = *nda chilla notte*; VI.2.10. *nd' 'a chilla iurnète* = *nda chilla iurnète*; VII.1.10. *èrvicelle* = *èrvicèlle*; VIII.9.6. *scarde* = *scarde*; VIII.20.22. *belle*, = *belle*: (come nella *princeps*).

dei versi (vv. 56-57 *Ié mbàreche nun fiatèje / e le sintìje* > v. 55 *Ié, mbàreche, nun fiatèje e le sintìje*), nell'espunzione di un verso (v. 30 *Diciammille n'arie, prè', diciammille.*), nell'inserzione di emistichî (v. 32 *Nun ti mpaurè, Tré,* > v. 31 *Nun ti mpaurè, Tré, nun ti mpaurè,*, v. 65 *s'aggiustàvite u scialle* > v. 63 *s'aggiustàvite u scialle menze torte*). Si aggiunga che rispetto alla presente edizione, si dovrà rammendare il refuso nel v. 65 *di Die.* con *di Die*, necessiterà ridare l'accento acuto secondo l'*usus a móre* nel v. 11 (in rima perfetta con *fóre* del v. 13) e, nella traduzione del v. 32, occorrerà ripristinare l'accento su *ché io ce l'ho il coraggio, ce l'ho*, dato che qui, come in altri luoghi, Pierro traduce *cca* con *ché* e il filologo, correggendo, *che* (valga come esempio, più vicino, nella medesima raccolta, IV.42, v. 17, p. 393, *cca si anguène le vîrete*).

Alla lente critica del curatore è sfuggito che su «Persona» (a. XI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1970, p. 28), quindicinale, poi mensile di «Letteratura Arte e Costume», diretto da Adriano Grande e Marcello Camilucci, al quale collaboravano non pochi amici ed estimatori di Pierro (fra gli altri Carlo Betocchi), a margine di una recensione avente come oggetto principale *Eccó 'a morte?* (Domenico Astengo, *Classicità di Albino Pierro*, ivi, p. 28), è stata pubblicata la poesia *Nun ci pozze accustè cchiù a lu paise / Non mi ci posso accostare più al paese* (corrisponde al punto VI.11, p. 453 della presente edizione). Secondo la prassi, frequente nel Pierro degli anni Sessanta e Settanta, è un'anticipazione che poi entrerà a far parte della raccolta *Famme dorme* (Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1971, pp. 40-1), previe le seguenti varianti: v. 5 *Quillu stozzicelle* > *Quillu picca stozze* e, nella traduzione, tit. *Non mi ci posso accostare*, v. 2 *Un poco prima* > *Poco prima*; v. 4 *c'è una stradettina* > *c'è una stradina*. Mario dell'Arco l'ha inclusa nell'antologia «Il paese mio. Almanacco per il 1992», Genzano (Roma), Mario dell'Arco, 1992, p. 45. Nel testo di *Don Nicóue* (XIV.48, pp. 634-51) sono state apportate alcune correzioni, non tutte notificate in apparato (p. CXVIII): un punto fermo alla fine del v. 334, un punto esclamativo in chiusura del v. 385, ecc. Proprio alla luce delle dette gradazioni espressive e ritmico-prosodiche, si avrebbe più di qualche dubbio ad appianare le differenze nell'accentazione della /e/ nel nesso interrogativo (in corsivo nella seconda occorrenza): *e tu mi dicese cchigghi'è ca vògghe, mi dicese!! Cchigghi'é ca vògghe?* (vv. 130-1), nell'avverbio di luogo «*Vire acqué*» *griràvete «vire acqué»* (v. 173), o nella presenza/ assenza di accento sulla voce verbale *vanicce* (v. 316), *vanicce* (v. 324). Certamente andavano introdotti il trattino d'apertura nel v. 163 e i due punti alla fine del v. 172.²⁶

Nella fenomenologia delle varianti, probabilmente per la solita legge dell'economia, non sempre si è tenuto conto dei cambiamenti che Pierro ha introdotto nelle traduzioni alla ricerca della forma e dei costrutti più prossimi al testo tursitano, proprio là dove questo ha una preminenza per la sinestesia, la mimesi, l'onomatopea. La lingua della traduzioni pierriane è stata già oggetto di attenzione critica. A qualcuno ha richiamato alla memoria l'italiano popolare (nel senso tecnico). Stoppelli per definirla usa l'aggettivo «dialettale» (p. XLIII). Basti un confronto delle versioni di

²⁶ Testo e sistematica disamina delle correzioni in appendice di DELIA, *La riscrittura del Don Nicola di Albino Pierro* cit.

uno stesso testo per dare un saggio di tale pratica traduttiva, così come è stata posta in essere nel tempo. Si prenda *Stanotte* (I.7, p. 229). La prima trasposizione, interlineare ma senza espressivismi di rilievo, in prosa, firmata Giorgio Petrocchi (ma con la diretta complicità di Pierro), risale all'edizione di *'A terra d'u ricorde / La terra del ricordo* (1960) cit., p. 30 (se si eccettua la grafia *barone* per *Barone*, identica a quella già data in calce al testo edito in «il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 2, aprile 1960, p. 116); la seconda, in versi, trapuntata da qualche belluria, con arcaicizzanti tinte del linguaggio poetico tradizionale, l'ha firmata il classicista Tommaso Fiore ed è stata edita in *Metaponto*, Bari, Laterza, 1966, p. 43; la terza, di più espresso colore dialettale, anche a costo di ricorrere alla glossa (come nella vicina *A cristarelle*), sempre in versi, appartiene all'autore, si legge in *Metaponto*, Milano, Garzanti, 1982, p. 21:

<p>Stanotte mi rigiravo nel letto con gli occhi spiritati; volevo essere piccolo un'altra volta e ammalato. Anche adesso il vento fischiava nel vicolo del Barone; tremava il casamento e nel portone un altro cane abbaia.</p>	<p>Stanotte con gli occhi spiritati mi rigiravo a letto; volea tornar piccino un'altra volta e malato.</p> <p>Fischiava ancora il vento pel vico del Barone, tremava il casamento e un altro cane nel portone abbaia.</p>	<p>Stanotte, mi dimenavo nel letto con gli occhi spiritati; ci volevo essere piccolo (bambino) un'altra volta e ammalato.</p> <p>Pure adesso il vento fischiava nel vicolo del Barone, tremava il casamento e nel portone un altro cane abbaia.</p>
---	---	---

Si torni a *U fatte*. Emendato il refuso *sopra il mento*. con *sopra il mento*; (v. 64), le varianti nella versione italiana del testo non incidono sulla sostanza ritmica (non inganni il passaggio dalla scrittura continua, *in calce*, a quella segmentata, interlineare), quando non sono una mera conseguenza di quelle introdotte nella matrice, sono volte ad agevolare la ricezione della *res* dialettale (v. 3 *tanta una donna* < *una donna grande così*, v. 6 *chiacchiere su chiacchiere* < *di chiacchiera in chiacchiera*, v. 44 *Era uscita tanta una luce* < *Era uscita immensa una luce*, v. 63 *si aggiustò lo scialle mezzo storto* < *si accomodò lo scialle*, v. 66 *riprese la via* < *riprese la strada*, v. 67 *Io la guardavo amaro* < *Io la guardavo triste*), rappresentano un aggiustamento grammaticale (v. 13 *voleva andare in campagna* < *se ne voleva andare in campagna*, v. 57 *Lo scialle scivolava sulla testa* < *Le scivolava lo scialle dalla testa*, v. 68 *e mi sembrò* < *e mi sembrava*), o un affinamento semantico, stilistico (v. 1 *un fantoccio* < *un fantoccio enorme*, v. 8 *figlietto* < *figlietto*, v. 19 *si facevano di ghiaccio* < *si facevano ghiaccio*, v. 23 *all'orlo del comodino* < *allo spigolo del comodino*, v. 49 *per essere veramente come un cieco* < *per essere veramente un cieco*, v. 70 *che si dondola piano* < *che si dondola dolce*).

È stato detto (anche da Contini) che l'italiano della metafrasi pierriana, con il rischio di apparire disadorno, è stato funzionale a favorire altri esercizi di traduzione. A sostegno di una siffatta ipotesi non riuscirebbe complicato rintracciare esempi. A mo' di sondaggio, si consideri la poesia d'apertura di *Nu belle fatte, Mbàreche mi vó'* (VIII.II, p. 493). Ciò che nella semantica della stesura dialettale tende alla materialità dell'azione, *Mi iunnére* (v. 6), quasi a indicare la fisicità dei corpi in lotta, diventa *Mi*

avventerei, a sottolineare il movimento, l'andare verso l'altro. È sintomatico come i traduttori in lingua inglese (Margaret Straus, Edith Farnsworth, Anthony L. Johnson, Luigi Bonaffini)²⁷ si siano mossi sulla falsariga di questo primo tradimento: *I'd like to throw myself* 'mi lancerei' (Straus), *I'd fling myself* 'mi slancerei' (Farnsworth, Johnson, Bonaffini). Così *ci s'ammùssete* (v. 9), dove è evidente la radice *muso*, a sottolineare la violenza del contatto delle labbra con la botte, è reso dal poeta con *ci si attacca*, depistando i traduttori che lo renderanno con *latches on* 'attaccarsi a' (Farnsworth), *clings to* 'stringersi, aggrapparsi' (Straus, Johnson, Bonaffini). Non diversamente, nel verso successivo, *na vutte iacchète* volto in *una botte spaccata*, quindi *cracked barrel* (Straus), *cracked and leaking cask* (Farnsworth), *broken cask* (Johnson), *cracked cask* (Bonaffini), 'botte rotta e colante', a indicare la crepatura più che il taglio, la ferita, com'era in principio.

Sovente Pierro ha arricchito le sue raccolte di poesie con segnali paratestuali come dediche ed epigrafi in esergo.

Ovviamente non si parla delle dediche manoscritte con le quali era solito accompagnare in privato, *ad personam*, il dono dei suoi libri. Si fa conto di quelle a stampa, distinguendo fra l'espressione più diretta, nel titolo, e quella mediata, sotto il titolo (del componimento o dell'opera), in nota o, come per *Il paese sincero* (Roma, Porfiri, 1956), nel colofone («per gli Scrittori e Artisti del Babuino / in Roma, via Margutta»). Per le prime, a memoria: *A mia figlia Rita* (altre volte più semplicemente *A Rita*), *A una madre*, *A Manlio Capitolo*, *A mio padre*, *A un amico*, *A un compagno di giuochi*, *A un mio fratello*, *Lettera a Cheryl*, *A Tommaso Fiore*, *A Guido Capitolo*, *A Giuuannelle*. In ogni caso, il poeta ha evocato affetti che lo hanno legato ai lari domestici (le zie Assunta e Giuditta, Manlio e Guido Capitolo), a un suo congiunto (la figlia), ai numi tutelari di una personale religione dell'amicizia (Fallani, Petrocchi, de Martino, Contini, Folena, gli «amici scomparsi»), tali da delineare l'orizzonte ideale (privato prima, pubblico poi) entro cui collocare il suo fare. Non sempre ha ripubblicato i testi con dedica sottoscritta: valga come esempio la poesia *Meditazione notturna* («Rassegna Nazionale», a. LXII, vol. XXVIII, ottobre 1940, p. 470), votata *A Mario e Rina Pressenda*; non sempre ha confermato le dediche: nel riproporre *Metaponto* (1963), nel trittico omonimo, laterziano (1966) e poi garzantiano (1982), ha espunto quella *alle mie zie Assunta e Giuditta / e alla dolce memoria dei cari morti*. Stoppelli non sempre le trascrive. Conserva quella in *Liriche* (p. 5): *Alle mie zie / Assunta e Giuditta Pierro / che / eroicamente / vollero prendere il posto / di / mia madre morta*. Nel medesimo luogo (p. 18), mantiene la nota di dedica di *La canzone del figlio dei ghiacci* (ma occorrerà ripristinare la forma autoriale *a un giovane soldato*). Riporta e decrypta quella *a G[iovanni] F[allani]* di IV.18, *Benedici più lui*

²⁷ MARGARET STRAUS, *Albino Pierro*, in *Directions in Italian Poetry*, edited by Michael Edwards, Giuliano DeGo, Margaret Straus, Breakish [Isle of Skye, Scotland], The Aquila Publishing Company Limited, 1976, pp. 28-34, alle pp. 29-30, 32; ALBINO PIERRO, *Nu belle fatte / Una bella storia / A beautiful story*, translated by Edith Farnsworth, introduced by Gianfranco Folena, Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1976, pp. 42-3 e ID., *Telling Love*, translated by Anthony L. Johnson, in ANTHONY L. JOHNSON, *Marigolds, Stilts, Solitudes: Selected Poems, 1956-1984*, Salzburg [Austria], Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1984, p. 20; ID., *Selected Poems*, edited and translated by Luigi Bonaffini, afterword by Giuseppe Jovine, Toronto-Buffalo-Lancaster (U.K.), Guernica Editions, 2002, pp. 114-5.

che me in *Il paese sincero* (pp. 100-1). A giusta ragione, ripropone quelle a *Gianfranco Contini* (di *U fatte*), a *Giorgio Petrocchi* (di *U sonne di zia Assunta*), a *Ernesto de Martino* (di *U mort*) ripubblicate in *Nd'u piccicarelle di Turse* (pp. 345-55). Come Pierro, nel passaggio da *Mia madre passava* ad *Appuntamento*, omette la dedica di *Quelle lacrime* all'artista colombiano Cesare Siviglia (ricordato in nota, a p. 66). Cita in bibliografia ma, immotivatamente, non restituisce nel testo quelle presenti in *limine* di *Mia madre passava*, *Poesie, Il mio villaggio* (tutte a mia figlia Rita); quelle a *Gianfranco Contini* di *Famme dorme* (che l'autore ha rimesso ai posteri nelle varie edizioni in vita), *agli amici scomparsi* di *Quattordici poesie e nove disegni*, diventato poi *Com'agghi' 'a fè?* (con dedica, pur'essa omessa, a *Silvano Scheiwiller*), per arrivare infine a *Gianfranco Folena* di *Nun c'è pizze di munne*.

Per quanto concerne le epigrafi, si tratta di mottetti individuati dal poeta con particolare cura, atti a fornire chiavi di lettura del testo, antologizzati da ideali compagni di viaggio (Dante, Verlaine, Pessoa), o sussunti dalla propria opera, spesso funzionali a distillarne i titoli di copertina (come è accaduto per il già citato, provvisorio, *I campène di Pasche*, o per i definitivi *Curtelle a lu sóue*, *Si pó' nu jurne*, *Tante ca pàrete notte*, *Nun c'è pizze di munne*). Esse sono state preservate opportunamente dall'editore, tranne nel caso dei due versi posti in esergo di *Sti mascre* (dei quali già era stata omessa la traduzione quando riproposti in *Si pó' nu jurne*), forse perché coincidenti con i primi due del componimento d'apertura, *Nun mi l'àssete* (X.1), congetturando a monte della lacuna un inopinato *saut du même au même*.

I rinvii bibliografici, dati quali altri testimoni nell'apparato dei singoli testi, vanno annoverati fra i punti qualificanti della presente edizione. L'elenco censisce (pp. LXIII-LXV): «Edizioni antologiche», «Raccolte in traduzione», «Pierro nelle principali antologie di poesia». I rimandi attengono alle prime e alle terze. Date come implicite le seconde (ma sarebbe stato un servizio non certamente ridondante per il lettore ricordarle di volta in volta), la prima voce fornisce un regesto (quasi) completo delle antologie monograficamente centrate sull'autore, in italiano o in altre lingue; la terza, come qualifica l'aggettivo, *pour cause*, esonera il curatore dall'obbligo dell'esaustività. Anche qui nient'altro che qualche annotazione, per campione. Si riprenda *Mbàreche mi vó'*, con *I 'nnammurète* (II.1, pp. 247-50), fra le poesie pierriane più fortunate.

Sottinteso e indiretto il riferimento alle traduzioni dell'intera opera (in inglese: *Nu belle fatte / Una bella storia / A beautiful story*, per opera di Edith Farnsworth [1976] cit., pp. 42-3 e *Telling Love*, di Anthony L. Johnson [1984] cit., p. 20; in francese: *Nu belle fatte / Una bella storia / Une belle histoire*, per le cure di Madeleine Santschi, Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1977, pp. 42-3; in svedese: *Knivar mot solen* di Ingvar Björkeson, Malmö – Stockholm, Natur och Kultur – Italienska Kulturinstitutet «C. M. Lericci», 1988, pp. 76-7), a pari titolo, fra le 'edizioni antologiche' citate, potevano figurare: *Albino Pierro* di Margaret Straus [1976] cit., pp. 28-34, alle pp. 29-30, 32; *Земля Воспоминаний*, di Лев Вершинин *et al.*, Москва, ЭЛИА-АПТ-О, 1994, a p. 65; *Curtelle a lu sóue / Messer in der sonne* di Tobias Eisermann, Hamburg, CTL, 2002 (che non è la traduzione della raccolta omonima, come registrato a p. LXIV, ma di trentanove poesie in dialetto tursitano selezionate dalle principali opere dell'autore), alle pp. 74-5. Per quanto concerne la

terza delle voci bibliografiche, alle antologie già in elenco, sarebbe gioco facile (e sterile) aggiungerne altre. Sia consentito citare solo le riproposte curate per mano di Mario dell'Arco in «L' Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1978» (Marino [Roma], Stamperia Santa Lucia, 1977, p. 63: a ricordare ai lettori la palma riportata da Pierro l'anno prima, nel «Premio Carducci», appunto con *Nu belle fatte*) e in «Primavera della poesia in dialetto» (ivi, 1977, pp. 61-3, a p. 63).

Da quanto detto, è chiaro che il dovere primario della filologia è quello di attenersi alla volontà dell'autore, ma la storia della disciplina insegna che dove preesistano le condizioni, per una conoscenza organica, si possa e si debba andare oltre, approntando quanto delibato stravagante (talvolta in sedi remote e non agevolmente accessibili), pubblicando l'inedito (sia nella specie di testi già rassettati, sia in quella di scartafacci), utilizzando entrambi per una più congrua e più piena valorizzazione. Per tutto questo, l'opera di Stoppelli deve essere intesa come l'inizio di un percorso critico, non come un punto di arrivo.

Hic et nunc basti formulare poco più che qualche suggerimento/ proponimento perché la filologia pierriana a venire abbia a cuore le seguenti attività:

- riscattare la parte narrativa in prosa (fiabe, leggende, racconti) che, scritta in lingua, in principio dell'esperienza letteraria, apparsa alla spicciolata (su periodici come «Il Balilla», «Rassegna Nazionale», «Oltremare»), talvolta in forma pseudonima o anonima, è rimasta del tutto ignota agli occhi della critica (essa è tale da ricavare un altro tomo da giustapporre auspicabilmente ai due già predisposti);
 - spigolare le schede e le recensioni edite dal 1939 al 1950 sulla «Rassegna Nazionale» (servirebbe a dare un'idea del lettore e, in non pochi casi, fornirebbe un fondamento critico ad alcuni punti in fatto di poetica ed estetica che hanno trovato espressione nei proponimenti paratestuali della maturità: interviste, conversazioni, note);
 - valorizzare l'archivio e la biblioteca (a cominciare dalle dediche presenti sugli esemplari dei libri donati da altri autori a Pierro);
 - passare al vaglio la corrispondenza per far luce sui carteggi più significativi non ancora divulgati;
 - recuperare le esecuzioni dell'autore (notoriamente la *dictio* e l'*actio* del poeta di Tursi attribuiscono ai testi valori timbrici, ritmici e melodici altrimenti non realizzabili e percepibili dal lettore, specie se non lucano);
 - imbandire per i più, con la stampa, *I frutti della menzogna. Dramma in tre atti e quattro quadri* (dall'autore, poco più che ventenne, arditamente offerto in lettura a Cesare Vico Lodovici);
 - rinvenire le traduzioni già messe a punto e rimaste inedite, a volte solo per qualche inghippo editoriale: si pensi a quelle di *Nd'u piccicarelle di Turse, Eccó 'a morte? e Sti mascre* nel francese di Madeleine Santschi, o a quelle di *'A terra d'u ricorde e Metaponto* nell'inglese di David Anderson (saggio di ciò che tale avventura poetica pure è stata, un incontro tra intelligenze e culture, talvolta molto diverse e distanti);
 - mettere mano all'universo degli inediti in dialetto che hanno beneficiato di una politura da parte del poeta (quasi *ad unguem*), per una degustazione non antologica.
- Chi ha avuto una qualche pratica con l'autore e una certa dimestichezza con l'abitazione di piazza Ottavilla in Roma, di certo è stato messo a parte dell'esistenza

dei 'quaderni' e delle 'agende'. Aver contezza del fatto che in dieci anni, dal febbraio 1975 all'ottobre 1985, il Tursitano vi ha ordinato cronologicamente «pressappoco 1400 poesie in dialetto», in percentuale «un numero tre volte e mezzo maggiore delle circa 400 dialettali pubblicate in vita» (a p. XXXIX e alle pp. XIX-XX), è un fatto da non lasciare insensibili anche i più resistenti ai valori della poesia e della verità (l'assaggio apparecchiato da Luciano Formisano, le citate *Poesie per il 1983*, è lì a dimostrare che, ove si voglia, si può fare).

Da Virgilio in poi, se non ci fossero stati i Vario e i Tucca, di quanti scrittori non avremmo la giusta dimensione?

Giovanni Di Malta

«Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda

Marx ha affermato che non si può giudicare una formazione sociale da ciò che pensa di se stessa. L'estensione di questo principio allo studio dei fenomeni culturali implica un raffronto critico tra le idee che un soggetto agente nutre sul significato della propria attività e il contenuto della medesima attività, osservato però da un punto di vista esterno. Si tratta di una forma di disamina scarsamente frequentata in molti dei più importanti studi su «Il Politecnico» di Elio Vittorini, egemonizzati da una tradizione critica che ha subito, a sua volta, l'influsso culturale dello scrittore siciliano (e del redattore forse ideologicamente più affine, Franco Fortini). In conseguenza di questo stato di cose, gli studi sul «Politecnico», soprattutto in merito agli interrogativi più scottanti che la breve storia della rivista ha suscitato, quali il rapporto tra politica, cultura letteratura e arti, risultano in una sostanziale amplificazione e *rifrazione* dell'ideologia del «Politecnico». A monte di questo arroccamento ideologico, come si tenterà di illustrare in queste pagine, si possono riconoscere i condizionamenti indotti dalla ristrutturazione bipolare dei fenomeni culturali generata dalla Guerra fredda, che hanno caratterizzato la storia della rivista fin dai suoi esordi.

La guerra fredda come contesto semiotico

Se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico.

KARL MARX, *L'ideologia tedesca*

La ricezione critica tende a render conto dell'attività culturale del «Politecnico» nei termini in cui questa è stata proposta, o se si vuole vissuta, dai suoi artefici e protagonisti: un'attività essenzialmente critica e problematica, un'attività di ricerca e non di diffusione di risultati già acquisiti: nelle parole con le quali lo stesso Vittorini, sul n. 2, propone ai lettori di partecipare all'elaborazione della rivista: «il politecnico verrà ad essere quello che effettivamente vuol essere, un terreno di lavoro, un campo di prova [...]. Potrà in tal modo esservi non solo scambio di idee tra chi scrive e chi legge, ma collaborazione completa e concreta». ¹ Il profilo culturale con il quale la rivista intende proporsi, è ribadito sul n. 4:

il politecnico l'abbiamo detto e lo ripetiamo, non è l'organo di diffusione d'una cultura già formata, ma uno strumento di lavoro per una cultura in formazione. [...] Tutti i nostri lettori debbono prendere parte alla elaborazione di questa cultura e in questo intento il politecnico dice loro, ripete loro: «io non sono una rivista vera e

¹ *Il Politecnico invita i suoi lettori a redigere una rivista*, «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

propria, sono soltanto un raccoglitore di materiale e di argomenti per una rivista, la rivista vera e propria, dovete farla voi».²

Finalmente, sul n. 5, la redazione presenta la propria attività sotto il segno del valore positivo generico della *ricerca*, contrapposto al valore negativo della *predicazione*, sottolineando tipograficamente le parole chiave con carattere maiuscolo in neretto, che in questo caso può essere utile riprodurre nella citazione:

Quanto alla parola che usiamo per nome, «**POLITECNICO**», vuol solo indicare l'interesse che noi abbiamo e che riteniamo si dovrebbe avere in genere, per tutte le tecniche, sottintendendo che sia tecnica **OGNI ATTIVITÀ CULTURALE** (della poesia stessa o delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali) **QUANDO SI PRESENTI COME RICERCA DELLA VERITÀ E NON COME PREDICAZIONE DI UNA VERITÀ**.³

Nel contesto storico della guerra fredda, che ha in sé una sua struttura semiotica come ogni contesto storico, il messaggio sopra citato viene sussunto nell'orbita dello schieramento culturale occidentale, non potendo sfuggire all'attrazione gravitazionale della grande massa semiotica, per così dire, del discorso egemonico prodotto dalla cultura del capitalismo: infatti «lo stesso dissenso intellettuale, la critica, fa parte della costellazione concettuale egemonica d'Occidente»,⁴ o perlomeno, all'Occidente non fa difetto la faccia tosta d'attribuirsi il monopolio.⁵ Il valore negativo della predicazione, che si potrebbe modernizzare in propaganda, evoca l'ambito della politicizzazione della cultura, ricadendo nell'immagine codificata dell'avversario sovietico della guerra fredda occidentale.

Così l'autorappresentazione del «Politecnico» centrata sull'idea, ribadita nel corso della polemica con il Pci di Togliatti, di una politica culturale autonoma e di una prospettiva intellettuale fondata sulla critica, sulla problematicità e sull'esperimento, ancor prima che l'inchiostro di stampa si rapprenda, viene irreggimentata nella polarizzazione semiotica indotta dalla pressione storica della Guerra fredda, con il conseguente ribaltamento dell'immagine nella camera oscura di marxiana memoria: la libertà della cultura è la tattica culturale della CIA,⁶ come aveva ben intuito un *cold warrior* di più navigata esperienza di Vittorini, George Orwell, nella mirabile autoparodia della guerra fredda occidentale intitolata *1984*: «la libertà è schiavitù», e «la guerra è pace», o meglio: la «pace» dell'autonomia culturale sul piano della falsa

² *Il Politecnico*, «Il Politecnico», n. 4, 20 ottobre 1945, p. 1

³ *Il Politecnico*, «Il Politecnico», n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1.

⁴ MARIO DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni Pisa, ETS, 2011, p. 267.

⁵ «L'idea stessa di intellettuale non consenziente, ma creatura del dissenso, è un'idea di origine europea nella sua stessa formulazione e corrisponde a una concezione di grande rilevanza nella storia culturale statunitense in cui l'intellettuale non è organico – come potrebbe dire Gramsci –, o almeno in genere non accetta questa idea di sé, ma si rappresenta invece come *dissenter*, nella logica WASP che caratterizza la cultura nordamericana» (Ivi, pp. 266-267).

⁶ Cfr. FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2004; Richard J. Aldrich, *The Struggle for the Mind of European Youth: The CIA and European Movement Propaganda, 1948-1960*, in Gary D. Rawnsley (edited by), *Cold-War Propaganda in the 1950s*, London, Macmillan Press Ltd., 1999, pp. 183-203.

coscienza, è «guerra» fredda sul piano storico reale, e l'«ignoranza» di questo processo è la sua «forza».⁷

Falsa coscienza e azione reale

L'organizzazione sociale e lo Stato risultano costantemente dal processo della vita di individui determinati; ma di questi individui, non quali possono apparire nella rappresentazione propria o altrui, bensì quali sono *realmente*, cioè come operano e producono materialmente, e dunque agiscono fra *limiti, presupposti e condizioni materiali determinate e indipendenti dalla loro volontà*.

KARL MARX, *L'ideologia tedesca*

Nell'immediato dopoguerra l'obiettivo strategico principale degli USA nella Guerra fredda, per quanto riguardava l'Europa occidentale, prevedeva il contenimento dei partiti comunisti italiano e francese,⁸ e la lacerazione dei loro legami con l'Urss. La politica culturale del «Politecnico», orientata verso un dialogo tra marxismo e esistenzialismo, si è caratterizzata, come è noto, per uno stretto gemellaggio con la rivista di Sartre «Les Temps Modernes», sodalizio consolidato e reclamizzato dalla pubblicazione incrociata, su ognuna delle riviste, dell'editoriale manifesto dell'altra. Sia la rivista di Sartre in Francia, sia il «Politecnico» in Italia, hanno svolto un'attività di fronda culturale e politica nei confronti dei partiti comunisti dei rispettivi paesi, dando luogo a polemiche di dissidenza che hanno avuto ampia eco, e che sono ancora oggi al centro di studi e dibattiti.

Questi scontri polemici, comunque si valutino nel merito, e comunque se ne distribuiscano le responsabilità, hanno oggettivamente contribuito a logorare i legami tra i suddetti partiti e i ceti intellettuali, indebolendone il radicamento. Queste interazioni, significative o meno in termini storico-politici concreti, incidono comunque sulla fisionomia degli agenti culturali coinvolti, alterandone le relazioni nel sistema socio-semiotico, o inducendo reazioni di adattamento. Per quanto riguarda l'Italia, la polemica Vittorini-Togliatti rischia di indebolire la campagna elettorale del fronte delle sinistre per le elezioni politiche del 1948, campagna che ha attribuito un ruolo importante all'azione di un ampio e composito fronte intellettuale. L'azione del «Politecnico» finisce per sommarsi alla pressione, d'intensità straordinaria, che gli USA esercitano sull'Italia, praticamente con tutti i mezzi possibili, per assicurare un esito anticomunista di quelle Termopili del capitalismo che furono, agli occhi degli

⁷ Il riferimento è ai tre noti slogan del Ministero della Verità del regime di Oceania nel romanzo distopico *1984*: «La guerra è pace. La libertà è schiavitù. L'ignoranza è forza» (GEORGE ORWELL, trad. it. *1984*, con un'introduzione, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Aldo Chiaruttini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1950) 1983⁸, p. 50). Nonostante la complessità autocritica alla quale si è accennato, si deve ricordare che il romanzo di Orwell è stato forse il prodotto letterario più sfruttato dagli apparati d'*intelligence* occidentali addetti alla guerra fredda culturale (cfr. TONY SHAW, «Some Writers are More Equal than Others»: *George Orwell, the State and Cold War Privilege*, «Cold War History», Special Issue on Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History, IV, n. 1 (ottobre 2003), pp. 143-170.). Naturalmente la complessità autocritica dell'opera risulta funzionale alla sua penetrazione nel canone, e quindi nella buona coscienza dei fruitori intellettuali, mentre gli adattamenti televisivi, cinematografici ecc., seguiti con cura dagli apparati suddetti, investivano altre fasce di pubblico, nell'ottica di una copertura tendenzialmente totale e articolata del pubblico mondiale.

⁸ Cfr. FEDERICO ROMERO, *Gli Stati Uniti in Italia*, in *Storia dell'Italia repubblicana*. Vol. I, *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 231-289, in particolare pp. 251-259.

strateghi nordamericani, le prime elezioni politiche italiane del dopoguerra. Gli Stati Uniti attribuivano al successo dell'integrazione dell'Italia nella compagine del futuro Patto Atlantico, e quindi alla sconfitta del Pci, nientemeno che il ruolo di presupposto indispensabile all'integrazione dell'Europa occidentale nel campo capitalista. L'apertura della polemica con il «Politecnico» di Vittorini, da parte della rivista del Pci, «Rinascita», fu un atto di per sé controproducente, e in contraddizione con la politica dei rapporti con i ceti intellettuali condotta dal Pci prima e dopo la polemica stessa. Questa incongruenza, non sempre rilevata, può spiegarsi con la necessità, non più procrastinabile, di uno sganciamento di responsabilità, da parte del Pci, nei confronti della politica culturale del «Politecnico», che rischiava di contribuire a logorare i rapporti del Pci con il partito comunista francese, e di entrambi con l'Urss; nella situazione del momento (pochi anni dopo si sarebbe verificata la rottura tra l'Urss e la Jugoslavia di Tito), la scissione di questi legami, alla quale Washington ambiva, e quindi l'isolamento pressoché totale dell'Urss in Occidente, avrebbe potuto rappresentare la premessa di una rapida disfatta di tutto il campo comunista. Nonostante non manchino nelle pagine del «Politecnico» argomenti e atteggiamenti, prettamente politici, che hanno contribuito a motivare la presa di distanza del Pci, la politica letteraria della rivista milanese, e la sua coordinazione – intenzionale o preterintenzionale – nella strategia della guerra fredda culturale orchestrata dagli Usa, ha rappresentato una delle cause principali della polemica tra il periodico e il Pci, e di una serie di scontri collaterali.

Ideologia critica

A costoro debbo gridare: *De te fabula narratur!*
KARL MARX, *Il capitale*

Anche negli studi che più risentono di un approccio apologetico alla rivista milanese, spesso mossi da una reazione difensiva suscitata dalla polemica tra «Il Politecnico» e il Pci di Togliatti, si possono scorgere delle incrinature, nuovi segni dell'avvertita necessità di superare gli schemi di interpretazione più inerziali. Un caso emblematico può essere riconosciuto nel lavoro di Marina Zancan, autrice di studi tra i più seri e dettagliati sulla rivista, che nel suo «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra⁹ imposta un discorso finalizzato alla valutazione dell'impatto della rivista sull'evoluzione della narrativa. Questo interessante lavoro si avvita tuttavia in una serie di singolari contraddizioni discorsive: «Il Politecnico» avrebbe avuto un ruolo anticipatore importante nell'evoluzione narrativa, senza tuttavia aver manifestato alcun orientamento definito, cioè senza aver proposto dei modelli, né tramandati dal passato, né nuovi; inoltre avrebbe sì svolto un'attività teorico-letteraria, ma da considerarsi meramente «informativa», non volta a condizionare lo sviluppo letterario in alcuna direzione; ha inoltre proposto diversi temi, autori e testi letterari stranieri, ma senza che da questa selezione potessero scaturire modelli letterari.

⁹ MARINA ZANCAN, «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Il dèmone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.

Insomma, l'infusso culturale e letterario realmente esercitato dal «Politecnico», che ha dato luogo o ha favorito determinati esiti, risulterebbe da un'attività indeterminata e generica, di ricerca e di esperimento, tale e quale è stata proposta dalla redazione. La Zancan ad esempio, afferma che

la coscienza della necessità e l'idea di una pubblicazione periodica con le caratteristiche che saranno proprie al «Politecnico» settimanale maturano nell'Italia del Nord tra il 1943 e il 1944: nell'ambito delle attività che, a Milano [...] il Partito comunista italiano promuoveva.¹⁰

Quindi: il Partito comunista avrebbe avuto «l'idea», la «coscienza della necessità» di una rivista «*con le caratteristiche che saranno proprie al "Politecnico" settimanale*»; tuttavia, come gli eventi successivi hanno permesso di rilevare, il partito guidato da Togliatti trovava discutibili, quantomeno, alcune delle «caratteristiche» assunte dalla rivista, che non possono assolutamente essere attribuite alla volontà del partito (ad esempio, la connotazione trozkista delle più vistose proposte culturali del «Politecnico»; oppure la contrapposizione frontale rispetto alla cura della questione meridionale impostata dal Pci gramsciano e togliattano).

Così la Zancan può affermare che, dato il fatto che la scelta dell'editore del futuro «Politecnico» deve essere «ricondata a Vittorini», in quanto «il Fronte [della gioventù di Milano] lo delega a questo», e dato che «il Pci (che Vittorini con Banfi rappresenta nel Comitato di iniziativa del Fronte) ha a sua volta delegato la realizzazione della rivista ai suoi intellettuali», «sul versante politico, Vittorini agisce quindi in proprio»: laddove la contraddizione tra agire per delega (fiduciaria quanto si vuole) di un determinato partito politico, e agire «in proprio» «sul versante politico»,¹¹ potrebbe essere apprezzabile.

Dato che le coordinazioni politiche, nel caso di Vittorini, si possono rappresentare come casuali sintonie di frequenza nell'etere – «sul versante politico, Vittorini agisce quindi in proprio (anche se in sintonia con i vertici del partito, e i suoi intellettuali)» – la Zancan può celebrare i fasti della «profonda autonomia intellettuale di Vittorini».¹²

Anche perché, sebbene il Pci avesse «delegato la realizzazione della rivista ai suoi intellettuali», cioè a Vittorini, che – Orwell permettendo – risulta storicamente il direttore del «Politecnico», poche righe più sotto Vittorini non è più uno degli intellettuali del Pci a cui il partito ha «delegato la realizzazione della rivista»: è diventato un soggetto altro rispetto agli intellettuali del partito, ai quali si può ora al massimo collegare, come si è visto, per mera «sintonia» («in sintonia con i vertici del partito, e i suoi intellettuali»). L'inibizione, che arresta l'indagine critica di fronte alla più tenue attribuzione di responsabilità a un Vittorini sempre più stretto nelle maglie discorsive della guerra fredda culturale, ricorda il meccanismo che Orwell, in *1984*, ha definito con il termine *stopreato*:

Lo *stopreato* sta a rappresentare, in sostanza, la facoltà di arrestarsi in modo rapido e deciso, e come per istinto, sulla soglia di qualsiasi pensiero pericoloso. Esso include

¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹ Ivi, p. 86.

¹² Ivi, p. 87.

la capacità di non cogliere le analogie, di non riuscire a percepire errori di logica, di equivocare anche sugli argomenti più semplici, ove essi siano incompatibili con il Socing, e soprattutto d'esser presto affaticati e respinti da qualsiasi tentativo di elaborare una dialettica di pensiero che sia suscettibile di condurre in una direzione eretica.¹³

Insomma, un'ideologia orwelliana sembra presiedere alla rilettura delle vicende del «Politecnico» proposta dalla Zancan: se a un certo punto, come è noto, Vittorini agisce in autonomia dal Pci, Vittorini è sempre stato autonomo dal Pci:

Ufficialmente, uno scambio di alleanze non era mai avvenuto. L'Oceania era in guerra con l'Eurasia: quindi l'Oceania era *sempre* stata in guerra con l'Eurasia. Il nemico del momento rappresentava sempre il male assoluto, e ne conseguiva che qualsiasi alleanza, passata o futura, con lui diventava impossibile.¹⁴

Forse non per caso uno dei più importanti studi d'impianto demistificante sullo scrittore siciliano si intitola *Il presente vince sempre*.¹⁵ Così come si può rilevare, nel discorso critico, una certa inibizione nell'affermare che Vittorini possa essere ritenuto responsabile di alcun mutamento del proprio atteggiamento nei confronti del Pci, similmente si può osservare che, in generale, «Il Politecnico» non può essere ritenuto responsabile di alcuna azione determinata che abbia comportato conseguenze accertabili. La Zancan afferma ad esempio che nel settimanale vittoriniano «lo spazio attribuito al discorso teorico è marginale e *non riportato, in via diretta*, ai pezzi pubblicati»;¹⁶ poche pagine dopo però – crepi lo *stopreato* – il discorso teorico del settimanale risulta «estremamente contenuto, asistemico e, *in apparenza, non correlato* ai racconti pubblicati».¹⁷ Non risulterebbe opportuno, a quanto pare, affermare con chiarezza che «Il Politecnico» ha agito come agisce ogni rivista culturale che si occupa di letteratura, cioè con un discorso culturale e letterario (bene o male) determinato, che si esprime integrando dei discorsi teorici a una selezione determinata di prodotti letterari, allo scopo di indirizzare virtuosamente, dal punto di vista di chi dirige il periodico, il divenire letterario: il discorso teorico della rivista vittoriniana deve eufemisticamente risultare «non riportato, in via diretta», o «in apparenza», ai brani antologizzati.

L'elaborazione di una prospettiva letteraria precisa deve essere celata e mistificata, se così piacque ai redattori:¹⁸ con la discrezione di un discorso teorico da ritenersi «estremamente contenuto, asistemico», e nell'indeterminatezza di una ricerca letteraria che si svolge nella generica «dimensione di un laboratorio, programmaticamente aperto, nella tensione al rinnovamento, alle giovani

¹³ G. ORWELL, 1984, cit., p. 237.

¹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁵ Cfr. RAFFAELLA RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio Editore, 1985.

¹⁶ M. ZANCAN, «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, cit., p. 89, corsivo mio.

¹⁷ Ivi, p. 91, corsivo mio.

¹⁸ Dall'argomentazione della Zancan può trasparire l'impressione, peraltro condivisibile, di un agire culturale circospetto da parte del «Politecnico» (il discorso teorico «in apparenza» non correlato ai brani pubblicati ecc.).

generazioni»,¹⁹ queste ultime non avrebbero ricevuto dal «Politecnico» alcun indirizzo di poetica definito del quale la rivista possa essere ritenuta responsabile.

Diventerebbe difficile comprendere come, date le indefinite e vaghe premesse di cui sopra, «Il Politecnico» avrebbe comunque incubato un'arte «nuova, perché ha potuto coniugare, con un passaggio storicamente quasi obbligato, letteratura e vita, arte e società», se non fosse che si tratta, precisa la studiosa, di «un'arte che, tuttavia, narra del vero secondo le forme espressive, e le finalità, che sono proprie alla migliore tradizione letteraria».²⁰ Nonostante tutta l'elaborazione «in quanto laboratorio» ecc. di cui sopra, non risalta ancora la proposta, da parte del «Politecnico», di una qualsiasi prospettiva letteraria, bensì una mera trasmissione delle «forme espressive», e addirittura delle «finalità» di un'unica e indivisibile «tradizione letteraria», che, per giunta, deve per autoevidenza dirsi la «migliore», e ad universale e impersonale giudizio.

La funzionalità eufemistica, se non apologetica dei discorsi sulla «migliore tradizione letteraria», si spiega quando la studiosa ne deduce un «principio» dal quale conseguirebbe l'«assenza, dunque, nella rivista di qualsiasi tentazione di marca populista»²¹, riferendosi alla stroncatura redazionale delle ipotesi di letteratura proletaria, tacciata da Fortini appunto di populismo sul n. 22 e 28 del «Politecnico». Su questa vicenda sarà necessario ritornare in seguito, mentre è utile ora rilevare che iniziano a scorgersi tra le nebbie, ovvero «in discorsi del tutto indiretti, i tratti di fondo della poetica su cui il settimanale lavora» (ma su cui lavora, naturalmente, «in quanto laboratorio»²²). I contorni di questa poetica non sono esplicitati dalla studiosa,²³ se non in negativo: si tratterebbe di una poetica «esterna, come esplicita Fortini, alle prime proposte di un realismo socialista (arte sociale, letteratura proletaria) – e, dunque, in anticipo sul dibattito che, in Italia, si formalizzerà a metà degli anni cinquanta, in occasione dell'uscita di *Metello*».²⁴ Queste importanti affermazioni, (o negazioni), mostrano che i profondi legami tra la vicenda del «Politecnico» e il contesto politico-culturale della Guerra fredda, tra le tensioni ideologiche e le contraddizioni discorsive alimentate dal medesimo processo storico, sono ormai emerse alla coscienza critica. La studiosa sottolinea un altro dato che muove nella medesima direzione: a proposito della collana parallela alla rivista, «Politecnico biblioteca», ma che la studiosa attribuisce anche al settimanale e al mensile: «la concentrazione del quadro internazionale sull'America e sull'Unione Sovietica».²⁵

L'immagine di un «Politecnico» nel quale sarebbe stata assente «qualsiasi tentazione di marca populista», rimanda al consolidarsi di una tradizione critica ostile al neorealismo, che ne ha tramandato l'accusa indiscriminata di populismo, appunto, ad

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ *Ibidem*. Si può notare che anche l'unione di arte e società, che potrebbe ben sembrare uno degli slogan agitati con più energia dal «Politecnico», per la studiosa è un «passaggio storicamente quasi obbligato».

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 91.

²³ Le delucidazioni in positivo restano indeterminate: «la ricerca letteraria del settimanale sembra impegnata, da un lato, a selezionare, e a dare spazio, ai primi racconti di una nuova generazione di narratori; dall'altro, a far conoscere ai propri lettori, in sintonia con l'impostazione complessiva del settimanale, le letterature straniere» (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 92.

opera dell'Asor Rosa di *Scrittori e popolo* (1965), dove il riuso dell'ideologia e della fraseologia del «Politecnico» e di Vittorini è molto consistente, ma nondimeno, trattandosi di una fase più avanzata della reazione antipopulista, lo stesso «Politecnico», e la produzione vittoriniana nei suoi pressì cronologici (cose che capitano) sono a loro volta severamente ghigliottinati per populismo.²⁶ La contrapposizione del periodico (in neolingua: l'essere «esterno») alle «prime proposte di un realismo socialista (arte sociale, letteratura proletaria)», suggerisce ugualmente l'importanza del rapporto con il contesto storico, e il legame correttamente impostato dalla studiosa con il dibattito sul romanzo *Metello*, segnala un episodio nel quale si può ugualmente osservare l'avanzata di un fronte critico-letterario, che ha senz'altro tra i suoi presupposti culturali il precedente storico del «Politecnico», e sottolinea l'importanza del ruolo svolto dalla rivista milanese sul fronte della guerra fredda letteraria in Italia.

Le polemiche sulla letteratura proletaria

La polemica tra «Il Politecnico» e alcuni lettori a proposito della letteratura proletaria (scritta da autori proletari), ha origine dalla pubblicazione, sul numero 22, del racconto di un operaio, accompagnata da una sorta di stroncatura redazionale. L'episodio è particolarmente utile per rilevare i condizionamenti che il clima della Guerra fredda ha esercitato sull'elaborazione letteraria proposta dal settimanale. Forse proprio per giustificare a posteriori la propria condotta in questo episodio, per molti aspetti sconcertante, diversi anni dopo Fortini, nel suo scritto *Che cosa è stato "Il Politecnico"*, ha contestualizzato l'attività della redazione in termini marcatamente orwelliani, narrando della percezione, propria e di Vittorini, di un tentativo indiretto della «direzione culturale del Partito Comunista per controllare maggiormente il settimanale e insieme per potenziarlo»,²⁷ per il tramite di alcuni lettori che chiedevano al periodico di costituire dei *Gruppi di amici del Politecnico*, i quali si proponevano, come si legge in un brano riportato sull'ottavo numero, «non solo a scopo di diffusione, ma in modo che essi siano i promotori e i portavoce di tutte le richieste, le proposte, le iniziative, le esperienze culturali dei lettori»²⁸.

Se si considera reale la percezione soggettiva della redazione di cui ha scritto Fortini (sia vero o meno il suo contenuto, ovvero la sostanza eterodiretta delle pressioni dei lettori di cui sopra), si ottiene che, già all'ottava settimana di vita del periodico, i rapporti con il partito sono alterati e degradati da un clima di sospetto tipico della Guerra fredda. Alla percezione di Vittorini e Fortini di un tentativo di gestione indiretta da parte del partito, è assai probabile corrispondesse una speculare percezione, da parte del partito, di trovarsi di fronte a un'azione politico-culturale eterodiretta, o comunque

²⁶ Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, La Nuova sinistra – Edizioni Samonà e Savelli, (1965) 1972⁴, p. 147.

²⁷ FRANCO FORTINI, *Che cosa è stato "Il Politecnico"*, «Nuovi Argomenti», 1, marzo-aprile 1953; ora in ID., *Dieci inverni*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 46.

²⁸ *Una iniziativa dei lettori*, «Il Politecnico», n. 8, 17 novembre 1945, p. 1.

utilizzabile a suo danno. Caratteristica della sorda guerra culturale che ha caratterizzato l'epoca, risulta infatti ciò che gli storici statunitensi, a proposito dell'attività della CIA e di altri apparati consimili, hanno chiamato *state-private network*, una rete di controllo e direzione del fronte culturale della guerra fredda, condotta attraverso l'attività di soggetti formalmente e apparentemente privati (e che dovevano quanto più possibile apparire tali), ma in realtà controllati e coordinati dai suddetti apparati.²⁹

Il racconto di Giuseppe Grieco *All'alba si chiudono gli occhi* narra in prima persona l'alienazione che segue «un'intera notte trascorsa nell'officina, tra gli aspri vapori dell'acido».³⁰ Forse anche in virtù dell'avvitarsi della sindrome d'assedio di cui sopra, il racconto viene accolto come una sorta di atto ostile, e pubblicato con una nota redazionale di chiusura in neretto che denuncia il «grosso equivoco della “letteratura proletaria”» (attribuito inspiegabilmente alla Francia, e non alla Russia), una pratica che sarebbe «vezzo populista» incoraggiare. La breve presentazione teorizza un vero e proprio *aut aut* tra classe lavoratrice e produzione letteraria, sconcertante in sé, e per la forma in cui si esprime. La contestualizzazione redazionale del racconto di Grieco infatti, può dare l'impressione di una sorta di beffa. La confutazione delle possibilità di un'attività letteraria proletaria che abbia valore in quanto tale, è condotta da Fortini ricalcando il noto schema della confutazione epicurea del terrore della morte: la morte non dovrebbe essere temuta perché o c'è la vita, o c'è la morte, ma non entrambe assieme. Così Fortini:

Si vede subito a che cosa questo poteva portare: o queste narrazioni rimanevano «documento» – e allora non aveva [sic.] a che fare con la letteratura e l'arte. O vivevano per virtù artistiche – ed allora si ponevano sullo stesso piano della letteratura non «proletaria».³¹

Il rimando al benintenzionato sofisma epicureo lega la nota polemica alla lirica, dello stesso Fortini, pubblicata in basso nella medesima colonna che ospita il racconto di Grieco, e intitolata *Consigli al morto*. Il titolo stesso della poesia³² si configura come una sorta di cinico sberleffo che, oltre a ribadire il concetto della morte dell'idea stessa di letteratura proletaria, investe direttamente il racconto di Grieco, dove si narra il percorso, straniato e disperato, di un operaio che all'alba fa ritorno a casa dopo un estenuante turno di notte.³³ Lo stato di alienazione da guerra fredda che rivela la condotta di Fortini è evidente: il testo operaio, e i problemi letterari e umani che esso pone, sono rigettati sotto l'impressione che si tratti della manovra ostile di un partito

²⁹ Cfr. SCOTT LUCAS, *Freedom's War. The U. S. Crusade Against the Soviet Union*, Manchester, Manchester University Press, 1999, in particolare pp. 93-106.

³⁰ GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

³¹ Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

³² Come spiega la redazione, il componimento è ispirato a canti funebri popolari rumeni, consiste in una serie di suggerimenti a un defunto perché trovi la sua via verso un «colle di paradiso» (commento redazionale a F. FORTINI, *Consigli al morto*, *Ibidem*).

³³ Come è da tempo acquisito, nella costruzione della rivista nulla è «lasciato al caso. Anzi, ogni pezzo è scopertamente pensato fin nei minimi particolari e il materiale, anche quello “minore”, viene elaborato, scelto e situato con estrema cura dalla redazione, sí che i testi, per quanto in sé conclusi, rinviino l'uno all'altro alimentando l'impressione – come dice la Zancan – di un “discorso continuo” [...] una sorta di *récit*, dove [...] il senso che scaturisce dall'insieme è uno solo» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 209).

comunista che agisce, sotto mentite spoglie, ai danni della rivista. Anche ipotizzando che l'invio del racconto in questione sia stato realmente il prodotto di complicati piani orditi da un Togliatti *Big Brother*, la risposta redazionale non può che minare la credibilità delle opzioni culturali democratiche e filoproletarie ostentate dal periodico, mostrando una chiusura ideologica ermetica al dialogo culturale con le classi popolari. Il testo redazionale implica infatti che l'unica possibilità letteraria delle classi lavoratrici possa consistere nella narrazione autobiografica delle proprie vicissitudini lavorative; così Fortini:

Non mancarono infatti scrittori di origine proletaria che per quella via si rivelarono al pubblico; ma divennero per questo degli «scrittori», impegnati in questo loro lavoro, non solo cronisti o diaristi della propria vita quotidiana.³⁴

Insomma, quando c'è l'operaio non c'è la letteratura, e viceversa: la letteratura, guarda caso, una e indivisibile come la «migliore tradizione letteraria» della Zancan, dovrebbe sublimare ogni connotazione di classe, e ogni determinazione politica, in un distaccato paradiso armonico post mortem.

Cinque numeri dopo, la redazione dà conto delle lettere di protesta dei lettori che, alla luce delle muraglie cinesi ostentate dalla nuova cultura del «Politecnico», assumono una plausibilità intrinseca a prova di guerra fredda; è il penultimo numero del settimanale, e Vittorini, dando conto della polemica, rimanda alla risposta di Fortini sul numero successivo. Ma oramai – sempre che così non sia stato fin dal primo numero – la situazione è quella di una fredda guerra, combattuta senza esclusione di colpi, e forse con la falsa coscienza, da parte del «Politecnico», di condurre una crociata santa per gli eterni valori della cultura e dell'arte. Così, nel numero precedente al penultimo (il quale reca la notizia delle proteste dei lettori alla nota di Fortini), compare un articolo di Franco Calamandrei, dal titolo (redazionale?) *Narrativa vince cronaca*.³⁵ L'articolo prosegue un breve scritto dello stesso Calamandrei, pubblicato sul numero quattordicesimo:³⁶ una prima puntata sulla narrativa medioevale, prima tappa di un sintetico excursus storico sul narrare, di cui nel n. 26 viene quindi pubblicato il rimanente. L'articolo – che forse Vittorini non aveva più pubblicato, dopo la prima puntata, per undici numeri, perché contrario alla propria linea letteraria, e magari simile a quella di Lukács – viene coinvolto nella squalifica redazionale della letteratura proletaria, benché lo scritto di Calamandrei esprima posizioni lontane da quelle di Fortini (e benché non riguardi in alcun modo né l'origine sociale dello scrittore, né la letteratura proletaria, che viene schiacciata sull'ambito cronachistico ad opera di Fortini). Così l'autorevolezza politica del dirigente comunista viene utilizzata per avvallare l'altolà di Fortini alle velleità letterarie popolari.

Fortini, in *Documenti e racconti*, evita perlomeno di legare esplicitamente la letteratura all'origine sociale dello scrittore, ma erige comunque un discorso di classe: l'«emozione» e l'«esperienza artistica» si configura, sostiene Fortini, al cospetto di

³⁴ Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

³⁵ FRANCO CALAMANDREI, *Narrativa vince cronaca*, «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946, p. 3

³⁶ F. C. [ALAMANDREI], *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, «Il Politecnico», n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4

«chi sa sentirla», un elemento «diverso non come quantità ma come qualità».³⁷ La distinzione tra documenti e racconti, cioè tra non arte e arte, si fonda sull'intenzionalità dello scrittore e sull'effetto sul lettore, con il risultato automatico di circoscrivere i prodotti letterari leciti a quelli dove sia lo scrittore, sia il suo testo («resti ben fermo») mantengono un certo signorile distacco dalla realtà politica e sociale: «l'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere una immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore, è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte». Nel primo caso, stante la teoria fortiniana della Santa Calma Letteraria che esclude ogni «immediata rispondenza», si dovrebbe parlare di «documenti appunto, tali cioè da suscitare immediate azioni e reazioni», mentre l'arte, per sua insindacabile natura, ci va piano: opera «con un altro ritmo, con ben altra velocità».³⁸

Casomai qualche lettore comunista del «Politecnico» ancora non detestasse Fortini, quest'ultimo, forse per rimediare alla sua precedente attribuzione erronea della letteratura proletaria alla sola Francia, pensa bene di precisare: «l'equivoco della letteratura populista [...] si è verificato in Francia e in Russia, e talvolta in Italia e altrove».³⁹ Ma parlare di letteratura proletaria (per Fortini «populista») in relazione all'Italia, significa parlare di Gramsci e del proletkult di Torino, stroncati l'uno e l'altro dal fascismo. L'*escalation* della polemica è oramai fuori controllo, e sono prossime le note vicende dell'intervento di Mario Alicata, e della polemica Vittorini-Togliatti: ma la stroncatura della letteratura proletaria da parte del «Politecnico» darà luogo a un proprio filone polemico.

Nel febbraio 1950 ad esempio, dalle colonne della rivista del Pci, Pavese esprime (non per la prima volta) le proprie critiche al «Politecnico», senza nominarlo, ma per interposta rivista americanista, nel suo articolo contro «Selezione» intitolato *Cultura democratica e cultura americana*; la coltellata centrale del discorso, sembra riservata proprio a Fortini:

C'è quindi un solo mezzo per popolarizzare la cultura: mettere in grado il popolo, tutto il popolo, di produrre questa cultura, di farsela per suo conto. [...] Dovrà allora l'attuale fervore culturale acceso nelle masse italiane limitarsi alla perfetta acquisizione del singolo mestiere, della singola tecnica, e abbandonare la cosiddetta alta cultura ai vari specialisti accreditati? Questa è in fondo – malgrado la volgarizzazione interessata delle prelodate Selezioni – la prospettiva americana. Inutile dire che un solo aggettivo conviene a questa prospettiva: reazionaria. Essa tende a creare addirittura delle caste.⁴⁰

La distinzione fortiniana tra documenti e racconti, resterà tra i temi canonici degli studi critici sul neorealismo, pur derivando, o appunto perché deriva da un attacco al neorealismo nascente, da parte di una intelligenza letteraria non solo ideologicamente ostile, ma per di più in competizione serrata con la nuova formula letteraria, capace di

³⁷ F. FORTINI, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ CESARE PAVESE, *Cultura democratica e cultura americana*, «Rinascita», febbraio 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 258-259

presa sul pubblico per l'immediatezza della comunicazione, la gravidanza sociale e attuale dei temi, la stessa fisionomia non letteraria degli autori e dei testi. Una inedita situazione di confronto e competizione, dalla quale il gesto di Fortini sembra tentare di sottrarre il ceto letterario, come sembra ironicamente insinuare Calvino, in un brano molto citato del 1964, che potrebbe alludere proprio all'inedito confronto, tra scrittore e autore popolare, che ha interessato gli ultimi numeri del «Politecnico» settimanale: gli anni del neorealismo postbellico, ricorda Calvino, si caratterizzavano per

Un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: *si era faccia a faccia, alla pari*, carichi di storie da raccontare [...] *ci si strappava le parole di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare* [...] ci muovevamo in un multiforme universo di storie.⁴¹

Nella satira romanzesca della guerra fredda occidentale orchestrata dal trozkista Orwell in *1984*, si può osservare un'acre parodia non del sistema culturale sovietico dal punto di vista dell'occidentale, come ci si potrebbe aspettare, ma una parodia dello stesso sistema culturale occidentale da un punto di vista assimilabile al sovietico. Se il realismo socialista sovietico ha tentato infatti di contenere forzatamente intellettuali e popolo in un unico pianeta letterario, l'orribile stato di Oceania, visione da incubo di un Occidente non conquistato dal comunismo, ma che ha sviluppato da sé le proprie premesse, si caratterizza (come nella critica di Pavese) in virtù di una sorta di divisione in caste, che vede una produzione rigidamente distinta per gli intellettuali da una parte, e per i prolet dall'altra, che i primi peraltro – ulteriore satira del senso di superiorità della casta intellettuale – faticano a considerare esseri umani capaci di autodeterminazione:

L'Archivio [...] era [...] una sezione del Ministero della Verità, il cui incarico principale [...] consisteva [...] nel fornire ai cittadini dell'Oceania giornali, films, libri di testo [...]. Il Ministero [...] doveva [...] ripetere le stesse vaste operazioni, seppure a un livello più basso, a beneficio del proletariato. *Esisteva un intero sistema di reparti separati che si occupava di letteratura per i prolet, di musica, di teatro e di ogni genere di svago per i prolet. Vi si producevano stupidissimi giornaletti che non trattavano se non di qualche avvenimento sportivo, [...], qualche romanzetto da quattro soldi, certi filmetti pieni di cosce e seni nudi [...]* e c'era persino un'intera sottosezione [...] interessata solo alla produzione del più basso materiale pornografico.⁴²

Un altro trozkista, Stefano Terra, uno dei principali redattori del «Politecnico», in un dialogo retrospettivo con Franco Calamandrei, proprio impugnando la satira di Orwell, riapre nel 1979 da un punto di vista “filopopulista” (condiviso da Calamandrei) la

⁴¹ ITALO CALVINO, prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, presentazione dell'autore, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp. VI-VII, corsivo mio. Calvino, con il suo racconto resistenziale *Andato al comando* («Il Politecnico», n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4), risulta uno degli autori del periodico vittoriniano più a suo agio con la vivacità, l'immediatezza e l'attenzione all'attualità storica che il clima letterario del tempo richiedeva.

⁴² G. ORWELL, *1984*, cit., p. 66, corsivo mio.

polemica contro le posizioni espresse da Fortini, con il quale, racconta, ebbe una «memorabile lite [...] quando si decise di trasformare il settimanale in mensile»:⁴³

Dicevo, e anche gridavo, che era come lasciare il dialogo in piazza per salire sulla cattedra di un'aula magna, abbandonare la prima linea per le poltrone dello stato maggiore. [...] Nuove generazioni, tipo Gruppo 64, si sono installate solidamente e si parlano solo con nuovi ermetismi: antenne e guscio come le lumache dei tempi di Bottai. Per loro i metalmeccanici o il mungitore devono leggere *Sorrisi e Canzoni* e soltanto le pagine sportive, parlare di calcio o automobili giorno e notte. In sostanza questa ultima classe dirigente della letteratura italiana sogna una società di “api operaie” alla Orwell, con il ritratto di Paolo Rossi nella camera da letto e una rivista porno sul tavolino da notte.⁴⁴

Sono esempi utili per constatare, andando oltre i più noti episodi della polemica Vittorini-Togliatti, il persistere del coinvolgimento delle vicende del «Politecnico» nelle complesse spire dei fronti culturali condizionati della Guerra fredda.

⁴³ *La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, in STEFANO TERRA, *La generazione che non perdona*, Tascabili Bompiani, Milano 1979, p. VI.

⁴⁴ *Ivi*, p. X.

Jacopo Galavotti

In margine a un'edizione dei racconti di Giuseppe Berto

Ogni volta che il titolo di un nuovo volume include l'aggettivo 'tutti' o 'complete', è lecito augurarsi non solo il ravvivarsi dell'interesse del pubblico verso l'opera dell'autore in questione, ma anche una più o meno ampia ondata di studi e saggi, favorita dal fatto che un'edizione globale consente di perimetrare con maggiore esattezza la complessità di uno stile, verificando la continuità delle linee interpretative fin lì magari lasciate in sospeso tra un'opera e l'altra, specie quando si tratta di scritti dispersi. Insomma, a patto che sia curata con scrupolo filologico, un'edizione complessiva è insieme uno stimolo e uno strumento. Eppure quello scrupolo filologico, che parrebbe ormai scontato, non è certo qualità per cui si distingue la recente edizione di *Tutti i racconti* di Giuseppe Berto.¹ La pur meritoria iniziativa della Rizzoli di ristampare nella BUR tutte le opere del narratore veneto tocca in quest'operazione un punto piuttosto basso. Cercando di limitare al minimo la polemica (quando si parla di Berto, si finisce sempre per farne una vittima, anche oltre le intenzioni), va rilevata l'assenza di qualsiasi prefazione o introduzione, che si ponga come approccio critico a un'opera affatto nuova, che mette insieme tutta la narrativa breve pubblicata tra raccolte, riviste, quotidiani, antologie. Anzi, e forse è peggio, viene ripescata come prefazione la quarta di copertina stesa da Berto stesso per la sua ultima raccolta di racconti pubblicata in vita.² Nemmeno una nota che ci consenta di datare la produzione, se si eccettua il breve appunto che segnala che il primo racconto, *La colonna Feletti*, è stato pubblicato sul «Gazzettino Sera» nel settembre 1940, mentre l'ultimo, secondo il dichiarato «ordine cronologico di composizione», *Spersonalizzazione*, è stato scritto nel 1976. Su tutto il resto l'ignoto curatore (che, direi ragionevolmente, evita di firmarsi) tace. Dunque di molti di questi 48 racconti noi non sappiamo quando siano stati composti, né dove siano stati originariamente pubblicati, tanto che, a voler essere maliziosi, verrebbe da dubitare che siano davvero tutti. Ad esempio, un'esclusione certa è quella di *Una ragazza vestita di celeste*,³ che però non sarà stato considerato poiché si tratta di una parte del diario poi pubblicato in *Guerra in camicia nera*.⁴ Eppure qualche nota in merito allo statuto letterario dei testi inclusi non avrebbe guastato, se è vero che *La colonna Feletti*, oggi pacificamente incluso, data la qualità della sua elaborazione, tra i racconti,⁵ è definito dal suo autore come «pezz[o] giornalistic[o]» su di un fatto di

1 Giuseppe Berto, *Tutti i racconti*, Milano, Rizzoli, 2012. Non fanno in tempo a fare riferimento a questa edizione le due più recenti monografie sull'opera di Berto: Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, Firenze, Le Lettere, 2012 e Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Venezia, Marsilio, 2013.

2 Id., *È forse amore*, Milano, Rusconi, 1975.

3 Id., *Una ragazza vestita di celeste*, in «La Fiera letteraria», 27 settembre 1953.

4 Id., *Guerra in camicia nera*, Milano, Garzanti, 1955. Cfr. Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, cit., pp. 114-15. La monografia di Culicelli offre un'interessante percorso principalmente tematico, alla ricerca di un Berto coerente nella diversità dei suoi stili e dei suoi esiti.

5 Già in *La colonna Feletti. Racconti di guerra e di prigionia*, a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987.

cronaca militare. Insomma, se non una bibliografia completa degli scritti dispersi,⁶ almeno una nota ai testi inclusi che ne giustificasse provenienza e ordinamento sarebbe stata necessaria.

Nonostante i limiti della veste editoriale, i racconti restano, e di questi vorrei parlare. La costante vena autobiografica dello scrittore di Mogliano Veneto, destinata a trovare la sua maggiore espressione nella colata magmatica de *Il male oscuro*, si manifesta con evidenza anche nella narrativa breve. A testimoniarlo basta la sola scelta di temi e ambientazioni: i ricordi della guerra in Africa (specialmente *La colonna Feletti*, *Economia di candele* e *Gli eucaliptus cresceranno*); il campo di prigionia di Hereford, dove l'autore ha passato molti mesi dopo la cattura (vedi il bellissimo *Il seme tra le spine*), tema rivisitato anche a molti anni di distanza (*25 luglio nel Texas* è un racconto del 1965); giovanili storie d'amore di provincia (da *La clorofilla* a *Per una ghirlandetta ch'io vidi*); ricordi d'infanzia (*I tulipani*). Ma oltre a episodi strettamente autobiografici (in Berto il fortissimo scavo interiore rivela l'intenzione costante di parlare degli altri parlando di sé), si rinvengono anche tentativi di immedesimazione (con qualche eccesso sentimentale e moralistico) in un gruppo di soldati americani bloccati sul fronte italiano (*Sosta a Cassino*) e in un partigiano prigioniero dei fascisti (*Necessità di morire*), scorci urbani che fanno da sfondo a una serie di casuali incontri che non si rivelano mai fatali (vedi *Le scarpe d'autunno* o *Vi chiamate Margherita?* o *Prospettive*), episodi familiari trattati con umorismo amaro (*Nonna Assunta*, *Zia Bess*, *in memoriam*), storie di adolescenti (*Pistone*, *Esami di maturità*). Troviamo persino due timidi e poco riusciti sconfinamenti nel fantastico e nel soprannaturale, con levità di favola su uno sfondo mortifero⁷ (*Gli angeli custodi* e *La Luna è nostra*). Dominano in ogni caso le storie d'amore, sempre animate da una forte conflittualità tra le parti, vero e proprio agonismo erotico, che spinge l'autore a un'acre polemica verso il matrimonio, sempre guastato dalla menzogna e dai tradimenti, spesso vagheggiati dai personaggi maschili (*La ragazza va in Calabria*), ma consumati solo da quelli femminili, caratterizzati da una volubilità e una sensualità (*Downward* e *Spersonalizzazione*) che sfocia non di rado in accenti di misoginia (specialmente *Uno del giro*), frutto di una polarizzazione del desiderio sessuale, tale che le donne bertiane paiono viverlo come la liberazione istintuale di un'esuberante corporalità (vedi il tono vagamente boccaccesco di *Fatima* e *Concupiscenza*), laddove i personaggi maschili sono sempre bloccati da censure e inibizioni nevrotiche, come testimoniano i casi di amplessi mancati dei personaggi di *La ragazza va in Calabria*, ma soprattutto di *Appuntamenti a mezzanotte* e *Un incontro a Venezia*, dove il rapporto non si consuma nonostante le esplicite profferte da parte dei personaggi femminili.⁸ Su tutte le vicende narrate, lungo tutto l'arco della sua produzione, sembra stendersi un diffuso sentimento di ineluttabilità, di incapacità

6 Ad oggi è disponibile solo un volume che raccoglie gli articoli pubblicati sul «Resto del Carlino», cfr. Giuseppe Berto, *Soprappensieri. Tutti gli articoli 1962-1971*, a cura di Luigi Fontanella, Torino, Aragno, 2010.

7 Da confrontare con i due romanzi-fiaba di Berto, *La Fantarca* (Milano, Rizzoli, 1965) e *Oh! Serafina* (Milano, Rusconi, 1973).

8 Sull'inibizione sessuale nei personaggi dei racconti cfr. Corrado Piancastelli, *Berto*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, 58-61.

di resistere alla storia, all'interminabile catena degli eventi e dei giorni, che si trascina senza che i personaggi riescano a condizionarne il passaggio: Berto registra il fallimento di vite sempre in qualche misura mancate, una cifra che accomuna anche la produzione romanzesca, secondo la recente lettura di Alessandro Vettori.⁹ Su quest'aspetto della coerenza dell'autore nell'intero arco della sua opera, si può citare un passo di Paola Culicelli:

Gli ultimi scritti, caratterizzati da uno psicologismo umoristico, affondano le radici nelle prove iniziali dello scrittore, laddove il Neorealismo appare intaccato da un *pathos* neoromantico e da un'innata attitudine all'introspezione. [...] La sua cifra di scrittore è l'aderenza, la fedeltà all'uomo, alle sue paure, alla sua viltà, alle sue debolezze, ai suoi bisogni, anche i più elementari e inconfessabili, alla verità nuda e spoglia di ogni retorica.¹⁰

Anche la sua vena umoristica tiene qualcosa dello *humour noir* bretoniano, non senza ricordarsi di uno Swift,¹¹ cioè spesso rappresenta uno schermo difensivo dietro il quale è consentito guardare la miseria e l'abisso della vita umana: come riassume lo scrittore americano Jonathan Franzen, «l'indicatore più attendibile di una prospettiva tragica in un'opera di narrativa è l'umorismo».¹² Così, per arginare la crisi del soggetto, le mancanze della personalità moderna frantumata dalla nevrosi, l'inconscio e affiorante desiderio di morte, Berto tenta di razionalizzare la propria instabilità interiore attraverso la scrittura: come ha scritto Cesare De Michelis, «la letteratura per Berto è il modo concreto nel quale si esprime questo coraggio di affrontare la vita domandone il male»;¹³ e ancora: «[Berto] riconquista intatta la gravidanza del discorso, la sua forza comunicativa, il risultato di coinvolgimento emotivo».¹⁴ Viene da qui quell'andamento ragionativo, quella sintassi proliferante e analitica, ricca di giustapposizioni, nessi subordinanti, circostanziali, perifrasi che sempre lo accompagna, dalla più asciutta e visiva narrazione del periodo che a grandi linee possiamo dire neorealista (sia pure col suo personale taglio romantico e lirico), alle pagine francamente umoristiche, fino alla prosa di scavo psicologico e tagliente ironia che inaugura la stagione degli anni '60. A titolo di esempio, si confrontino i seguenti due passi, il primo da uno dei primi racconti, *Il seme tra le spine*, il secondo dal più tardo *25 luglio nel Texas*, se ne veda lo scaturire delle frasi l'una dall'altra, la costante approssimazione attorno alla scena con incisi, circostanziali e avverbi come «naturalmente», «chissà», «soprattutto», «invero»:

Ed ecco che lei *fa* un'altra delle sue stravaganze, *si stende* tutta all'indietro attraverso il letto, e *naturalmente* sopra di lui, *appoggiando* la testa alla parete, *senza badare se* la cuffia inamidata le *va* fuori posto, e *senza badare soprattutto se* la gonna le *sale* molto al di sopra del ginocchio, *cosicché* Mike, *dal suo punto di vista*,

9 Cfr. Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto...*, cit., pp. 197-98.

10 Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, cit., p. 14.

11 Da confrontare soprattutto con la sua controversa scrittura saggistica, da *Modesta proposta per prevenire* (Milano, Rizzoli, 1971) a *Colloqui col cane* (Venezia, Marsilio, 1986) (vedi ora *Soprappensieri. Tutti gli articoli 1962-1971*, a cura di Luigi Fontanella, Torino, Aragno, 2010).

12 Jonathan Franzen, *Come stare soli*, Einaudi, 2003. Sull'umorismo del Berto de *Il male oscuro*, Zanzotto scrive: «Berto faceva dell'ironia su se stesso, era il nevrotico guarito in parte, che così correggeva i suoi stati fobici più cupi», Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, vol. 2, p. 304.

13 Cesare De Michelis, *Moderno Antimoderno*, Torino, Aragno, 2010, p.300.

14 *Ibid.*, p. 313.

non fa fatica affatto a vederle le gambe, chissà fino a dove (Tutti i racconti, p. 57, corsivi miei).

Intanto il treno andava, qualcuno all'alba scorse da lontano la cupola del Campidoglio, poi si prese verso ovest in mezzo a un paesaggio verde e montagnoso che i nostri geografi dicevano essere i monti Appalachi, e tutti guardavamo fuori dai finestrini per vedere un po' cosa fosse l'America: vallate, fiumi, larghe strade asfaltate, qualche casa di legno, non brutta invero, ma di legno, e questo faceva pensare che non avessero i soldi per farsela di mattoni, però davanti alle case c'era sempre una macchina di dimensioni tali che da noi solo i milionari si potevano permettere (Tutti i racconti, p. 478, corsivi miei).

Non è ancora l'ampiezza smisurata del *Male oscuro*, ma gli strumenti sono paragonabili.

Dal punto di vista di queste forme della scrittura, in questa nuova raccolta si fa un'interessante scoperta: il raccontino *I tulipani*,¹⁵ che narra un episodio dai forti risvolti psicoanalitici (probabilmente autobiografici).¹⁶ Un bambino, sgridato dalla donna di servizio, per vendicarsi della madre che lo ha lasciato da solo con lei, strappa alcuni tulipani della madre, sogna poi di essere morto, compianto dalla madre, ma respinto dalle porte del paradiso a causa del suo errore. Temendo il castigo e cercando una redenzione, ripianta i tulipani e questi, quasi miracolosamente, attecchiscono nuovamente. Il finale rappresenta la spiegazione un po' didascalica del potere selettivo della memoria e dei meccanismi dell'inconscio (ma anche ci lascia il dubbio che il fatto non sia successo veramente, confondendo realtà e sogno):

i tulipani non morirono, anzi durarono molto più a lungo che non i tulipani dei giardini vicini, e tutti si meravigliavano di ciò, ma nessuno sapeva quanto in realtà ciò fosse straordinario, neanche Ciccino, perché il fatto d'aver strappato e poi ripiantato i tulipani gli si era del tutto cancellato dalla mente, e non vi riaffiorò mai più.

L'aspetto interessante è che l'episodio è calato in due fitte pagine occupate da quattro lunghi periodi, dove sembra fare le prime prove quel fraseggiare avvolgente, quello stirare la sintassi fino al punto di rottura per poi ritrarsi un attimo prima di perdere la tenuta del discorso, che porterà verso le inesauribili catene associative del grande romanzo analitico (poi sperimentate nuovamente, in breve, nel racconto *Downward*).

Un'ultima segnalazione riguarda quei racconti nei quali si riscontrano anticipi dei successivi romanzi, situazioni o episodi poi traghettati di peso entro strutture più ampie:¹⁷ *Uno del giro, Appuntamenti a mezzanotte, La zitella, Esami di maturità, La ragazza va in Calabria, Esaurimento nervoso*, come aveva già segnalato Michel David,¹⁸ preludono al *Male oscuro*, ai quali andrà aggiunto per quanto detto, *I tulipani*; *Un'incontro a Venezia* è un anticipo della parte iniziale della *Cosa buffa*; *La Luna è nostra* ha diversi punti di contatto con la favola fantascientifica *La Fantarca*

15 Se possiamo fidarci dell'ordinamento della raccolta, come si vedrà dalla nota bibliografica sottostante, il racconto dovrebbe risalire addirittura al 1948.

16 Una spia è il nome della donna di servizio, Romilda, lo stesso che ha quella menzionata nel *Male oscuro*.

17 Berto ha sempre capitalizzato al massimo la sua produzione, inseguito dalle necessità economiche (vedi la biografia di Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999). Basti pensare al soggetto di *Anonimo veneziano* nel corso degli anni '70: nato come sceneggiatura del film di Enrico Maria Salerno (1970), poi pubblicato come dramma (Milano, Rizzoli, 1971) e infine rielaborato come romanzo (Milano, Rizzoli, 1976).

18 Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990³, p.550.

(e sono entrambi del 1965).

Non resta che augurarsi che questo volume segni l'inizio di un rinnovato interesse della critica (interessino o meno le cifre tonde, quest'anno ricorre il centenario della sua nascita) verso l'opera di uno scrittore che, seppure con qualche inciampo, ha saputo essere un maestro di stile e rigore e, anche con certi passaggi della sua narrativa breve, ora resi facilmente disponibili, ha testimoniato la coerenza e continuità della sua ricerca attraverso il Novecento.

Nota bibliografica

Per sopperire alla mancanza di qualsiasi indicazione circa la provenienza degli scritti raccolti in *Tutti i racconti*, ho cercato di risalire alle prime pubblicazioni originali, attraverso la consultazione delle precedenti raccolte dell'autore (indicate di seguito), della più aggiornata bibliografia critica e di numerose antologie di prosa del secondo novecento. Purtroppo non mi è riuscito di rintracciarli tutti. Occorrerà fare uno spoglio completo di tutti i quotidiani e periodici con i quali il nostro ha collaborato, al momento disponibile solo per «Il Resto del Carlino». Segnalo: «Il Gazzettino», «Il Gazzettino Sera», «Il Corriere della Sera», «Il Giornale d'Italia», «Il Tempo», «Il Ponte», «Mercurio», «L'Europa letteraria», «La Fiera letteraria», «Elsinore», «Europa», «Playmen».

Di seguito, dunque, il mio modesto contributo a una futura bibliografia di tutti gli scritti dispersi di Berto.

Raccolte di racconti di Giuseppe Berto

Pubblicate in vita:

The works of God and other stories, trad. ing. di Angus Davidson, Connecticut, New Directions Books, 1950 [edizione americana ampliata di *Le opere di Dio*, Roma, Macchia, 1948] (di seguito WG);

Un po' di successo, Milano, Longanesi, 1963 (PS);

È forse amore, Milano, Rusconi, 1975 (FA).

Postume:

La colonna Feletti. Racconti di guerra e di prigionia, a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987 (CF);

Appuntamenti a mezzanotte e altri racconti, a cura di Ave Gagliardi, Milano, Mondadori, 1993 (AM);

È passata la guerra e altri racconti, a cura di Ave Gagliardi, Milano, Mondadori, 1993 (PG);

Tutti i racconti, Milano, Rizzoli, 2012.

Quelli che seguono sono i titoli della raccolta di *Tutti i racconti* nell'ordine in cui compaiono. Tra parentesi sono indicati i luoghi di precedente pubblicazione (in sigla quando si tratta delle sillogi riportate sopra). Le antologie sono segnalate solo nel caso in cui i racconti non siano ripresi da raccolte già edite dall'autore. Con asterisco sono segnalati quelli che non ho potuto recuperare. Considerando la data di pubblicazione come *terminus ante quem* possiamo dire che dei quarantotto racconti totali, venti (fino a *La clorofilla*) sono scritti tra il 1940 del 1948, undici (fino a *Zia Bess, in memoriam*) entro il 1958, ben undici (tra *Pistone* e *Un incontro a Venezia*) tra il 1958 e il 1960. Solo sei, prevedibilmente, i racconti scritti negli anni dei romanzi maggiori, tanto che licenziando FA nel 1975, Berto recupera molti racconti già editi nella maggiore raccolta, PS, che nel '63 includeva venti testi.

La colonna Feletti («Gazzettino sera», 17, 18, 21, 24 settembre 1940; CF)
Economia di candele (PS; CF)
Il seme tra le spine (PS; FA; CF)
Sosta a Cassino (trad. *Lull at Cassino* in WG; CF; AM; PG)
Gli eucaliptus cresceranno (PS; CF; AM)
Prospettive («Gazzettino», 15 settembre 1946)
Avvenimento a Hereford («Giornale d'Italia», 9 dicembre 1956; CF; AM; PG)
È passata la guerra (trad. *The war passed over us* in WG; CF; AM)
*Le scarpe d'autunno**
Problemi da risolvere («Il Ponte», a. IV, v. 8-9, 1948)
*... a vedere il mare**
*I tulipani**
Animali in prigionia («Il tempo», 26 gennaio 1948)
*Episodio**
*Vi chiamate Margherita?**
Dopoguerra (PS; AM; PG)
Sensibilità (PS)
Necessità di morire (trad. *The need to die* in WG; PS; AM; PG)
Una bambina smaniosa (PS; FA)
La clorofilla (con titolo *Noi del mio paese* in «Mercurio», a.V, n.35, 1948; PS; AM)
*Gli angeli custodi**
Fatima (PS; FA)
Margherita, amore (PS; FA; AM)
Il figliol prodigo (PS)
La vita militare (*Nuovi racconti italiani*, a cura di Antonio Baldini, Milano, Nuova Accademia, 1962)
Nonna Assunta (PS; PG)
«California dancing» («Il Giornale d'Italia», 20 settembre 1955)
*Il mondo degli affari**
*Visita ad una città**
La divisa (PS; AM; PG)
Zia Bess, in memoriam (*La nuova narrativa italiana*, a cura di Giacinto Spagnoletti,

Parma, Guanda, 1958; PS; FA; AM; PG)

*Pistone**

La conversione («Il Resto del Carlino», 5 dicembre 1959; CF; AM; PG)

Uno del giro (PS)

*Una vittoria della scienza**

Esaurimento nervoso (PS)

Appuntamenti a mezzanotte (PS; FA; AM)

La zitella (PS; FA; AM)

Esami di maturità (PS; FA; AM; PG)

La ragazza va in Calabria (*Racconti d'estate*, Milano, Sugar, 1960; PS; FA)

*Concupiscenza**

Un incontro a Venezia («L'Europa letteraria», a.I, n.I, 1960)

*Lo sposo**

25 luglio nel Texas («Europa», 25 luglio 1965)

La Luna è nostra (*Racconti italiani 1966*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1965)

Downward («Playmen», n.3, 1973; FA)

*Per una ghirlandetta ch'io vidi**

*Spersonalizzazione** (composto nell'agosto 1976).

Lisa Gasparotto

Istmi

Tracce di vita letteraria

La storia della rivista «Istmi. Tracce di vita letteraria» ha inizio nel 1996, su iniziativa di Eugenio De Signoribus e degli amici Feliciano Paoli e Enrico Capodaglio. A dire il vero questo inizio è quasi una sorta di nuova nascita: il primo è di fatto un numero zero, o forse meglio un fascicolo di prova, che raccoglie materiali che avrebbero dovuto comporre il numero 19 di «Hortus. Rivista semestrale di poesia e arte» (le cui uscite, sospese dopo il numero 18, riprenderanno sotto una nuova direzione).

L'intenzione della redazione è fin da subito quella di realizzare numeri monografici dedicati a un autore e alternativamente a un tema della storia letteraria contemporanea, con un taglio critico e insieme documentario, di conservazione delle «tracce», come recita appunto il titolo della rivista. Insieme alla poesia, e accanto ad essa, «Istmi» è attenta fin dagli esordi anche all'opera calcografica, la quale «come la poesia, è ampiamente praticata ma raramente visibile e, come l'officina poetica, lotta con gli spazi e coi margini del foglio bianco, inoltre è praticata diffusamente e a diversi livelli di ricerca, invenzione, esecuzione» (19-20, 2007, p. 10): ogni numero si chiude così con la riproduzione di una o più opere, accompagnate sempre da brevi cenni sull'autore. In oltre un quindicennio di attività letteraria hanno trovato ospitalità nelle pagine di «Istmi» più di cinquanta artisti (da Sandro Pazzi a Franco Torcianti, Renato Brusaglia, Arnoldo Ciarrocchi, Alfredo Bartolomeoli, Arnaldo Battistoni, Gabriele Beretta, Bruno Cerboni Bajardi, Renato Birolli, Bruno Marcucci, per citarne solo alcuni), con una rappresentanza artistica di rilevanza nazionale.

Significativamente dedicato a Remo Pagnanelli, il primo fascicolo (*Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli*, 1997) si configura non come «un riepilogo o una definizione» dell'opera del poeta maceratese scomparso improvvisamente e precocemente nel 1987, ma come «una presentazione del viaggio, un inizio del giorno, fluviale e senza strepito» (p. 11); raccoglie una biografia critica (a cura di Enrico Capodaglio), una scelta di scritti rari e inediti, corredati da una sezione critica con interventi di giovani studiosi (Vito Bonito, Andrea Cavalletti, Simona Morando, Paolo Zublena), insieme a interventi di critici affermati, amici di Pagnanelli (Gianni D'Elia, noto anche come poeta, Daniela Marcheschi, Marzio Pieri, Massimo Raffaelli e Francesco Scarabicchi); chiude il fascicolo una sezione di *Versi offerti* (Attilio Bertolucci, Franco Loi, Gabriele Ghiandoni, Fabio Doplicher, Maria Lenti, Luigi Fontanella, Franco Di Carlo, Marco Ferri, Nino De Vita, Feliciano Paoli, Filippo Davoli, Luigi Manzi, Guido Garufi, Leonardo Mancino, Roberto Piangatelli, Manuela Marino, Giampiero Neri). È un numero denso e intenso questo dell'effettivo esordio, segno dell'amicizia, e direi della fratellanza, che unisce – e unirà in seguito – la comunità di amici, di giovani critici e *outsider*, che De Signoribus ha saputo creare fin dagli inizi attorno a sé. E va detto che, nel panorama letterario della fine degli

anni Novanta, poche, se non del tutto assenti, sono state le riviste capaci di incoraggiare il dialogo tra le generazioni, in cui anche i giovani critici potessero trovare una casa, uno spazio aperto al confronto. Quella di «Istmi» è dunque fin dalle sue prime battute anche la storia di una comunità, il cui dialogo ricorda molto da vicino il passato delle storiche riviste novecentesche, ma che in più possiede una sua peculiarità: quella di essere (forse) molto simile a una «communauté de ceux qui sont sans communauté (nous tous, désormais)», come diceva Nancy a proposito della *Communauté inavouable* (1984) di Blanchot, una comunità insomma in cui l'operazione di condivisione sembra definirsi a partire dall'esperienza del singolo, sia egli un autore o un critico.

I numeri successivi, per gli autori scelti, per i temi trattati e per i critici che vi partecipano, sono la prova di tale condivisione. Non a caso il secondo è una sorta di tributo sentimentale (per l'amicizia che lo legava a De Signoribus) a Ercole Bellucci (*Ercole Bellucci. Antologia poetica, 1957-1997, 1998*): un numero antologico, introdotto da Giorgio Cerboni Baiardi, che raccoglie una nutrita serie di testi inediti del poeta urbinato. Editore di innumerevoli libri e libretti d'artista, sperimentatore infaticabile, Bellucci non vantava allora (come forse ora, ma questo, si sa, è il triste destino della poesia) una copiosa messe di lettori; questo numero di «Istmi» ha dunque il pregio di far conoscere i suoi versi ai lettori di poesia.

Anche il terzo è un fascicolo monografico, dedicato a Giorgio Caproni (*Nell'opera di Giorgio Caproni, 1999*), ma con un'impostazione diversa, che ben rappresenta gli intenti della rivista: a una prima sezione di carattere documentario (due racconti, pagine di diario e frammenti poetici inediti), segue una sezione critica con contributi di notevole rilievo, di giovani critici (*Cartoline da Vega* di Paolo Zublena; *Versi «a gradino» nel primo Caproni* di Rodolfo Zucco; «*Cronache letterarie*» di Giorgio Caproni di Raffaella Scarpa; *Di bestie e di fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni* di Tiziana Arvigo) e di critici noti (si leggono di Vittorio Coletti, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*; di Stefano Verdino, *Le «Odicine genovesi»*; di Luigi Surdich, *Per leggere Invenzioni*; e di Enrico Capodaglio, *Ricerca del Caproni narratore*).

Con una struttura simile esce qualche anno dopo un numero fondamentale dedicato a Paolo Volponi (*Nell'opera di Paolo Volponi, 2005*). Nella vasta produzione in prosa e in versi dello scrittore si addentrano, fra gli altri, Pier Vincenzo Mengaldo con un contributo sull'uso della rima, Rodolfo Zucco con un saggio sull'officina poetica (*Lettera 19*), Franco Vazzoler con un'indagine su *La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo*, Paolo Zublena che studia *La lingua della «Macchina mondiale»*. Il numero è corredato da un fascicolo supplementare (*La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari, 2004*), dove viene pubblicato quasi interamente un romanzo incompiuto di Volponi, *La zattera di sale*, che consente «un sondaggio analitico ulteriore in direzione della conflittualità convulsa, instabile, tra livelli di senso del testo...», come scrive Emanuele Zinato nella sua introduzione. Il primo fascicolo del nuovo millennio è interamente riservato alla poesia (*Tracce di vita poetica, 2000*): una sorta di salotto letterario su carta, con due stanze. Nella prima – *Tracce di lettura* – trovano ospitalità Emilio Villa nel saggio di Vitaniello

Bonito (*Ritmo e storia. Frammenti sulla poesia di Emilio Villa*), Remo Pagnanelli nel contributo di Paolo Zublena (*La politica, il soggetto, la sparizione. Sulla poesia di Remo Pagnanelli*), Ferruccio Benzoni nello studio di Simona Morando («*Questo trepido vivere nei morti*»). Saggio sulla poesia di Ferruccio Benzoni); nella seconda, *Visite e richiami*, transitano Luigi Di Ruscio e Luciano De Giovanni introdotti da Stefano Verdino, Ercole Balducci e Marco Ferri da Enrico Capodaglio.

Un'importante area di interesse della rivista riguarda la ricerca sui rapporti tra prosa e poesia: a partire da *La voce secondaria* del 2001 ha inizio una serie di fascicoli dedicati a questa zona della critica, allora poco studiata. L'idea di fondo dell'indagine è che la poesia si definisce come «prima voce, quando davvero ricevuta, quando davvero ascoltata», una voce che resta presente «a volte in modo decisivo, anche quando la vita vertebrale volta verso il narrare, perché meglio ne dichiara il carattere e meglio lo sguardo le corrisponde... Tanto che l'inverato scrittore a quella voce s'affida o torna come a una vacanza necessaria, come a una cura necessaria»; è così che «la voce secondaria, nelle sue infinite varianti, può essere sentita come un varco verso una prova ulteriore di esistenza, della propria lingua e della propria verità» (p. 5). L'indagine del primo numero della serie verte sulla produzione poetica di alcuni scrittori: Enrico Capodaglio prende in esame *Gli esperimenti poetici di Federico Tozzi*, Gian Luca Picconi la poesia di Antonio Delfini, Pietro De Marchi quella di Dino Buzzati, Paolo Zublena il tema della morte nella poesia di Tommaso Landolfi, Emanuele Zinato le «figure di straniamento e tentazioni del non senso» nella poesia di Primo Levi, Stefano Verdino *La debole poesia di Enrico Morovich*.

Nel successivo, *La prosa nel corpo della poesia* (2002), viene invece indagata l'inserzione di testi in prosa all'interno di libri di poesia e le modalità con cui la prosa strettamente interagisce con i versi. Il risultato è un fascicolo per certi aspetti innovativo, le cui verifiche analitiche portano a rilevare come i presunti opposti – la poesia e la prosa – si configurino quali «gradi di una scala, essendo la prosa, come scrive Leopardi, un rallentamento, che si può intendere in senso tematico, metaforico, ritmico, e quindi una forma di maggiore ragionata calma del sentire» (p. 7). Al centro dell'indagine la poesia dal secondo Novecento (Carlo Betocchi studiato da Federica Merlanti, Giorgio Caproni da Adele Dei, Franco Fortini da Emanuele Zinato, Giorgio Orelli da Pietro De Marchi, Amelia Rosselli da Raffaella Scarpa, Giovanni Raboni da Rodolfo Zucco), fino alle ultime generazioni passate in rassegna nel saggio di Paolo Zublena, *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*.

La serie sulle interazioni tra prosa e poesia prosegue, a qualche anno di distanza, con il numero del 2006, *Insorgenze. La poesia dei narratori*, che integra le indagini del 2001 e del 2002. Fin dal titolo il fascicolo esprime la posizione di chi considera l'esperienza poetica «come fosse un altro occhio cresciuto da sé per vigilare sul cuore del seminatore di storie» (p. 9). Ospita saggi su Sciascia (Emanuele Zinato, *Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia*), Fenoglio (Giancarlo Alfano, *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio*), Ortese (Biancamaria Frabotta, *Il ramo martoriato. La poesia degenerare di Anna Maria Ortese*), Bassani (Paola Cosentino, *La soglia necessaria: gli "epitaffi" poetici di Bassani*), Parise

(Enza Del Tedesco, *Il merlo d'acqua. La poesia di Goffredo Parise*), Pavese (Simona Morando, *La terra e la morte di Cesare Pavese*), con un percorso che arriva esemplarmente a esiti più recenti (Camon, De Luca, Albinati, Nove studiati da Gian Luca Picconi nel saggio «*La musica poetica del discorso*»: *sondaggio sulla poesia dei narratori dell'ultimo Novecento*). Nello stesso fascicolo Carlo Di Alesio analizza le due uniche prose inserite da Giovanni Giudici in *Autobiologia* (1969) ed *Eresia della sera* (1999); mentre Rodolfo Zucco esamina «com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini», cercandone la genesi e i possibili riferimenti. Viene inaugurata in questa occasione editoriale anche una nuova sezione, *Visite*, dedicata alla poesia di Giorgio Luzzi, con un'antologia di inediti e un saggio di Enrico Capodaglio.

Nel 2007, a completare la serie, segue *La trama sonora. Poesia nella prosa*, con ulteriori spunti di ricerca: «l'analisi e l'individuazione di elementi poetici, se non di veri e propri versi, in singoli romanzi o, come Pontiggia e Sanguineti [studiati rispettivamente da Giovanni Maccari e da Manuela Manfredini], all'interno della loro opera narrativa» (p. 9). Comprende, tra gli altri, saggi sui narratori Stefano D'Arrigo (Giancarlo Alfano, *Il paesaggio che non c'è. Un endecasillabo in «Horcynus Orca»*) e Francesco Biamonti (Gian Luca Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*), e sui poeti Jolanda Insana (Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*) e Marco Ceriani (Giorgio Luzzi, *I nomi e i luoghi del percorso in versi di Marco Ceriani*). Chiude il fascicolo un *Paragrafo per un ricordo*, dedicato a Remo Pagnanelli.

Negli anni successivi «Istmi» riprende l'alternanza di numeri miscelanei di carattere critico-interpretativo, in cui vengono ospitati interventi su vari autori uniti da una traccia condivisa e di numeri monografici di impronta strettamente documentaria. Tra i primi un fascicolo del 2010, *Tracce di allerta e di memoria*, che comprende saggi su Consolo, Roversi, Di Ruscio, Pagnanelli, Luzzi, Testa, Luzi, Raboni, Giudici; e un fascicolo del 2013, *Carte d'atlanti e di custodie*, organizzato in sette sezioni dedicate a vari autori, da Caproni a Sovente, Turolfo, Luzi, Ripellino, Ceriani.

La serie dei numeri monografici ha invece un nuovo inizio nel 2008, con *Tempo di mutezza. Poesie di Holan*, che comprende anche un saggio di Marco Ceriani, *Una notte a Kampa. Novena per Holan*.

A Giovanni Giudici sono dedicati due fascicoli: *Giovanni Giudici. Agenda 1960 e altri inediti* del 2009 e *Prove di vita in versi. Il primo Giudici* del 2012. Entrambi ospitano documenti inediti di notevole importanza. Nel primo viene pubblicata l'*Agenda 1960* affiancata da altri inediti, con un saggio di Carlo Di Alesio, «*Cerchi il sublime!*»: *un nuovo inizio di Giovanni Giudici*, e uno studio puntuale di Rodolfo Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*». *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici*. In chiusura, non a caso, un'opera di Renato Birolli, artista amato da una nutrita cerchia di poeti: da Sereni a Traverso, da Gatto a Sinisgalli e dallo stesso Giudici. Il secondo fascicolo ospita tra gli inediti il *Cahier 1946*, introdotto da *Un ritratto di artista da giovane* di Carlo Di Alesio e la redazione integrale della raccolta *Il benessere*, per la cura di Rodolfo Zucco che firma anche il saggio sui *Preparativi per «La vita in versi»*. Si leggono inoltre gli interventi critici di

Simona Morando («*Versi di alta ispirazione*». *La poesia di Giudici da «Fiori d'improvviso» a L'intelligenza col nemico*) e di Alberto Cadioli (*La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici*). Un *Paesaggio* di Dino Baiocco accompagna il lettore sulla soglia.

Il primo dei due numeri monografici usciti nel 2011 (*Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*) nasce da un'antica idea. Fin dagli anni Novanta, infatti, Giovanni Raboni si era espresso sulla necessità di recuperare la voce poetica di Cesarano: quell'idea ha incontrato la motivata perseveranza di Giorgio Luzzi che, insieme a Rodolfo Zucco, cura questo fascicolo di «Istmi», firmando anche il saggio introduttivo in cui descrive con acume e precisione *Il percorso letterario di Giorgio Cesarano*. Alle cure di Zucco è invece affidato il carteggio inedito tra Cesarano e Raboni, con lettere che coprono il decennio 1961-1971. In conclusione «una forte immagine temporale, una esemplare sintesi del passaggio in atto» (p. 10), un *Iceberg oscuro* dell'artista Bruno Marcucci.

Il secondo numero dello stesso anno (*L'assoluto e le sue effigi*, 2011) offre due inediti straordinari di Yves Bonnefoy: il primo è, appunto, il saggio *L'assoluto e le sue effigi*, e il secondo la traduzione di 24 sonetti di Petrarca, scelti «quasi a caso» dall'autore che – si legge nella nota introduttiva – in una lettera di accompagnamento scrive: «queste traduzioni significano, perlomeno, il desiderio di restare in contatto con la bella lingua italiana. [...] La nostra comunità amicale nel segno della poesia è ciò che mi salva dalla disperazione» (p. 9), sottolineando l'importanza della condivisione che in «Istmi» trova vie d'espressione nell'operosità di una vera e propria comunità riunita attorno alla poesia, come si diceva in apertura. Il fascicolo si arricchisce di due saggi di Enrico Capodaglio (*Bonnefoy chiede aiuto a Rimbaud*) e di Antonio Prete (*Il Petrarca di Bonnefoy*). Come di consueto, un'opera figurativa, questa volta «preparata per l'occasione» da Bruno Cerboni-Bajardi, completa il volume.

I fascicoli più recenti sono dedicati a un altro sodale: Mario Luzi. Il primo, *Mario Luzi. Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari* (2014), affidato alle cure di Stefano Verdino che ne firma la *Premessa*, è un numero dal taglio prevalentemente documentario, in cui vengono pubblicati *Scritti civili, autobiografici e critici* e un nutrito gruppo di *Versi ultimi e rari*. Il secondo, *Nell'opera di Mario Luzi* (2014), si configura invece come un viaggio critico lungo le direttrici principali della vastissima opera luziana, dalla poesia alla prosa, al teatro alla saggistica, con interventi di giovani critici e di critici esperti, «diverse generazioni e sensibilità ma tutte volte a fornire un buon servizio di conoscenza (e di riconoscenza)» (p. 7), come è nello spirito della rivista fin dagli esordi. Ai ricordi di Yves Bonnefoy e Silvio Ramat, si affiancano le voci di Stefano Verdino, Alfredo Luzi, Antonio Prete, Barnaba Maj, Vittorio Coletti e Paolo Giovannetti, sulla poesia; di Francesca Nencioni sulle prose narrative; di Giuseppe Langella sulla saggistica; di Paola Cosentino sul teatro e di Leonardo Manigrasso sugli *Scritti civili dell'ultimo Luzi*. Di notevole interesse la sezione più documentaria del volume, *Quattro testi e un incontro*, che comprende alcuni scritti sparsi (una lettera di Carlo Bo del 1937, frammenti inediti del teatro poetico di *Pietra Oscura* risalenti al 1947, un omaggio a Jabès del 1984 e una *Lettera al futuro* del 1995), «quali schegge di un'immensa produzione, per esempio quella

epistolare, ancora in parte sommersa» (p. 7). A seguire un'intervista che risale all'occasione di un incontro di Luzi con gli studenti delle scuole superiori di Pesaro nell'aprile del 1985, un evento assai «speciale», ricordato qui da Paolo Teobaldi (*Il poeta chiarificato*) e di cui esiste una traccia scritta, sotto forma di quaderno, intitolato *Il gusto dei contemporanei*, con interventi di Anna Panicali, Antonio Prete, Giancarlo Quiriconi e l'illustrazione di Claudio Cesarini. L'ultima sezione presenta un'opera grafica di Nino Ricci dedicata a Luzi.

Fino ad oggi, in oltre un quindicennio di attività, «Istmi» è stata davvero una casa che – come si è detto – ha ospitato nelle sue pagine «tracce di vita letteraria», di poeti e amici, critici affermati e giovani studiosi che nel frattempo sono cresciuti e hanno trovato la propria via, magari continuando a dialogare con chi li ha preceduti: un merito che non molte riviste del nuovo millennio possono attribuirsi.

Monica Lanzillotta

Uno studio sulla cultura di Calandra

Edoardo Calandra, scrittore vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, è ricordato spesso dai critici coevi come un elegante e pudico galantuomo, che non ha ottenuto il successo che avrebbe meritato se non avesse condotto un'esistenza appartata, benché le sue opere abbiano registrato diverse ristampe e il consenso anche di illustri critici.¹ L'autore piemontese ha finito per essere riduttivamente qualificato quale scrittore chiuso nei limiti modesti del suo regionalismo,² come se l'elezione della provincia non sia spesso diventata il punto di forza di più di uno scrittore, posizione che ha recentemente sostenuto Pier Massimo Pro시오 proprio in relazione al caso Calandra, ribadendo che la qualifica di regionale andrebbe riletta come «attrazione per la propria terra e le proprie radici che la grande letteratura europea veniva se non scoprendo certo valorizzando nella seconda metà dell'Ottocento: la piccola patria quale metafora del mondo tutto, ambito e scrigno in cui immettere le proprie fantasie, entro cui esprimere il proprio animo. Così 'regionali' *La bufera* e gli altri libri di Calandra lo sono per il Piemonte nello stesso senso in cui analogamente si possono definire le opere di Verga per la Sicilia, di Barbey d'Aurevilly per la Normandia, di Emily Brontë per lo Yorkshire, di Daudet per la Provenza, di Thomas Hardy per il Wessex, di Loti per la Bretagna».³

¹ Si ricordi, a titolo esemplificativo, quanto hanno scritto Pastonchi, Thovez e Bianciotti. Il primo sottolinea come «Calandra non fu mai di quelli che vivessero forsennati di letteratura, ansimando qua e là per crocchi di amici volenterosi o potenti, a mendicar piccoli o grandi elogi, in attesa di fama. Chi lo conosce non lo vide mai tremare, nella sete febbrile della gloria, ostentando il travaglio dell'opera sua, ma piuttosto pensoso di rendere nella sua opera con sincerità la concezione preparata lentamente dal suo spirito cauto» (F. Pastonchi, *Edoardo Calandra e il suo nuovo romanzo*, in «La Stampa», 29 gennaio 1909). Thovez ricorda Calandra non solo come il «letterato gentiluomo», dalla «signorilità innata», «modesto e ritroso che rifugge da ogni pubblica cerimonia, da ogni consacrazione giornalistica», ma soprattutto come «il più profondo, il più fine, il più colorito evocatore di un caro mondo scomparso: era l'evocatore del vecchio Piemonte, di questa vecchia terra combattuta. In questo campo non aveva rivali: nascita ed educazione, cultura e disposizione spirituale erano concorse armonicamente a formarlo. Immune da ogni contagio di moda era rimasto fedele alle memorie della sua terra ed aveva trovato in esse un rivolo di vera poesia romanzesca» (E. Thovez, *La morte di Edoardo Calandra*, in «La Stampa», 30 ottobre 1911). Per Angelo Bianciotti il disinteresse della critica per Calandra è da imputare alla vita appartata del suo autore e agli editori con cui ha scelto di pubblicare: «Se Edoardo Calandra, invece di esser stato quel gran signore che fu, sdegnoso di blandire or questo or quello, che preferiva a tutto, di gran lunga la pace della sua bella casa torinese o della sua villa in mezzo a quel paesaggio che più sentiva e meglio amava, si fosse trasferito (come glielo suggeriva il Giacosa), a Milano, la Milano dei Treves e dei Sonzogno e dei ricordi, e si fosse posto all'ombra di un editore principe, come lo "sciur Emilio" come aveva fatto il De Amicis, la sua fama si sarebbe allargata su scala nazionale ed avrebbe vinta la partita con una facilità senza pari. Come il De Roberto altro grandissimo ignorato – i suoi "Viceré", sono, al pari della *Bufera* un autentico capolavoro – che se ne stette sempre sulla sua isola» (A. Bianciotti, *Edoardo Calandra*, in *Ai tempi della 'Scapigliatura'. Torinese serie d'altri tempi*, Milano, Gastaldi, 1961, pp. 75-85: 82-83).

² Giorgio Petrocchi spiega, nel capitolo conclusivo della sua monografia, intitolato *Un'eredità narrativa*, le ragioni della sfortuna critica di Calandra, imputandole all'«egemonia del verismo, in un primo tempo, e poi dell'edonistico estetismo di *Cronaca bizantina*» e di D'Annunzio, dai quali Calandra, «entusiasta lodatore di un tempo remoto», è lontano (G. Petrocchi, *Edoardo Calandra*, Brescia, Morcelliana, 1947, p. 187).

³ P.M. Pro시오, *Edoardo Calandra e il romanzo storico*, in *Storia illustrata di Torino*, XII: *La vita letteraria*, a cura di V. Catronovo, Milano, Elio Sellino Editore, 1995, p. 3377.

La geografia e la storia piemontese costituiscono l'ossatura della produzione narrativa di Calandra, nata a ridosso dell'Unità, quando il Piemonte rischia di scomparire passando da una posizione di centro ad una di periferia. Asor Rosa, a proposito dell'impianto della sua geografia letteraria dispiegata nei tre volumi di *Storia e geografia* (titolo che richiama la celebre *Geografia e storia della letteratura italiana* di un altro piemontese, Carlo Dionisotti, uno tra i primi ad impostare una ricostruzione della letteratura italiana in chiave storico-geografica), ha ribadito come la storia della letteratura italiana sia «una categoria molto complessa, dove gli elementi spaziali e quelli storici hanno sempre costituito un intreccio più complicato che altrove», perché recente è la costituzione della Nazione italiana, sicché è più corretto impostare una «“storia non unitaria” della “letteratura nazionale”», dunque una storia in cui si tiene conto di «interessi e tradizioni» dei «diversi “centri” o “Stati-regioni”», che costituiscono «sostanziose varianti del modello regionale»: la «*geografia* [...] è la forma concreta che lo *spazio* assume nel momento in cui esso si colloca nella *storia*», è una «*forma della storia*», così come la storia è la «*forma della geografia*», geografia da intendersi come «spazio *mentale*, o, meglio, *culturale*, e non soltanto un insieme di luoghi fisici nel senso stretto del termine». ⁴

Calandra fa parte della ponderosa serie di ritratti o medaglioni critici degli scrittori della nuova Italia dell'estetica crociana, sposata, per circa un quarantennio, dai critici letterari sia militanti che accademici, che hanno determinato il canone della letteratura italiana moderna. Non è questo il luogo opportuno per affrontare la complessa questione della funzione svolta dalle quarantadue annate della rivista «La Critica» (1903-1944), seguite dai venti *Quaderni della Critica* (1945-1951) e dalla *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, nella formazione del canone della letteratura moderna; quello che si vuole rilevare è che i critici operanti fino alle soglie degli anni Sessanta del Novecento hanno dato spazio, nelle loro pagine critiche, al canone crociano, e quindi anche a Calandra, mentre quelli operanti dopo la rivoluzione metodologica degli anni Sessanta lo hanno per lo più ignorato, nonostante Contini gli avesse assegnato un posto, seppur da minore, nella Scapigliatura piemontese, collocandolo accanto a Faldella, Cagna e Sacchetti. ⁵

L'assenza dell'edizione critica delle opere di Calandra e di una biografia aggiornata ⁶ priva gli studiosi delle informazioni essenziali sullo scrittore piemontese e la sua formazione culturale, per cui il libro di Francesco Mereta, *Edoardo Calandra. L'officina di uno scrittore in cerca di una lingua*, pubblicato di recente, risulta davvero prezioso. Lo studioso ricostruisce il *modus operandi* e *scribendi* di Edoardo Calandra, entrando nel suo laboratorio attraverso l'analisi delle postille che costellano gli autografi di romanzi e racconti custoditi presso l'Archivio Calandra della Biblioteca

⁴ A. Asor Rosa, *Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-74: 6-7.

⁵ Cfr. G. Contini, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani, 1953, pp. 7-47.

⁶ Una biografia essenziale di Edoardo Calandra è stata ricostruita di recente da A.A. Mola, *I Calandra: una terra una dirigenza e un'età*, in *La gipsoteca Davide Calandra*, a cura di A.A. Mola e con una nota di G.C. Argan, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 1975, pp. 15-40, e da R. Belmondo, *Ritrattistica e frequentazioni di Davide Calandra e La formazione della Gipsoteca Davide Calandra e le memorie dei Calandra tra Savigliano Murello e Villanova Solaro*, in *Davide Calandra. L'opera, la Gipsoteca*, a cura di R. Belmondo M. Mimita Lamberti, Comune di Savigliano, Museo Civico “Antonino Olmo”, 2004, pp. 59-70, 189-203.

Nazionale Universitaria di Torino, che rimandano alle fonti consultate, dimostrando come lo scrittore si serva della scrittura altrui per comporre la propria. Calandra procede alla meticolosa lettura delle opere più svariate, catalogando immagini, gesti, toni, colori, strutture morfologiche e sintattiche che reimpiega per la costruzione delle trame narrative e della lingua delle sue opere, che si presentano, perciò come «un mosaico in cui quasi ogni rigo pare essere frutto di letture assimilate tanto profondamente da essere interiorizzate e fatte proprie fin nel dettato».⁷

Mereta argomenta, nei capitoli *Uno scrittore in cerca di una lingua* e *Dove il sì suona. Toscani e toscanisti*,⁸ come quello di Calandra sia un travagliato cammino per la conquista della lingua, lingua che, come per altri illustri rappresentanti del Piemonte letterario, *in primis* Alfieri e Pavese, è l'italiano non padroneggiato a fondo, imparato sui libri come s'impara una lingua straniera: Calandra approda a una lingua media, che si colloca all'estremo opposto della linea macaronica dei suoi coetanei Faldella e Cagna, lingua appresa studiando dizionari e scrittori e scritture toscane, innanzitutto il *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani (*Una casa fiorentina da vendere* di Fanfani diventa per lo scrittore un «vero e proprio esercizio lessicale»),⁹ *I Mille. Da Genova a Capua* di Giuseppe Bandi, *Cento racconti popolari lucchesi* di Idelfonso Nieri, *Delizie del parlare toscano* di Giambattista Giuliani, *Raccolta di proverbi toscani* di Giuseppe Giusti e *Aggiunta ai proverbi toscani* di Giuseppe Giusti, *La sintassi italiana dell'uso moderno* di Raffaele Fornaciari, il *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo, il *Dizionario enciclopedico Melzi*, il *Dizionario militare italiano* di Giuseppe Grassi, *L'idioma gentile* di De Amicis, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua* di Francesco d'Ovidio e i *Ricordi autobiografici* di Giovanni Duprè. Dalla consultazione dei vocabolari dipende una delle caratteristiche dello stile calandriano, vale a dire l'impiego di un lessico tecnico, e i vocabolari divengono non solo strumento di invenzione letteraria, ma spesso punto di partenza per la consultazione di altri testi: dal *Dizionario militare italiano* lo scrittore trae, ad esempio, il lessico di buona parte delle azioni militari della *Signora di Riondino*, riutilizzando anche gli esempi con cui Grassi spiega i suoi lemmi, e «non si limita ad accogliere l'esempio come lo trova nel vocabolario, ma ripercorre il cammino e risale alla fonte per trarne il proprio bene»,¹⁰ sicché il Rofredo della *Signora di Riondino* è debitore, per alcuni suoi tratti caratteristici, delle *Opere di Raimondo Montecuccoli annotate da Ugo Foscolo e corrette, accresciute ed illustrate da Giuseppe Grassi*, che lo stesso autore, nell'introduzione del suo *Dizionario militare*, ricorda di aver curato.

La narrativa di Calandra, scrittore-pittore-archeologo, trae linfa vitale anche dalla fioritura di studi storici che s'impone in Piemonte a partire dalla prima metà dell'Ottocento, grazie al ruolo centrale svolto da Prospero Belbo per la valorizzazione della storia piemontese e dalla politica culturale di Carlo Alberto, che nei primi anni Trenta pone le basi per la tutela del patrimonio storico, artistico e archeologico

⁷ F. Mereta, *Edoardo Calandra. L'officina di uno scrittore in cerca di una lingua*, Lanciano, Carabba, 2013, p. 144.

⁸ Ivi, pp. 9-119.

⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰ Ivi, p. 138.

piemontese. Questa politica culturale conosce una svolta negli anni in cui vive Calandra, dato che nel 1874 vengono istituiti il Consiglio centrale di archeologia e belle arti e la Società per la conservazione e la ricerca dei monumenti di antichità e belle arti nella provincia di Torino, che prenderà il nome di Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, di cui sono soci sia Claudio Calandra, padre dello scrittore, sia lo stesso Edoardo, scopritori, tra l'altro, nel 1878, della necropoli barbarica a Testona (e vale la pena ricordare che Ermanno Ferrero, cugino di Edoardo Calandra per parte di madre, è professore ordinario di archeologia all'Università di Torino). Negli anni in cui si forma e afferma Calandra si impongono le grandi scuole storiografiche nazionali, nascono le Deputazioni storiche regionali, le società storiche e archeologiche, numerose riviste e Bollettini: nel 1883 a Roma viene fondato l'Istituto Storico Italiano e in, particolare, in Piemonte la «Rivista Storica Italiana», che si afferma come la più prestigiosa rivista accademica di storia pubblicata nella penisola, e il «Giornale storico della letteratura italiana» e spiccano, sempre in Piemonte, tra gli storici Ercole Ricotti, presidente della Deputazione di storia patria e dell'Accademia delle scienze, Ferdinando Gabotto, fondatore, nel 1892, della Società storica subalpina e nel 1898 del «Bollettino storico bibliografico subalpino», e ancora Gaudenzio Claretta, Domenico Carutti e Costanzo Rinaudo. Dalle annotazioni in margine agli autografi esplorati da Mereta emerge infatti il ben nutrito catalogo degli storici che sono punti di riferimento costante di Calandra,¹¹ tra cui spiccano Nicomede Bianchi, Domenico Carutti, Ermanno Ferrero, Carlo Botta, Henry Costa de Beauregard, Ferdinando Pinelli, Carlo Grandi, Domenico Perrero e Alberto Viriglio, ma anche diari di viaggio e di guerra, come *Les cahiers du capitaine Coignet*, *Le journal des marches d'un volontaire de 1792*, i *Souvenirs militaires d'un jeune abbé, soldat de la République (1793-1801)*. A Carlo Botta Mereta dedica un'attenzione particolare, dimostrando non solo come Calandra consulti di frequente, per delineare il quadro storico che fa da sfondo alle vicende della *Bufera* e di *Juliette*, i sei volumi della *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* e il più agile compendio *Précis historique de la maison de Savoie et du Piémont, adressé au général Jourdan conseiller d'état, administrateur général; par le Cⁿ Charles Botta, ci-devant membre du conseil de l'administration générale de la 27^e division militaire*, ma anche come abbia edificato un *monumentum* allo storico trasponendo la sua vita in quella del medico Luigi Ughes, l'assente marito di Liana Oliveri: «la vita di Luigi Ughes prima della sua scomparsa, i suoi studi, il *cursus* e il *curriculum*, le sue inclinazioni, i suoi trascorsi al servizio "di Francia" sono ricalcati fedelmente sulle tappe e gli snodi della vita di Carlo Botta».¹²

Dati davvero sorprendenti emergono dai capitoli in cui Mereta ripercorre le fonti letterarie del laboratorio calandriano, sottraendolo in tal modo dalla zona periferica, dal piccolo mondo antico della letteratura piemontese del secondo Ottocento, in cui lo ha spesso confinato la critica, dimostrando come lo scrittore, pur non facendosi influenzare dai gusti letterari coevi, sia in realtà scrittore aggiornato, attento alle sollecitazioni culturali del panorama letterario italiano ed europeo fra i due secoli.

¹¹ Cfr., in ivi, capitoli *Le parole della guerra. Il dizionario militare italiano di Giuseppe Grassi* e *Le storie e la storia. Presenza di Carlo Botta*, pp. 121-142, 255-298.

¹² Ivi, p. 294.

Mereta individua un «canone [...] ben assestato sui cardini ottocenteschi (e piemontesi), e tuttavia aperto ad inclusioni eretiche ed etrogee». ¹³ Tra gli scrittori italiani frequentati da Calandra figurano Parini, Manzoni, Fogazzaro, Capuana, Nievo, D'Annunzio, Montecuccoli e Segneri; tra i piemontesi Alfieri, Massimo d'Azeglio («con cui si stabilisce una consonanza ideologica non più ripetibile per altri autori» ¹⁴), Bersezio, Brofferio, tra gli stranieri de Vigny, Dumas padre, Balzac, Maupassant, Zola, Barbey d'Aurevilly, Tolstoj, Turgeniev, Stendhal e Dickens. All'elenco vanno aggiunte le numerose riviste e opere di divulgazione e di costume consultate: dai fenomeni dell'occulto spiegati da Louis Figuier in *Le lendemain de la mort ou la vie future selon la science* agli studi psichiatrici di Krafft-Ebing, dalla moda descritta da Roger-Milès in *Comment discerner les styles du VII^e au XIX^e siècle* e in *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les moeurs et les usages français au commencement du XIXe siècle* alle riviste italiane e straniere («Spettatore italiano», «Raccoglitore», «Minerva», «Rivista italiana», «Corriere della sera», «Repubblicano Piemontese», «Gazzetta Piemontese», «La Presse illustrée», «Le revue de Paris», «La lecture», «Le Figaro»). La Bibbia di Calandra è costituita sicuramente dalle due edizioni dei *Promessi sposi*, ¹⁵ che rappresentano non solo il modello autorevole su cui costruire la propria lingua, ma anche il serbatoio di immagini, descrizioni, colori, ritmi per tratteggiare le sue «genti meccaniche», per restituire gestualità, movenze e pose ai suoi personaggi e costruire sequenze narrative e il ritmo della prosa. Nel catalogo degli scrittori appena percorso spicca la presenza di D'Annunzio, ¹⁶ che costituisce la vera novità del saggio, perché permette di collocare Calandra, in modo significativo, anche nel panorama della letteratura decadente: lo scrittore riprende gestualità, atteggiamenti, spunti descrittivi e figurativi da *L'innocente*, *Il libro delle vergini* e *Il piacere*, reimpiegandoli soprattutto in *Signora di Riondino*, *Bufera* e *Juliette* per creare quella sensibilità romantica-decadente in cui sono avvolte Enida della *Signora di Riondino* e Liana della *Bufera*, parenti strette di Francesca e Giuliana del *Libro delle vergini* o l'inquietudine che accompagna l'innamoramento di Massimo nella *Bufera*, che è tratta dalla «grammatica dei sensi» ¹⁷ di *Nell'assenza di Lanciotto*, uno dei racconti del *Libro delle vergini*: la «sensualità della prosa di D'Annunzio» costituisce un modello per la raffigurazione dei «silenzi carichi di sottintesi dei muti colloqui tra Liana e Massimo», per la restituzione delle «passioni più dirompenti, quasi che Calandra necessiti di un modello ulteriore per descrivere sommovimenti che gli risultano meno congeniali». ¹⁸ Il capitolo sul Decadentismo di Calandra è dunque tutto da scrivere e non può essere limitato all'influenza di Fogazzaro, come hanno ritenuto Petrocchi, Romagnoli e Ramat, i soli critici che hanno collocato, con molta cautela, Calandra sul versante del Decadentismo.

¹³ Ivi, p. 31.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ A questo padre letterario Mereta dedica il capitolo *Il «sugo di tutta la storia»*. Presenza de I Promessi sposi nell'opera narrativa di Edoardo Calandra, in ivi, pp. 143-204.

¹⁶ Il rapporto con D'Annunzio è esplorato nel capitolo *L'inventore reinventato*. Presenza di Gabriele D'Annunzio nell'opera narrativa di Edoardo Calandra, in ivi, pp. 205-253.

¹⁷ Ivi, p. 209.

¹⁸ Ivi, p. 215.

Ugo Perolino

La Morte di Cesare ovvero l'anti-Edipo
Osservazioni critiche su Cesarotti e il diletto della tragedia

Negli interpreti moderni di Aristotele l'esperienza estetica sembra incardinarsi, con crescente meticolosità, nella proprietà dei corpi e del sentire, attraverso stimolazioni percettive e flussi vitali, per accedere a una dimensione autenticamente politica.¹ Su basi aristoteliche si consolida nella cultura settecentesca il ritorno delle rappresentazioni al fondamento etico e conoscitivo di cui restituiscono la misura, il riflesso essenziale. «Poiché l'imitazione si dee far prima con la favola», annota Gravina nel breve trattato *Della tragedia*, «conviene che l'invenzione sia simile a i successi reali, ed agli affari pubblici, che per lo mondo civile trascorrono: altrimenti la favola non imiterebbe, né darebbe insegnamento alcuno: perché non iscoprirebbe la natura de' veri governi, e Magistrati, e Principi, che si debbono sul finto con altri nomi delineare». ² Per curare le passioni con l'esempio, si legge nel seguito, Aristotele reintroduce la Tragedia «come utile, e profittevole nella Repubblica: donde, come pericolosa, e come stimolo di perturbazione, da Platone fu esclusa». ³ Un dichiarato intento polemico oppone nel trattatello graviniano la forma tragica aristotelica al dramma pastorale. Ridotto al solo argomento amoroso e galante, il teatro moderno ha istituzionalizzato il divorzio tra filosofia, poesia e musica, «Onde il filosofo rimane nelle sue scuole ristretto; il poeta nelle accademie; e per lo popolo è rimasta, ne i teatri, la pura voce, d'ogni eloquenza poetica e d'ogni filosofico sentimento spogliata; in modo che non più l'armoniosa voce ad uso delle parole; nè le parole ad uso de i sentimenti; ma solo ad uso e sostegno dell'armonia scorrono per li teatri: d'onde gli orecchi raccogliun piacere; ma l'animo, in vece d'utilità, trae più tosto il suo danno; perchè di romanzesche chimere circondato, ed avvezzo a' sentimenti ed espressioni dalla natura e dal vero lontani, altro non sa, nè può, che concepire falsamente, e falsamente esprimere: per poi far passaggio a stranamente operare, rivolgendo sempre se stesso per entro vani e folli amori; e da quelli nell'infamia di repentina fuga, o di volontaria morte sovente cadendo». ⁴ Il tratto distintivo della opposizione al romanzo, «il quale la gravità e la verisimiglianza tragica corrompe; ed in vece di purgare, contamina la mente e gli affetti degli spettatori», viene rilanciato dall'abate Antonio Conti nella *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, sinossi critica della tragedia *Giulio Cesare*,⁵ dove peraltro la lezione del Gravina è ottemperata nella tessitura del

¹ Per il testo e i riferimenti all'opera aristotelica si rimanda a ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di Franco Montanari, A cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.

² G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, Naso, 1715, pp. 8-9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ivi, pp. 5-6.

⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio d'Aragona*, in ID., *Giulio Cesare*, Faenza, Archi, 1726, pp. 3-32, p. 3. Sulla figura del letterato-filosofo si veda: *Antonio Conti. Uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009.

verisimile, dal momento che «un'azion vera è molto più atta ad istruire, e a dilettere, che un'azione interamente favolosa».⁶

Nella restaurazione graviniana il teatro è chiamato a rispecchiare lo spazio politico come segno, parola, azione scenica; la sua polemica contro «i tragici moderni» batte esattamente su questo punto: «Ma il presente Teatro altro non insegna al popolo, che a turgidamente favellare, ed acutamente delirare, esercitandolo alla pazzia coll'uso di puerili consigli: dalla cui consuetudine si moltiplicano, nel mondo vero, le stravaganze Romanzesche».⁷ La rappresentazione delimita le forme di iscrizione del senso, il legame che vincola il segno alla sua destinazione comunitaria;⁸ il *regime rappresentativo* dell'arte,⁹ identificato da Ranciè con il discorso aristotelico, pone l'accento sulle modalità operative, «les manières aux moyens desquelles l'art se conçoit et comment ses productions se “font voir” dans l'espace d'une communauté», e le condizioni «selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates».¹⁰ Nella *Poetica* l'imitazione, la musica, il ritmo sono «secondo natura» («*Katà fúsin*»),¹¹ la poesia deriva da cause “naturali” («*fusikaí*»), il meccanismo mimetico è “innato” («*súmfuton*») e consegue un livello di specializzazione¹² legato al diletto e all'apprendimento. Il testo aristotelico identifica la «*fúsis*» come matrice lessicale comune all'intero percorso che va dal sentire all'imitazione, e dall'imitazione alla poesia. La tragedia consiste nella rappresentazione di vicende e azioni che suscitano nello spettatore un'intensa carica di paura o pietà; la chiusura formale del tragico, l'effetto di unità e coerenza nella scelta dei caratteri e dei soggetti, risulta pertinente alla sua validazione nella catarsi,¹³ la cura e purgazione delle passioni. Nel capillare commento di André Dacier, sul discrimine tra XVII e

⁶ «L'azion vera, esponendo l'ordine delle cose quali sono state in *esse*, contiene i principj fissi, e le leggi immutabili, colle quali suol operare la natura, o per meglio dire la provvidenza; e questi principj, e queste leggi somministrano il soggetto alla scienza utile agli uomini, e agli Stati.

L'azion tutta favolosa all'incontro, come quella, che è fondata su certe combinazioni, astrazioni, e comparazioni della nostra mente, varia a proporzione del grado di fervore, e di gagliardia dell'immaginazione, e degli affetti degli attori; e rappresentando le cose, quali possono essere, non altro somministra, che una opinione incerta e indeterminata di niun uso all'intelligenza de' genj degli uomini; e come osserva un gran politico, in ciò dal Gravina seguito, dannosissima all'arte della vita, e alle vere massime degli Stati.

Né io confondo l'oggetto della Storia, che è il vero, con quello della Tragedia, che è il verisimile; perché sebbene per generare scienza, o per istruire, debbe la tragedia in cognizione vere ricorrere; nulladimeno debbe ella accompagnarle di motivi, di mezzi, e di circostanze verisimili: e in questa tessitura consiste l'artificio del Poeta: artificio, non meno dell'invenzione di tutta l'azione, difficile, e per la sua novità certamente non meno meraviglioso». Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio*, cit., p. 6.

⁷ G. V. GRAVINA, *Della tragedia*, cit., p. 39.

⁸ «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience». Si veda J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris. La Fabrique-éditions, 2000, p. 12 e pp. 13-14.

⁹ Nella ripartizione di Ranciè il *regime etico*, fondato dall'interdizione platonica alla poesia e al teatro, attiene alla verità delle immagini; il *regime rappresentativo*, a partire dalla *Poetica* aristotelica, isola e autonomizza le tecniche di riproduzione; il *regime estetico* appartiene infine al dominio della modernità e insiste sul modo d'essere specifico degli oggetti d'arte.

¹⁰ Cfr. J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, cit., pp. 28-31 *passim*.

¹¹ *Poetica*, cap. 4, 1448b, 20.

¹² *Poetica*, cap. 4, 1448b, 6-7.

¹³ *Poetica* 1449b, 27-28.

XVIII secolo, il duplice insediamento della poesia (sensibile e innato, da un lato; politico dall'altro) viene attentamente filtrato. Nelle *remarques* 4 e 8 del Capitolo IV, correggendo «*Les plus sçavans Interpretes d'Aristote*»,¹⁴ il traduttore annota che, se l'imitazione è attività specifica e connaturata, non lo sono meno il numero e l'armonia, «*car quelque pente que les hommes eussent à l'imitation, ils n'auroient jamais inventé la Poësie, s'ils n'avoient été également portez à ce qu'Aristote appelle nombre et harmonie, c'est-à-dire, cadence et chant*». ¹⁵ Poco oltre, Dacier sottolinea (*remarque* 10): «*L'imitation seule sans le nombre et l'harmonie, n'auroit pas produit la Poësie ; non plus que le nombre et l'harmonie sans l'imitation*». Trova attuazione in queste note un'idea estetica che vede nella poesia una fioritura spontanea, scaturita «*par des essais faits sur le champ*» (traduce *Poetica* 1448b, 23).

La prospettiva genetica cui Dacier ricorre, rimarcando la spontaneità dei processi formali («*En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie*»),¹⁶ è destinata ad acquisire uno statuto egemonico nelle linee evolutive della cultura settecentesca e a influenzare il giovane Cesarotti.¹⁷ Il letterato padovano opera su un fronte di interessi che taglia trasversalmente la *querelle des anciens et des modernes*, coniugando la linea Gravina-Conti nel linguaggio dell'estetica *humana*¹⁸. Il *Ragionamento sull'arte poetica*, stampato a Venezia nel 1762, occupa una posizione centrale all'interno di un mosaico articolato, che comprende i volgarizzamenti delle tragedie di Voltaire¹⁹ – *La morte di Cesare* e *Il Maometto o sia Maometto Profeta* – con i rispettivi ragionamenti, e il connesso *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*.²⁰ Negli scritti giovanili la nozione di naturalezza si declina all'interno di un contesto semantico di ispirazione modernista. «Tutte le arti – si legge nel *Ragionamento* –, le quali al bisogno o al piacere degli uomini si riferiscono, germogliano dalla radice d'una potenza o facoltà naturale atta a produrle e perfezionarle». ²¹ Il motivo aristotelico dell'imitazione («La Poesia è l'arte fra tutte l'imitatrici la più complessa»), innervandosi nel circuito dei sensi, è impiegato come

¹⁴ *La poétique d'Aristote / traduite en françois, avec des remarques [par André Dacier]*, Paris, C. Barbin, 1692, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ «Car la Poësie étant née dans les assemblées que les premiers hommes, qui étoient tous bergers ou laboureurs, faisoient en l'honneur des Dieux après leurs vendanges, elle n'étoit pas l'effet de la préparation ; mais celuy de la nature excitée par la joye et par le vin. En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie». Si veda *La Poétique*, cit., *Remarque* 11 del cap. IV, p. 38.

¹⁷ In una lettera all'abate Giuseppe Toaldo del 15 dicembre 1760, scritta nella fase di gestazione del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, l'abate padovano conferma il suo interesse preliminare per la traduzione di Dacier: «Potrebbe darsi però che questa *Poetica* si eseguisse: io cerco ora di legger quella di Aristotele tradotta dal Dacier, e poi forse comincerò».

¹⁸ Cesarotti fa riferimento alla dissertazione di Hume accessibile nella traduzione francese. Cfr. D. HUME, *Dissertations sur les Passions, sur la Tragédie, sur la Règle du Goût*, Traduit de l'anglais de Mr. D. Hume, Amsterdam, Schneider, 1759.

¹⁹ L'interesse per il teatro di Voltaire è in Cesarotti molto precoce e deve essere retrodatato. Infatti, ottenuto «il permesso del vescovo Carlo Rezzonico (futuro papa Clemente XIII, lui stesso ammiratore del filosofo francese nonché amico del Toaldo)», il letterato padovano fece rappresentare la tragedia *Mahomet prophète* dagli alunni del Seminario, probabilmente intorno alla metà degli anni Cinquanta (e comunque prima del luglio 1757, quando Rezzonico divenne papa). Cfr. C. CHIANCONE, *La scuola del Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 35-36 e nota 49.

²⁰ Per i rimandi ai testi si veda M. CESAROTTI, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di Fabio Finotti, Venezia, Marsilio, 2010. Da questa edizione sono tratte le citazioni delle seguenti opere: *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, pp. 73-104; *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (pp. 105-141; la citazione si trova a p. 105); *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, pp. 167-77; la traduzione cesarottiana della *Morte di Cesare* (pp. 183-242).

²¹ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 105 e p. 107.

strumento polemico contro gli aristotelici ammiratori dell'antico e contro lo stesso Gravina.

Il paesaggio della modernità si rivela nell'esperienza del vuoto e della noia, evocata in riferimento a Du Bos. Se l'autore delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) ritrova l'origine del piacere nell'«estremo abborrimento, che ha l'animo nostro per l'inazione; per liberarsi dalla quale egli cerca d'esser agitato, e commosso anche a prezzo di fatiche, pericoli, afflizioni e danni grandissimi»,²² il giovane letterato padovano colpisce «il pregiudizio dell'abitudine» da cui discende la perdita di vitalità²³ della poesia: «Gl'ingegni fecondi s'isteriliscono; sforzati dalla prevenzione a veder coll'altrui fantasia, a sentir coll'altrui cuore, a rinunciare a se stessi per contraffar gli altri».²⁴ Precettistica e coazione imitativa spingono l'esperienza poetica verso l'inautentico: «Il diletto andrà a poco a poco scemandosi: come un liquor prezioso, ma svaporato, la poesia antica non desterà più quello spirito che ravviva: se ne resterà stupito, ma non si oserà dirlo a sé, non che ad altri; si procurerà di dimostrare a se stesso che si deve provarne piacere; a forza di creder di doverlo sentire, si giugnerà a darsi a intendere di sentirlo, ma non si sentirà giammai».²⁵

Nella *lectio* conservativa di Dacier «*les regles et ce qui plaît ne sont jamais deux choses contraires*». Il piacere estetico trova conferma nella solidarietà che lega precettistica e canone: «*les plus excellens Commentaires de cette Poétique ce sont les Poèmes anciens. Comme ils ont donné lieu aux regles, c'est par eux qu'ils les faut expliquer*» (*Préface*, p. XVIII). La tendenza innata all'imitazione scorre sul binario della intelligibilità del reale, la regola ripete, riflette e implica un ordinamento armonico e razionale: «*Si les regles et ce qui plaît étoient des choses opposées, on ne pourroit jamais arriver à ce qui plaît que par hazard, ce qui est absurde. Il faut donc qu'il y ait un chemin certain qui y conduise, et ce chemin c'est la regle qui doit nous l'enseigner; car qu'est-ce que la regle? C'est un précepte qui est tiré du bon et du beau par la raison et par l'expérience nous ramène à sa source*» (*Préface*, p. IX). La regola traccia un percorso verso la sorgente, predispone al riconoscimento delle corrispondenze di natura e ragione.

Con uno slancio che subirà nel corso degli anni verifiche e attenuazioni Cesarotti capovolge polemicamente l'aristotelismo di Dacier. L'origine non è il luogo della perfezione ma del caos e dell'istinto; l'imitazione come pratica formale inerisce alla coscienza del Soggetto storico-empirico, è organo dell'infintamente vario, del dissimile e del molteplice: «Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, loro differenze [...] sono innumerabili»; «nissun calcolo può giungere a rilevare tutti i rapporti, e le relazioni che questi oggetti hanno con l'uomo»; «Ora se nessun occhio

²² M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 73.

²³ Anche nel *Saggio sulla filosofia del gusto* Cesarotti congiunge il sentimento di vitalità dell'espressione poetica alla sua infinita capacità imitativa, e, sul versante opposto, l'adozione di una precettistica all'estinzione della sensibilità: «Nel letargo della noia tutto piace purché ci scuota». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di Romana Bassi, Padova, Marsilio, 2010, p. 78.

²⁴ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 112.

²⁵ «Se qualche buono spirito, colpito dall'assurdità della cosa, ne tenterà la riforma, e che per mancanza di fuoco e di genio poetico, non riesca nel suo disegno; in luogo d'inculpare l'insufficienza pratica dell'Autore, si crederà che la colpa venga dalla natura stessa della riforma, e si conchiuderà che, a prendere tutto insieme, si guadagna più ad attenersi alla foggia antica, che a lasciarsi sedurre dalla nuova» (Ivi, p. 118).

vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini, i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione».²⁶ Giudice della vera poesia è ciascuno, individualmente, nel foro della coscienza. Ciò che la tradizione e l'abitudine consolidano – un sistema prescrittivo destinato a perdere progressivamente di intima coerenza – sopravvive come il guscio svuotato di antiche immagini. La base sensistica del linguaggio cesarottiano e la sua vocazione al molteplice sono ancora ribadite nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, dove l'abate padovano raccorda l'espressione alla singolarità della sensazione («essendo in ciaschedun oggetto rappresentabile gli aspetti molteplici, e pressoché infiniti i rapporti con l'uom che sente»)²⁷ Ne deriva un ideale di poesia intesa come «musica che dipinge», di cui il gusto individua la «sede in due organi, il cuore e l'orecchio».²⁸

L'accentuazione del movimento della sensibilità determina, con una radicalità che è raro ritrovare nel panorama italiano, l'adozione di modelli descrittivi mobili, fluidi, ispirati a un mutuo e reciproco condizionamento tra espressione linguistica e processo vitale. Fedele a questa visione dinamica dei quadri cognitivi e dei fondamenti della cultura, il giovane Cesarotti coniuga nel titolo del suo *Ragionamento* progresso e origine, in linea con la lezione di Voltaire, di cui ammira l'impegno rivolto a consacrare l'idea di progresso «come mito storico e programmatico del moderno».²⁹ All'estremo opposto, l'*origine* indica «il punto cui tornare liberandosi della tradizione», con una direzione di marcia apparentemente inversa rispetto a quella designata dal primo termine, ma in realtà convergente nell'azione di «mettere in crisi l'idea classicistica – cioè imitativa – dell'antico».³⁰ Se «il “progresso” critica l'“antico” nel nome del “moderno”, l'“origine” lo critica nel nome della natura».³¹ Ma una certa tensione tra i due poli sussiste e si trasmette al sistema ideologico del Settecento, agitando le antinomie fondamentali della modernità. L'indeterminazione inscritta nel mito dell'origine verte sulla esaltazione della sensibilità, la ricerca del “naturale” e del “non affettato”, la liberazione dalle convenzioni. Per altri versi la ricerca dell'origine è interrogazione del fondamento, allude a uno stato conoscibile soltanto per infinite approssimazioni perché situato al di là della ragione. Per Rousseau il compito del filosofo è di «connoître l'homme naturel», attingendo per questa via alla «connaissance des fondemens réels de la société humaine». Ricerca condotta per mezzo di ipotesi e congetture, dal momento che verte su un oggetto «qui n'existe plus,

²⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 111 e p. 112.

²⁷ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 70.

²⁸ Cfr. R. BASSI, *Introduzione*, in M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., pp. 9-60, p. 21.

²⁹ Come è stato osservato l'intero movimento del pensiero voltairiano investe l'elaborazione del *Ragionamento*, pubblicato nel 1762. Infatti l'*Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* (1756) esce in una «nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée» nel 1761, mentre negli anni immediatamente successivi «il saggio la *Philosophie de l'histoire* (1765) andrà a costituire il *Discours préliminaire* della terza edizione dell'*Essai* (1769), e l'*Introduction* di quella definitiva del 1786», sebbene il quadro complessivo fosse delineato «già a partire dal *Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain* (1745) e nelle edizioni dell'*Histoire universelle depuis Charlemagne*, che seguono la prima stampa del 1754». Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 13.

³⁰ Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 16.

³¹ Ivi, pp. 16-17.

qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais».³² Il filosofo ginevrino indica due principi «anteriori alla ragione»: la conservazione di sé e la ripugnanza naturale a vedere morire o soffrire un essere sensibile, e principalmente un nostro simile. L'*amour de soi* (ma non l'*amour propre*, che è corruzione dell'istinto naturale)³³ e la *pitié* sono gli impulsi spontanei posti a fondamento della morale. Tra la naturalezza anti-intellettualistica di Rousseau («*l'homme qui médite est un animal dépravé*») e il primitivismo modernista di Cesarotti le distanze sono profonde, e tendono semmai ad accentuarsi. Il confronto della poesia omerica e ossianica rivela tutte le potenziali ambiguità del mito delle origini.³⁴ In un celebre passo del *Ragionamento* premesso alla stampa padovana del 1772 il traduttore torna a sottolineare l'attualità etica e psicologica del mondo ossianico: «*Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi; trarne il miglior uso per dilettere, istruire e muovere con un linguaggio armonioso e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto, ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero*».³⁵ La disposizione modernamente educata del genio ossianico è nuovamente argomentata nel *Saggio sulla filosofia del gusto*: «*Quel ch'è singolare, oltre un eroismo d'umanità che fa vergogna ai poeti dei più colti secoli, vi si scorge una composizione così ben intesa, un disordine di narrazione così giudizioso, un'accortezza nell'annunziar il carattere e nel preparare o nel nascondere l'evento, indicazioni e talora silenzi così eloquenti, insomma avvedutezze così squisite che sembrano effetti, se lice il dirlo, di un'arte raffinatissima della natura*».³⁶ L'«eroismo d'umanità» e la calibratura morale della narrazione sono i tratti distintivi del poeta caledonio, nella sintesi di «arte raffinatissima» e «natura».³⁷ L'incipit del *Fingal*, con il ritratto della malinconica immobilità dell'eroe («stavasi», v. 3; «Membrava», v. 5), sorpreso in una posa meditativa («assiso / sotto una pianta di fischianti foglie», *Fingal* I, vv. 1-2), rovescia polemicamente i valori dell'*Iliade*. I personaggi ossianici sanno essere misurati,

³² Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Texte établi, présenté et annoté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1969, pp. 53-54.

³³ «L'Amour propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur». Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, cit., note XV, p. 149.

³⁴ Sulle influenze vichiane si veda A. BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, e A. SCARSELLA, *Ricezione e lettura dei testi vichiani*, in *Momenti vichiani del primo Settecento*, a cura di G. Pizzamiglio e M. Sanna, Napoli, Guida, 2001, pp. 115-29. Sul confronto tra Ossian e Omero: G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Ossian e Omero*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di G. Santato, Genève, Droz, 2003, pp. 175-207. Sull'estetica teatrale si veda: P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica: l'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Cesarotti* (2 voll.), a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpina, 2002, t. I, pp. 403-35; EAD., *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

³⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Discorso* premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, in *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-18. A questa edizione si fa riferimento per il testo delle traduzioni ossianiche.

³⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 74.

³⁷ Due punti sembrano ormai acquisiti dalla critica cesarottiana: a) «L'epopea morale dell'*Ossian* influenzò Cesarotti nella revisione moralizzante dell'*Iliade*»; b) «fu proprio la poetica tragica [...] a ispirare il rifacimento cesarottiano dell'*Iliade*» che portò alla *Morte di Ettore* (1795). Si veda P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., p. 424.

pietosi, sentimentali. Il compito del poeta, scrive Cesarotti, è quello di «dilettare» e «istruire» con un linguaggio «armonioso e pittoresco». Il registro del “dolce” stempera il dettato epico³⁸ («Dolce è la voce tua, Carilo, e dolce / storia narrasti», *Fingal* II, vv. 603-4)³⁹ e consegna il modello ossianico a una mescolanza di emozioni (la «dolcezza del duol», *Fingal* I, v. 541) che ne asseconda la fortuna europea. La manifestazione delle lacrime, attestata con regolarità nei poemi, riecheggia il motivo tristanico della morte degli amanti – cui rimandano le figure femminili di Morna «dall’occhio lagrimoso»,⁴⁰ di Bresilla,⁴¹ Galvina⁴² –, del canto⁴³ e del sepolcro («il cacciatore / verserà qualche lagrima pietosa / sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela / sarò memoria ognor dolce ed acerba», *Fingal* II, vv. 95 sgg.).

Nella cultura cesarottiana si rifrangono gli echi dell’estetica galante,⁴⁴ ma l’abate padovano intende promuovere un rilancio della funzione civile del teatro in forme più analitiche, razionali, capaci di farsi carico della complessità e ambivalenze etiche e conoscitive del moderno. Il culto superstizioso degli Antichi, osserva, ha determinato l’esclusione dal teatro di «molti altri soggetti più delicati, più interessanti, più istruttivi ed atti a recare nuove spezie di diletto».⁴⁵ Come le psicologie e i caratteri, così anche le strutture del racconto devono raccordarsi alle attese del pubblico: «La compassione – annota Cesarotti in riferimento al diletto nella tragedia – è un dolore mitigato dalla moralità»; «Il terrore è un timore violento, ma mitigato dall’utilità»; «L’orrore è un fremito dell’anima, che tenta di respingere da sé la vista, o l’idea d’un fatto atroce, in cui l’eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità».⁴⁶ L’apertura verso nuovi soggetti e più attuali finzioni narrative è mossa dall’esigenza di ridefinire la moralità del genere tragico, originariamente fondato sulle tensioni di «pietà o paura (azioni di cui si ritiene la tragedia sia imitazione)»⁴⁷ e sulla centralità del *páthos* («azione rovinosa o dolorosa», nella definizione di Aristotele).⁴⁸ In questa prospettiva la catarsi delle passioni⁴⁹ subisce un processo di revisione culturale e semiotica. Nei primi decenni del Settecento la tragedia francese percorre «le chemin du cœur», scrutando nei confini dell’interiorità il gradevole e misurato impasto di piacere e dolore, commozione e compassione. Da La Mesnardière a La Bruyère «les théoriciens témoignent [...] d’une souci de libérer les larmes répandues au spectacle tragique (par le personnage, l’acteur et le public) de toute retenue, de toute fausse honte inhérentes à une morale sociale alors en pleine transformation».⁵⁰ La diffusione dello

³⁸ «dolce / del nobile Fingàl ricorse all’alma / del suo primiero amor la rimembranza» (*Fingal* III, vv. 312-14).

³⁹ Si veda anche *Fingal* II, vv. 218-19: «Dove dove è Crugàl? – disse la dolce / bocca del canto».

⁴⁰ *Fingal* I, vv. 202 sgg.

⁴¹ «Or qui riposa la lor polve e questi / due mesti tassi solitari usciro /di questa tomba e s’affrettar l’un l’altro / ad abbracciarsi con le verdi cime» (*Fingal* I, vv. 594 sgg.).

⁴² «Ei dorme / con l’amata Galvina in riva al mare; / e fendendo il nocchier le nordiche onde, / scorge le verdi tombe e ne sospira» (*Fingal* II, vv. 479 sgg.).

⁴³ «Spesso udisti il mio canto e spesso hai sparse / lagrime di beltà» (*Fingal* IV, vv. 6-7).

⁴⁴ Cfr. D. DENIS, *Le Parnasse galant: institution d’une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

⁴⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l’origine e i progressi dell’arte poetica*, cit., p. 123.

⁴⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in *Sulla tragedia e sulla poesia*, cit., pp. 73-104, p. 96.

⁴⁷ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 2.

⁴⁸ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 11-13.

⁴⁹ *Poetica*, cap. 6, 1449b, 24-28

⁵⁰ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l’invention d’une catharsis galante*, «Littératures classiques», 2007/1, n. 62, pp. 223-244, p. 227.

stile *larmoyant* sancisce una trasformazione al tempo stesso estetica e di costume. Il tragico galante, alla cui elaborazione concorre un fitto discorso teorico, «exige le remplacement des émotions, des ressort qui ne fonctionnent plus, à la fois au nom de la morale et au nom du plaisir: la pitié même doit être abandonnée et remplacée par la compassion, laquelle renvoie à une catharsis christianisée, confondue avec la charité». ⁵¹ Nel discorso cesarottiano, quasi con il valore di un ripensamento e di un'attenuazione del radicalismo giovanile, si trova traccia della frequentazione della *comédie larmoyante*: in un paragrafo del *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* interpolato nell'edizione pisana delle *Opere* (e che quindi non compare in questa forma nella stampa del 1762), si legge che «l'affezione non è mai senza qualche dolcezza che s'insinua nel dolore istesso. Le lacrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi». ⁵²

Spostamenti e accertamenti terminologici sono in questo campo estremamente rilevanti. Sensibile al travaglio teorico in corso, Dacier traduce con «compassione e terrore» le indicazioni di *Poetica*, cap. 6, 1449b, 26-27, in sottile equilibrio tra fedeltà all'antico e aperture novatrici: «[la Tragédie] par les moyens de la compassion et de la terreur, acheve de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables». ⁵³ Le *remarques* 5-8 apposte al sesto capitolo svolgono laboriosamente l'interpretazione del passo aristotelico. Mentre l'epopea si serve dell'ammirazione, la compassione e il terrore nascono più direttamente dall'azione drammatica. La cura delle passioni è la conseguenza della familiarità con i mali e le sventure che l'eroe tragico patisce sulla scena. La catarsi corona un processo che è insieme emozionale e morale: «Voyons presentement comment elle [la Tragédie] excite en nous la terreur et la compassion pour les purger; cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs, que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge, en nous rendant ces mêmes malheurs familiers, car elle nous apprend par là à ne le pas trop craindre, et à n'en être pas trop touchés quand ils arrivent véritablement». ⁵⁴ La tragedia sigilla, in forma paradigmatica, la curva del destino umano, e con l'esempio sanziona il vizio, i desideri, i comportamenti contrari alla ragione: «il n'y a personne qui en voyant l'Edipe de Sophocle, n'apprenne à corriger en soy la temerité et l'aveugle curiosité, car ce sont les seules causes de ses malheurs, et non pas ses crimes». ⁵⁵ Allo stesso tempo Dacier constata l'inefficacia della catarsi nella cura della passione amorosa: «Nôtre Tragedie peut réussir assez dans la premiere partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues

⁵¹ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l'invention d'une catharsis galante*, cit., p. 228.

⁵² Si veda M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 86 e in particolare nota 14. Ancora sul tema delle lacrime, nello stesso paragrafo poco oltre si legge: «Il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di cogliere il frutto di questa grande istruzione, e l'angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo: ma presentata in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell'affetto, colpito dai tocchi dell'ammirazione, rinforzato dall'idea d'utilità può serpeggiare liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto nei recessi del cuore» (Ivi, p. 146).

⁵³ *La poétique* d'Aristote / traduite en français, avec des remarques [par André Dacier], cit., p. 71.

⁵⁴ Ivi, pp. 78-79.

⁵⁵ Ivi, pp. 79-80.

d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit».⁵⁶

Si è visto come, mediando tra posizioni divaricate, Cesarotti operasse una «contaminatio tra l'estetica sensistica e l'estetica razionalistica e classicistica»⁵⁷ con l'obiettivo, comune ad altre esperienze settecentesche, di restaurare il significato etico e pedagogico del teatro tragico. Se questa esigenza rappresentava un motivo di convergenza con l'aristotelismo e con il suo più eminente teorico, per altri aspetti le distanze da Gravina restano incolmabili. L'autore del trattato *Della tragedia* è più vicino a Dacier, che indica esplicitamente come propria fonte; Cesarotti, con uno spiccato atteggiamento iconoclasta, antepone Voltaire a Sofocle. Per il letterato padovano l'*Edipo* rappresenta il modello negativo della tragedia antica, ridondante di immagini orrifiche: «Può immaginarsi cosa che cagioni ad un tempo nausea e ribrezzo maggiore, quanto il veder Edipo, trafittosi gli occhi colla fibbia della cintura di Giocasta, uscir sulla Scena tutto imbrodolato il volto di sangue, a deplorar cogli ululati e colle strida la sua sventura?». ⁵⁸ Attraverso la critica al testo sofocleo Cesarotti impugna complessivamente il motivo della catarsi come progressiva e immunizzante assuefazione proposto da Gravina⁵⁹ (e da Dacier). Non «v'è nulla di più vano, né di più falso», sottolinea polemicamente, «quanto l'utilità dell'antica Tragedia tanto decantata dai Critici prevenuti. Il Gravina dà una spiegazione particolare alla bizzarra dottrina d'Aristotile sopra la purgation degli affetti. L'utilità della Tragedia, secondo lui, consiste in questo, che, avvezzandoci alla compassione, ed al terrore ne' casi finti, si viene a perderne il senso nei veri, appunto come quelli che essendosi assuefatti al veleno, giungono a non riceverne più nocimento». ⁶⁰

Le pagine graviniane richiamate da Cesarotti insistono sull'esigenza – in realtà non estranea al pensiero estetico del padovano – di selezionare soggetti e argomenti naturali e verosimili. Le passioni, infatti, «non si commuovono dalle cose aliene dal vero, ed ignote alla natura, delle quali non serbiamo in mente l'immagine», né «si possono dal finto destare in noi moti veri». ⁶¹ Da queste premesse, fatte proprie dall'abate Conti, Gravina trae stimoli corrosivi contro il teatro moderno, e segnatamente contro Tasso e Guarini. Su quest'ultimo grava una pesante censura: «a' suoi pastori pensieri, per lo più, da Paladino, ed a Retori, ed alle Ninfe, concetti, anche filosofici, applicando; à in anticamera le selve, e le spelonche in accademia cangiate, e le capanne in gabinetti politici». ⁶² Ma più del piano della verosimiglianza resta offeso il piano della morale: spogliando «d'ogni semplicità [...] i pastori, e [...] le Ninfe», e convertendoli al

⁵⁶ Ivi, p. 80.

⁵⁷ Cfr. P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., pp. 412-13.

⁵⁸ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 101.

⁵⁹ I rapporti tra Cesarotti e Gravina non sono schematizzabili in una schematica contrapposizione polemica, che pure investe momenti non secondari del pensiero estetico dell'abate padovano. Nel *Discorso preliminare* alla seconda edizione dell'Ossian, Cesarotti stigmatizza il «tuono da invasato» utilizzato da Gravina per celebrare «l'apoteosi di Omero», screditando il Tasso, e nel *Saggio sulla filosofia del gusto* lo definisce «prosator tanto nobile, quanto sgraziato verseggiatore, critico prevenuto, ma ragionatore imponente». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 82.

⁶⁰ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., pp. 97-98.

⁶¹ G. GRAVINA, *Della Tragedia*, cit., p. 25.

⁶² Ivi, p. 42.

«costume corteggianesco», il Guarini «tira dalle corti alle selve una meretrice». ⁶³ Né va meglio per Tasso, dal momento che l'*Aminta* «professa, in pubblico teatro, ed in una onesta favola, sfacciataggine da bordello». ⁶⁴ Gravina ritiene necessario adeguare il costume, «organo della favola, secondo il quale si conduce», alla «natural sembianza», ⁶⁵ accordando il «mirabile» con il «verisimile». ⁶⁶ La sua polemica contro il gusto moderno incarnato nel dramma pastorale corre interamente su questo discrimine, come si ricava da una pagina riboccante di umori satirici: «Felici, però, assai sono i presenti Tragici, che non hanno da rintracciare, né da esprimere altro carattere, che quello di amante: onde son fuori di tutte queste difficoltà, perché né meno di questo costume an da cercare il ritratto della natura: essendo recato loro dal proprio capriccio, e da i Romanzi, o da un falso Platonismo, di cui alla vista del volgo, non solo su i Teatri, ma nella vita civile, va velata la lascivia [...]. E questo chimerico amore ancora, più d'ogni altro, ha esclusa dai nostri teatri la varietà: poiché, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume, e di altra passione; comparando solo in iscena una schiera di Paladini, che riscaldano l'aria coi sospiri, ed ascondono il sole, col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro Signore, allagano il Teatro di lagrime». ⁶⁷

Come si è detto Cesarotti condivide con Gravina il fondamento pedagogico-mimetico della rappresentazione scenica. L'appello graviniano al rispetto del «verisimile» implica un diverso orientamento del teatro nello spazio politico: «ora, che il nostro Teatro non è più popolare, e pubblico, ma civile, e cortegiano, noi, nelle nostre Tragedie, abbiamo dato luogo a molti pensieri, e molte sentenze, le quali non avremmo mai a rozze, e rustiche orecchie, per le piazze disseminate». ⁶⁸ L'innesto della tragedia moderna nella circolazione dei valori simbolici della sfera pubblica è assicurato da un esatto sistema di corrispondenze: il linguaggio e le sentenze, «dalle quali il sentimento si dispiega», «sono l'organo del sentimento, come il sentimento è del costume, e il costume è della favola». ⁶⁹ Attraverso questa «*esthétique première*», Gravina pone con accenti originali quella che può essere definita come «la question de “pratiques esthétiques” [...], c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles “font” au regard du commun». ⁷⁰ Al tempo stesso il libello *Della tragedia* sostiene l'attualità del modello sofocleo, rinvenendo nella favola edipica «il ritratto della necessità fatale, che, secondo gli antichi Filosofi, conduce ad incontrare il danno, per quelle vie, per le quali si fugge». Il racconto di Sofocle «è tessuto con armonia, ed orditura sì corrispondente alla serie delle cagioni universali, ed all'ordine della natura; che siccome, quando, in questa mirabile armonia dell'Universo, minima parte delle sue disposizioni si alterasse, tutto rimarrebbe disfatto, e confuso; così l'orditura dell'Edipo imitata nelle invenzioni altrui, e per necessità in gran parte

⁶³ Ivi, p. 28.

⁶⁴ Ivi, p. 37.

⁶⁵ Ivi, p. 23 e p. 25.

⁶⁶ «[...] non può nascere il mirabile, senza il verisimile, poiché niuno si maraviglia di quel che non concepisce, né crede» (Ivi, p. 31).

⁶⁷ Ivi, p. 37.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁹ Ivi, p. 46.

⁷⁰ Cfr. J. RANCIERE. *Le partage du sensible*, cit., p. 14.

cangiata, diviene stravagante, e mostruosa: come nell'alterazione d'ogni cosa perfetta succede».⁷¹

Alla favola di Edipo Cesarotti oppone la drammaturgia del tirannicidio (si tratta, ovviamente, di uno spostamento significativo) resa attuale dalla traduzione di Voltaire ma anche dall'esempio dell'abate Conti. Aspetti essenziali della riflessione contiana sulla tragedia si ricavano dalle Prefazioni al *Cesare* e al *Bruto*.⁷² Quest'ultima tratta della «congiura fatta in Roma per introdurre i Tarquini, dopo il giuramento col quale il Popolo ed il Senato gli avea perpetuamente esclusi dalla Città e dal Governo».⁷³

L'autore maneggia come un *bricoleur* le fonti antiche – Tito Livio, Dionigi D'Alicarnasso, Plutarco – per assicurare l'aderenza dell'azione al piano evenemenziale. L'invenzione, dentro margini ben definiti, concorre a disegnare il senso morale del racconto: «ciò che ho finto nella Tragedia in ordine al mio disegno; il qual è d'aggravare il delitto della cospirazione, per rendere tanto più ammirabile il zelo d'un Padre, nel sacrificio che egli fece de' figliuoli alla pubblica libertà»⁷⁴. Lo scostamento dai dati tramandati dagli storici comporta l'intervento del narratore quale garante della finzione («Io fingo»), cui sono conferiti compiti pedagogici e di verosimiglianza: «Per dare un carattere diverso a' Fratelli, io fingo che Tullia imprima nell'animo di Tiberio, il maggiore dei figliuoli di Bruto, quelle massime di perversa politica, che ella barbaramente eseguì» (*Prefazione*); «Io fo entrare Tarquinio in Roma nascostamente travestito da Servo» (*Prefazione*); «Trattandosi d'una congiura, che dimanda molta preparazione, non potevasi per la brevità del tempo richiesto alla Tragedia, cominciare ad ordirla da suoi principj. Io suppongo dunque, che tutta essendo apparecchiata la congiura, non vi mancassero che poche ore al suo compimento» (*Prefazione*). Il tenore del ragionamento contiano è tutto narratologico e metalinguistico, le operazioni costruttive («Io suppongo», «Io fingo», ecc.) sono esplicitamente evidenziate e spiegate all'interno della concatenazione dei fatti e della grammatica narrativa che li organizza. Il connettivo dell'azione si identifica con la passione civile e politica: «Il zelo di Bruto è l'azione, o come io soglio chiamarla, la cagion dell'azione della Tragedia, come l'ira d'Achille è la cagione dell'azione dell'*Iliade*, e la soverchia curiosità di Edipo è quella della Tragedia di Sofocle. Il zelo di Bruto ha per oggetto il mantenimento della libertà stabilita in Roma, come l'ira d'Achille ha per oggetto la vendetta contro coloro, che l'offesero, e la curiosità d'Edipo ha l'investigazione dell'uccisore di Lajo. Tutto nell'*Iliade* si riferisce all'ira d'Achille, tutto nell'*Edipo* alla curiosità di Edipo, e tutto in questa Tragedia al zelo di Bruto; poiché questo zelo produce la vigilanza a mantenere la libertà, la vigilanza i sospetti de' traditori, i sospetti l'indagine, e l'indagine la scoperta della congiura, e questa la condanna de' figliuoli alla morte» (*Prefazione al Giunio Bruto*).

Ma è nella *Morte di Cesare* che l'abate Conti applica con il massimo impegno la lezione aristotelica di Gravina tentando di restare il più possibile fedele alla forma della

⁷¹ Cfr. G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, cit., pp. 11-12.

⁷² A. CONTI, *Lucio Giunio Bruto*, Venezia, Pasquali, 1743.

⁷³ A. CONTI, *Prefazione* alla tragedia *Lucio Giunio Bruto*, cit., senza numerazione di pagina.

⁷⁴ Ivi, senza numerazione di pagina.

tragedia antica. «La morte di Cesare – annota l'autore nella citata lettera al Bentivoglio – è l'oggetto della congiura ordita da Bruto e da Cassio; dunque l'azion tragica, che da un tale oggetto viene specificata, non può in altro consistere, che nella disposizione de' motivi, che producono la congiura, de' mezzi, che s'impiegano, e de gli ostacoli, che al fine desiderato s'oppongono». ⁷⁵ L'oggetto tragico è una morte «degnata di compassione», un fatto destinato a cambiare l'ordine del mondo antico, che non solo «commuove, e sorprende, ma ancora istruisce» i «Principi, mostrando loro, che nè la clemenza, nè la magnanimità, nè il valore controbilanciar possono l'ambizione, e l'astuzia». ⁷⁶

Con l'organicità del soggetto, ogni cura viene rivolta a preservare le unità di tempo e luogo. ⁷⁷ La figura di Cesare è animata da grandi contrasti, in una luce di ammirazione: «Io l'ho dipinto grande nelle sue idee, magnifico nelle sue azioni, liberale, vigilante, fecondo in ottimi consigli, e prontissimo in eseguirli. [...] È ben vero, che ho spinto più le idee delle virtù, che de' vizi; perché, oltre che non mi sono con ciò molto allontanato dalla storia, era ciò necessario per rendere la morte di Cesare più degna di compassione». ⁷⁸ Il personaggio di Bruto appare combattuto tra affetti privati («Bruto amico e favorito di Cesare») e rigore etico-politico, in un dedalo di tensioni contrastanti: «il timor della guerra civile», «il rimorso di uccidere l'amico, e il padre suo», l'«amor della Patria», il «desiderio di emular Giunio Bruto». ⁷⁹

Cesare è l'eroe politico, il restauratore del corpo sociale e dell'equilibrio istituzionale dilaniato: «Io gli abusi estirpai, gli sdegni estinsi, / E in concorde voler Roma ridotta, / Gli antichi tempi a rinnovare aspiro»; «Né più soffrir degg'io, ch'errin raminghi / I cittadini, e le lor mogli, e i figli, / Che a parte son del popolo Romano» (Atto III, Sc. III). Bruto è l'eroe etico (« - Antonio: Bruto ha per lui la plebe, e tutti i Padri, / Cui l'onestade, e rigidezza piace, / Ch'ei ne' sermoni, e ne' costumi affetta». Atto III, Scena I), la sua cifra è lo «zelo», termine ambivalente che ostenta un'accezione della virtù che non esclude il ricorso alla violenza. Il primo incarna le ragioni del potere monocratico, del governo di uno solo; è il monarca, sedotto dall'ambizione, ma capace di una visione illuminata e riformatrice: «Nè solo al ben de' cittadini io veglio, / Ma agli ornamenti, e a' comodi di Roma. / Coll'Oriente fia il commercio aperto, / Le Pontine paludi in breve asciutte, / Purgato il Ticin lago, e riparate/ Le vie dell'Appennino infino al Tebro» (Atto III, Sc. III). L'opposizione tra due personalità ugualmente ricche di connotazioni tragiche esponeva l'autore alla critica (che gli fu

⁷⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, cit., p. 14.

⁷⁶ Ivi, p. 13.

⁷⁷ «Oltre all'unità di azione, ho conservato l'unità del luogo e del tempo. Nel fondo della Scena immagino l'atrio del palagio di Giulio Cesare, ch'io chiamo eccelso albergo, perchè il senato gli aveva concesso il privilegio della Cupola come a i Templi. A' fianchi del palagio immagino il Tempio, che il senato eresse alla clemenza di Giulio Cesare [...]. Si osservi, che non essendo questo custodito dalle guardie, potevano i congiurati favellare a lor talento [...]. Niuno de' personaggi entra od esce da questo luogo se non se tratto dalla necessità dell'azione. [...] L'azione non ha bisogno se non di 15 o 16 ore» (Ivi, pp. 18-19).

⁷⁸ Ivi, p. 20.

⁷⁹ Ivi, p. 15.

effettivamente rivolta)⁸⁰ di moltiplicare i centri di interesse e di spezzare l'unità della tragedia facendo collidere strutture d'intreccio antagoniste.

Con il passaggio dalla tragedia contiana al testo di Voltaire interviene una massiccia opera di semplificazione, riscontrabile a partire dalla riduzione degli atti da cinque a tre, l'esclusione delle figure femminili, la cancellazione dei cori. Tuttavia non sfugge a Cesarotti il carattere ambiguo del tirannicida, il cui «punto più nuovo, e più degno d'esame [...] si è la sua qualità di figlio di Cesare».⁸¹ Devoto alla salvezza della Repubblica tanto da sacrificare ad essa ogni altro vincolo naturale (i «contrasti fra il fanatismo e la natura»), Bruto si caratterizza per il «duro cor» (Atto I, Sc. II), il «cor di sasso / privo di umanità» (Atto II, Sc. V). Il suo oltranzismo repubblicano contiene un potenziale distruttivo, come si evidenzia dal dialogo con Antonio al principio del secondo atto:

BRUTO

- Fremo abbastanza
Ma fremo d'ascoltarti: anima vile,
Ingrato cittadin, nemico a Roma,
Da te venduta: dimmi e che pretendi?
D'ingannar forse, o di corromper Bruto?
Vanne lungi da me, va a tremar sotto
Quella man che ti sferza: intendo appieno
Tutti i disegni tuoi: ti struggi, o vile,
Per desio d'esser servo: e tu Romano?
Tu sei Consolo, indegno?

ANTONIO

- Io sono amico,
Bruto, e son uom: di queste altra io non cerco
Virtù maggior; tu che un Eroe ti vanti,
Se' barbaro, inumano; e quell'orgoglio
Contumace, indomabile s'ellesse
Ad amar la virtù, per farla oggetto
d'odio, e d'orrore

(Atto II, Sc. I)

Il letterato padovano lascia sospeso il giudizio sul dilemma morale (se «la salute della Patria dee preferirsi a quella del Padre»), l'intera tragedia gli appare riscattata dalla sapiente sceneggiatura voltairiana: «L'autore ha saputo farci assistere all'uccisione di Cesare in un modo, che ci atterrisce forse più che s'ella si eseguisse sotto i nostri occhi. Cassio esce a sollevare la moltitudine. Bruto non si vede più: il farlo comparire in pubblico sarebbe stato un insultare la natura, dopo averla sacrificata. Soddisfatta la curiosità dello Spettatore, comincia a cessare l'illusione, Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre. Saggiamente il Poeta lo

⁸⁰ «Il difetto del Cesare del Conti si è, che per attenersi alla verità Storica dei caratteri, si dimenticò del fine della Tragedia, e moltiplicò l'interesse, lasciando lo spettatore distratto come da due forze uguali tra Cesare e Bruto. D'una tale inavvertenza, da cui restai colpito alla prima lettura, egli fu avvisato dal solo Sig. Feret dell'Accademia delle Iscrizioni. Il Conti con una nobile ingenuità pubblicò l'obbiezione, e in vece di eluderla, vi rispose in una maniera non comune, e degna di lui: ne profitto, e cercò di corregger la sua Tragedia». Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 169.

⁸¹ Ivi, p. 172.

rimuove dalla vista»⁸². Ma l'aggiustamento del modello contiano non si limita alla scelta di una linea narrativa centrata sul tirannicida. L'obiettivo più ambizioso è rovesciare il modello edipico, proponendo un esemplare moderno sufficientemente autonomo e coeso. Nella tragedia di Voltaire l'agnizione precede l'evento traumatico, il parricidio-tirannicidio non è l'effetto di una incosciente fatalità destinale ma il risultato di una visione etica. Quest'ultimo aspetto si collega alla funzione politica del teatro, ciò che la tragedia "fa" in rapporto al suo pubblico: «la corona offerta a Cesare fa scoppiare impetuosamente il fuoco rinchiuso, e proromper nella risoluzione d'uccidere il tiranno: i suoi compagni che sono con lui come all'unissono negli affetti, fanno eco al loro Eroe tutti ad un tempo, e gli spettatori fuor di se stessi, diventano complici della congiura».⁸³

L'enfasi sullo spettatore accorcia le distanze tra la scena e la vita, il movimento dell'entusiasmo rimanda a un'idea di partecipazione, o di non-separazione,⁸⁴ che discende dalla concezione platonica della *mimesis* e che tornerà attuale nella critica rousseauiana. Se il teatro seduce mediante immagini illusorie, il suo verso negativo consiste nella passività ipnotica del pubblico e nelle sue potenziali derive irrazionali. Contro la svalutazione platonica Cesarotti disegna un percorso in due fasi. La prima è quella dell'adesione passionale (l'«unissono degli affetti»); la seconda, con il rifluire dell'emotività, quella della distanza critica e razionale («comincia a cessar l'illusione»). Fino alla morte di Cesare la scena è dominata dalla figura di Bruto, poi il protagonista scompare e lo spettatore è portato a valutarne più analiticamente gli atti, il carattere, le motivazioni. Si tratta, letteralmente, di calibrare le distanze, mettere a fuoco un'immagine per coglierne i contorni sfocati, le possibili contraddizioni: «Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre».

⁸² Ivi, p. 175.

⁸³ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 174.

⁸⁴ Richiamando la critica di Guy Debord, Rancière ha evidenziato la linea di continuità che innerva l'analisi dell'alienazione estetica: «Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord? C'est l'extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule: "Plus il contemple, moins il est". La formule semble anti-platonicienne. De fait, les fondements théoriques de la critique du spectacle sont empruntés, à travers Marx, à la critique feuerbachienne de la religion. Le principe de l'une et de l'autre critique se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. Mais cette idée est dépendante elle-même de la conception platonicienne de la mimesis». Cfr. J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2008, pp. 12-13.

Gavino Piga

Vidi il rovescio del mio atto

Il morire di Alcesti e il teatro di Alberto Savinio

1. Quella di Alcesti è la storia di un enigmatico sacrificio fondato su una premessa paradossale. Il suo sposo Admeto ha ottenuto in dono di non morire mai, a patto di trovare ogni volta un sostituto. Giunto il momento, però, nessuno accetta il tragico scambio, neppure gli anziani genitori: solo Alcesti, appunto, si offre. Un atto di straordinaria generosità che verrà premiato (secondo una variante, Eracle lotterà con la Morte per riportare all'amico la sua sposa; un'altra dice che gli dei, ammirati dalla nobiltà dell'eroina, la lasceranno tornare fra i vivi¹) ma che non esaurisce il grumo di contraddizioni da cui si origina, lasciando che, dietro una struttura narrativa semplice e ancora molto vicina al conto fiabesco, si apra un ventaglio amplissimo di possibilità ermeneutiche: dalla lettura in chiave meramente sentimentale a quella esistenziale, dalla critica degli egoismi umani, delle convenzioni sociali e dei legami familiari alla riflessione sull'utopia dell'immortalità e sul valore della morte. Non stupisce che, secondo quanto testimonia Aristofane di Bisanzio², dei tre maestri della tragedia classica solo Euripide abbia scelto di rappresentare questo mito così paradossale e così potenzialmente corrosivo.

Quando, nel 438, la sua *Alcesti*³ viene rappresentata, il pubblico ateniese si ritrova davanti ad una scena silenziosa e deserta, immerso da subito nel giorno tragico stabilito per la morte dell'eroina. Apollo, dio prologante, si allontana per evitare un possibile contatto con il corpo che presto sarà cadavere, lasciando gli sposi soli nell'ora più difficile, mentre Thanatos è già arrivato e spia il momento in cui potrà celebrare sulla vittima i suoi riti funesti. Un'ancella esce dal palazzo per raccontare agli anziani del regno il dolore che già si consuma entro le mura: Alcesti è ancora viva ma è come se fosse già morta, perché questo è il giorno. Infine esce lei, la moribonda in preda al delirio, sorretta da un Admeto disperato e supplice, e si abbandona ad un lungo discorso d'addio, rivendica la generosità del suo sacrificio e, nel rimpiangere una felicità ormai preclusa, chiede al suo sposo di non sostituirla mai, di esserle fedele oltre la morte. Quando infine spira, lui, scoprendosi perduto, decreta per sé un lutto eterno. Ma la storia va avanti, ed ecco giungere alle porte del palazzo un Eracle affaticato che si rivolge ad Admeto in nome degli antichi vincoli di ospitalità che li uniscono. Ospitare un amico è obbligo sociale, dovere irrinunciabile, ma per onorarlo Admeto deve nascondere ad Eracle che la propria dimora è funestata dal lutto: così, spinge il

¹ Fra le fonti per la ricostruzione del mito di Alcesti, ci limitiamo qui a ricordare i cenni omerici (*Il. II*, 714-715; 763-765; XXXIII, 376-381; *Od. IV*, 797-798; XI, 258-259), la testimonianza platonica (*Conv.* 179 b-d) e la sintesi pseudo-apolloidea (*Bibl. I*, 9 15), oltre naturalmente alla tragedia euripidea di cui alla nota seguente.

² *Hyp. ad Alc.*, 1 Conacher.

³ Fra le edizioni dell'*Alcesti* di Euripide ricordiamo: A. M. Dale, *Euripides' Alcestis*, Oxford 1954; J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. I, Oxford 1984; D. J. Conacher, *Euripides. Alcestis*, Warminster 1988; D. Kovacs, *Euripides. Cyclops, Alcestis, Medea*, Cambridge 1994. La datazione al 438 (sotto l'arcontato di Glaucino) della rappresentazione dell'opera è ricavata dall'*Ipotesi* di Aristofane di Bisanzio.

pianto e la salma nelle stanze più remote in modo che l'ospite non se ne avveda. E questi infatti, inconsapevole, si abbandona alla gozzoviglia, banchetta, si ubriaca, canta, finché, osservando il viso piangente del giovane servo che Admeto gli ha assegnato, non comincia ad intuire. Scoperto l'accaduto, si divide fra il rimorso per aver profanato le esequie e la gratitudine verso l'amico che, pur di non negargli ospitalità, ha soffocato il dolore, e decide di sdebitarsi: corre all'inseguimento di Thanatos con l'obiettivo di strappargli Alcesti, anche con la forza se necessario, e riportarla a casa. E mentre lui si affretta alla nuova missione, nel cuore più profondo della reggia, davanti al cadavere della sua sposa, Admeto si scaglia feroce contro suo padre rinfacciandogli di non avere voluto sacrificarsi lui, già vecchio, e di avere lasciato che lo facesse una giovane sposa: accuse sconcertanti, a cui quello risponde celebrando il proprio legittimo amore per la vita e mettendo a nudo l'egoismo del figlio, finché ecco tornare Eracle e, al suo seguito, una donna velata. Una straniera, spiega l'eroe, avuta in premio ad una gara: dovendo avviarsi verso l'ennesima fatica, non potrà portarla con sé e perciò chiede ad Admeto di custodirla. Questi in un primo tempo rifiuta inorridito, memore della promessa fatta ad Alcesti morente di non accogliere mai più in casa una donna, ma infine cede alle insistenze dell'amico e la prende per mano per condurla dentro. Solo in quel momento il velo cade e lui riconosce che la donna è Alcesti. È stata riportata fra i vivi ma resta immobile e muta come se fosse ancora morta: dovranno trascorrere ancora tre giorni, dice Eracle, perché esca dal potere di Ade e riprenda a vivere definitivamente. Intanto, però, è sulla fissità inquietante di questa donna-simulacro che il dramma si chiude. Sul tacere di colei che ha conosciuto il segreto della morte ma lo comprende in un silenzio inumano consegnandosi come enigma, come verità – potremmo dire – svelata ma non rivelata⁴.

2. Date le premesse, meno ancora stupisce che fra i contemporanei abbia sentito il fascino di questo mito Alberto Savinio, artista poliedrico, greco anche lui di nascita e, come Euripide, ingegno originale, sottile indagatore delle contraddizioni umane, sferzante dissacratore del proprio tempo⁵. La prima testimonianza del suo interesse per Alcesti si trova in un breve scritto rinvenuto da Annamaria Cascetta fra le carte del

⁴ Sul finale della tragedia, e in generale sulle suggestioni di carattere filosofico ed antropologico che tutto il testo offre, fra i numerosi studi crediamo sia il caso di segnalare in particolare: J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bompiani, 2005 (che contiene il saggio ormai classico *Alcesti velata*); A. Tagliapietra, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli, 1997. Ricordiamo anche gli interessanti articoli: E. Masaracchia, *Il velo di Alcesti*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XLII (1992), pp. 29-35; A. Neri, *Per una lettura antropologica dell'Alcesti*, in «Lexis» IX-X (1992), pp. 93-114.

⁵ Per un inquadramento generale della personalità e dell'opera di Savinio, nell'ambito di una bibliografia sempre più nutrita, ricordiamo innanzitutto gli ormai classici: U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973; S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; W. Pedullà, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani, 1991; M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979. Accanto a questi, fra i lavori più recenti, limitando la selezione alle monografie di argomento generale, ricordiamo: S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; A. Tinterri, *Savinio e l'«Altro»*, Genova, Il Melangolo, 1999; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999; M. E. Gutierrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2000; G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007; A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni di Nuova Cultura, 2005; G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, MUP, 2009; A. Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009; D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013.

Fondo depositato presso il Gabinetto Vieusseux: «sette fogli manoscritti solo sul recto con alcune cancellature e due schizzi a lapis per una possibile scenografia»,⁶ in cui viene tracciato l'abbozzo di una farsa tragica in molti particolari ancora vicina al modello euripideo. Qui, però, Admeto è un re morente che solo per il bene del regno, su insistenza dei suoi ministri, accetta di continuare a vivere. L'accordo che viene stipulato con l'Angelo della morte è dunque un compromesso di natura politica: consentirà la salvezza del regno tramite quella del suo sovrano a condizione però che un membro della sua famiglia si offra come sostituto. Tutti si tirano indietro e quando l'Angelo giunge trova solo la figlioletta di Admeto disposta a morire, ma «dopo breve esitazione, decide di non prenderla. La bambina spaventata corre da sua madre. L'angelo la segue» e di qui la tragedia, che pare doversi consumare in una scena dal forte impatto visivo: «La scena si abbuia. Saluto a Admeto. Spegne luce. Alcesti rimasta nel suo gesto. Admeto non c'è più. C'è Tanato. Perplesso», mentre i parenti del re assistono incollati al boccascena. Al principio del secondo atto arriva Ercole e chiede ospitalità. Lo schema euripideo si ripete fedelmente: la gaffe di Ercole e il suo proposito di sdebitarsi. Egli si reca alle porte dell'Ade, immaginato come una sorta di clinica-convalescenziario, ove riscatta Alcesti che lo segue senza entusiasmo (mentre gli altri morti rifiutano esplicitamente di essere condotti via) e la riporta velata nella reggia, dove solo la figlioletta la riconosce subito. Anche qui, la rediviva Alcesti non può parlare perché ancora sacra all'Ade, ma «parlerà, salvo la memoria di ciò che ha veduto e non può riferire». L'abbozzo si chiude con un ambiguo discorso di Ercole, presago di inquietudini ancora aperte, ai «presenti che si acquattano»: «Inutile nascondersi [...] E anche voi lo saprete, non da lei che coi presenti non parlerà, ma le vedrete nelle vostre case»⁷.

Come si vede, già in questo primo progetto, mai realizzato, Savinio forza il modello innestandovi una precisa chiave interpretativa (che in certa misura resisterà anche successivamente). Admeto viene assolto dalle forti ambiguità di cui Euripide lo aveva innervato: la dimensione politica in cui la storia viene calata, del tutto assente nel modello greco, muove infatti verso una critica al feticcio della ragion di Stato di cui anche il re è vittima. Emerge poi una dimensione affettivo-familiare, enfatizzata dalla presenza della figlia, che qualifica ed esaurisce l'atto di Alcesti e, come controcanto, la meschinità senza appello dei parenti, laddove Euripide aveva invece dato ampio spazio alle ragioni del padre di Admeto ed aveva anche trattato in modo più problematico quelle di Alcesti. Ma soprattutto, si segnala qui la rappresentazione della catabasi di Ercole in un Ade rappresentato come una clinica da cui i morti non vogliono tornare indietro: dettaglio che comincia a tematizzare la complessità della morte come fatto esistenziale e che diventerà il nodo centrale della riflessione saviniana su Alcesti. Per il resto, però, la narrazione mitologica viene qui ancora conservata, in buona sostanza, nella struttura che la classicità aveva tramandato, salvo enfatizzarne alcuni aspetti o adottare soluzioni più funzionali alla cornice interpretativa prescelta, e i personaggi restano i medesimi del dramma euripideo. Per dare una forma compiuta agli elementi

⁶ A. Cascetta, *L'«Alcesti di Samuele» di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni - G. Milanese - A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, p. 1442.

⁷ Per la trascrizione del testo, cfr. *Ibid.*, pp. 1442-1446.

di originalità che sono stati ravvisati, infatti, Savinio dovrà far passare le proprie intuizioni attraverso un mutamento strutturale del modo di maneggiare la materia mitologica e, mediante una riflessione più matura sulla natura del mito, dovrà sottoporre il modello euripideo ad un grado di rielaborazione molto profondo per penetrarne infine una più intima verità.

3. La figura di Alceste riemergerà nell'immaginario di Savinio nel 1942, quando gli capiterà casualmente di conoscere la storia di Alfred Schlee, editore viennese la cui moglie, ebrea, si era tolta la vita per evitare di danneggiarlo quando le leggi razziali si erano inasprite al punto da colpire non soltanto gli ebrei ma anche quanti avevano un coniuge ebreo⁸. È così che Alceste entra definitivamente nell'opera del nostro autore che, ispirandosi a questa storia vera, scrive fra il 1948 e il 1949 il dramma *Alceste di Samuele*⁹, rappresentato il 1 giugno 1950 al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler¹⁰. Nella nota introduttiva, Savinio ricorda ancora il momento che occasionò la stesura dell'opera: «A me [...] balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la morte volontaria della moglie di Admeto. Morte che fa vivere. La nuova Alceste mi apparve in una gran luce. Così è nata questa tragedia. Nascita vera. Da questa piattaforma di verità, ricomposta tale e quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera»¹¹.

Questa analogia – termine denso di valenze per le poetiche del Novecento – che istituisce un accostamento intuitivo fra le due vicende, determina un capovolgimento rispetto all'impostazione precedente (che era stata sostanzialmente anche quella del *Capitano Ulisse*¹² del 1925): non più una rilettura attualizzante del mito adattato ad istanze contemporanee, ma una rilettura del contemporaneo adattato ad istanze mitologiche. Il mito non è più insomma punto di partenza su cui costruire una nuova narrazione innestandovi variazioni o producendone interpretazioni, ma semmai è punto d'arrivo cui si giunge partendo da un'altra base, da una piattaforma di verità ricomposta tale e quale mediante cui si accede all'archetipo, verità seconda ed ulteriore. I protagonisti perciò non sono più Admeto e Alceste, bensì l'editore Paul Goetz e sua moglie Teresa, riconosciuti e riconnessi ai loro omologhi mitologici in un processo graduale che nasce dal vivo consumarsi della loro esperienza tragica, dal lento emergere del nucleo archetipico rinvenibile sotto la coltre della loro storicità. Il contesto è ormai quello del maturo prodotto d'avanguardia. La scena è collegata alla platea da una passerella di legno e si compone di pochi elementi potentemente

⁸ L'episodio viene raccontato da Savinio nell'articolo *Alceste seconda*, pubblicato su «La Lettura» del 19 ottobre 1946, ora in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia - F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 397-400.

⁹ A. Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991. Fra gli studi critici relativi all'opera, oltre al lavoro di A. Cascetta già citato, ricordiamo anche: L. Bravi, *Il mito in Alberto Savinio: Alceste di Samuele*, in «Seminari romani di cultura greca» 1 (1998), pp. 366-371. Sul teatro saviniano, si veda inoltre: B. Zandrino, *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio*, in AA. VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di C. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985; L. Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991; A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁰ Per una ricostruzione puntuale della genesi dell'opera e della sua prima rappresentazione, si veda A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, cit., pp. 154-180.

¹¹ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 11.

¹² A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989.

evocativi fra i quali si muove un personaggio-Autore che, giunto in teatro per via di un impulso profondo, richiama all'esistenza storie, sentimenti, personaggi, ricordi trasfigurati, rapiti dalla coscienza e dalla memoria e trasportati nella dimensione dell'arte. Così scorre la dolorosa storia. In un giorno qualunque del 1942 una telefonata del Ministero per la Cultura sconvolge la vita della famiglia Goerz: Paul viene esortato a divorziare per non perdere il lavoro e Teresa – per amore del marito ma anche perché sedotta dall'estrema solennità di una scelta definitiva – decide di togliersi di mezzo annegandosi nel fiume Isar. Sul fondo incombe un enorme telefono, il primo medium attraverso cui passa la tragedia. Al suo rientro a casa, ancora ignaro di tutto, Paul trova una lunga lettera con cui Teresa si congeda dalla vita. Sul fondo c'è ora il ritratto della donna. Mentre lui legge, gli fanno da contrappunto da un lato le variazioni filosofiche dell'Autore, dall'altro i commenti stizziti e petulanti dei genitori che per l'intera durata del dramma rimarranno ai lati del palcoscenico, incastrati e come imbalsamati, personaggi chiusi dentro sagome dipinte¹³ con una sola apertura in corrispondenza del viso. Il gesto di Teresa viene così sottoposto ad una analisi impietosa mentre il vedovo, smarrito, continua a non coglierne il significato.

È a questo punto che, sulla prima piattaforma di verità, si innesta l'elemento che riporta la vicenda alla struttura della narrazione mitologica: perché Teresa possa essere fino in fondo una nuova Alceste, occorre un Ercole che la riporti indietro (sempre Savinio aveva scritto: «Sbaglierebbe chi pensasse che la protagonista dell'Alceste è Alceste: protagonista è Ercole, questo forzuto ottuso e malinconico, questo faticone adibito ai lavori pesanti»¹⁴). Il passaggio è scandito da un'ellissi che porta direttamente al 1945. La guerra è finita. Celebra il proprio trionfale ingresso il Presidente Roosevelt che in realtà, come impone il dato storico, è già morto, ma ancora non ne ha consapevolezza. Udata la storia dei Goerz, si precipita nel Kursaal dei morti, singolare oltretomba dove i morti dotati di una personalità troppo compatta, non ancora riducibile alla definitiva disintegrazione, cercano di alleviare le loro sofferenze per arrivare finalmente all'oblio eterno, desiderosi di spogliarsi dei residui di vita che ancora li opprimono, sotto le cure di un Direttore ermafrodito. Questi, dopo un acceso dialogo con il Presidente, per amore di tranquillità gli concede di restituire Teresa ai familiari, e qui la tragedia trova il suo epilogo. Rientrata in scena attraverso il ritratto, Teresa non è più la donna che aveva pervaso di una dolce voce la prima parte del dramma. Ora è fredda ambasciatrice della verità estrema, guarda le cose dall'interno e ne percepisce il senso autentico nel loro rovescio: la vita è una squallida amante che seduce gli individui per distrarli dalla loro più intima verità, che è la morte. Mentre parla, attira verso di sé Paul, ancora confuso e immobile, fino a portarlo nella sua nuova dimensione. In queste nozze con Ade (luogo tipico della tragedia greca), i due trovano l'unica via per ricongiungersi e, forse per la prima volta, esperiscono davvero una condivisione profonda, nel Tutto o nel Nulla di Thanatos che alla fine vince e trionfa.

4. Il materiale originario è stato dunque recuperato attraverso un'operazione complessa in due fasi: demitizzato, ossia intuito e scoperto nella quotidianità dell'esistenza,

¹³ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 28.

¹⁴ A. Savinio, *Alceste seconda*, in *Opere*, cit., p. 399.

nell'effettualità degli accadimenti, e poi rimitizzato, trasfigurato nuovamente nel suo nucleo di verità più profondo¹⁵. Due fasi intimamente connesse e impossibili l'una senza l'altra: il mito sgorga dalla linearità del tempo storico-biografico, e solo dopo ridiventa tempo chiuso – mitico appunto – ma non più per cristallizzare gli eventi nel passato remoto e indefinito della leggenda, bensì per farli fluire in un presente perenne, astorico, che è l'oggi continuo dell'arte. Il passaggio da una fase all'altra è segnato, significativamente, da una forzatura cronologica e l'unico personaggio introdotto appositamente per rispondere alla struttura del mito, Roosevelt-Eracle, è letteralmente anacronistico.

Solo dopo il suo ingresso, quando si alterano le connessioni storico-temporali e comincia la rimitizzazione della vicenda, Teresa può infatti riconnettersi compiutamente ad Alceste. Prima dell'arrivo di Roosevelt, l'unico ad avere coscienza della natura mitologica della storia di Paul e Teresa era l'Autore, che invano si affaticava a spiegarla ai personaggi. A Paul aveva detto: «Se una persona ha diritto di entrare terza fra noi, questa è Alceste. La vita, questo gioco di figure e di fatti, sembra agitata dal caso. Forniti di strumenti ottici più acuti, scopriremmo dentro l'apparente confusione una certa quale regolarità. Riconosceremo tra le innumerevoli figure alcune che si ripetono, perché partecipano di una medesima specie [...] Dai tempi precedenti il tempo storico, attraverso millenni e millenni non storicizzati, e attraverso millenni e millenni storicizzati, soltanto ora noi abbiamo la riprova che Alceste non è un individuo ma una specie»¹⁶. Ma Paul non aveva capito, incapace di ricondurre la confusione ad un archetipo, e Alceste era ancora un personaggio terzo. All'arrivo di Roosevelt, però, l'Autore approfondisce il concetto: «Quando si dice Ercole al singolare si fa una sineddoche, ossia si prende la parte per il tutto. Ercole è il nome comune di una ininterrotta serie di uomini forti, onesti e soprattutto ottusi, adibiti a questi grossi e periodici lavori di ripulitura del mondo». E Roosevelt: «Io non sto molto dietro alle cose letterarie, ma capisco egualmente che questo che lei mi dice è giusto. Mi spieghi ora perché io sono l'Ercole del nostro tempo»¹⁷. Qui l'identificazione diviene completa, il rapporto è metonimico: il personaggio mitologico non è più un terzo, ma s'incarna in quello storico. La proiezione verso una temporalità ciclica che richiama i «tempi precedenti il tempo storico», «quel periodo glauco, non ancora inquadrato nei quadri della storia, che è il periodo dei miti»¹⁸, consente di ritrovare una «regolarità» nell'apparente caos della storia (ecco il dramma della coscienza novecentesca e dei terribili lutti che si trova a dover elaborare) e rimitizza definitivamente la vicenda. Cominciano a corrispondere anche i nomi dei personaggi (o talora i soprannomi: è curioso per esempio che, giunto nel Kursaal, Roosevelt cerchi Teresa non nella fila della G ma in quella della A, sostenendo che ella «si era guadagnata il soprannome di Alceste»¹⁹ e c'è da credere che nello scarto sottile fra nome e soprannome la scrittura attenta di Savinio abbia voluto conservare comunque

¹⁵ Per l'uso delle categorie di «demitizzazione» e «rimitizzazione» a proposito dell'*Alceste di Samuele*, cfr. anche A. Cascetta, cit., p. 1409.

¹⁶ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit. p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

uno spazio di problematicità al rapporto fra l'individuo e la specie, fra la parte e il tutto).

5. Quale era però la sostanza dell'analogia fra Teresa e Alcesti, ciò che ha reso possibile una lettura mitologica della biografia degli Schlee? Lo aveva scritto l'autore: una «morte che fa vivere»²⁰, e al recupero di questo nodo era funzionale il procedimento che abbiamo illustrato.

È un accostamento ardito, una contraddizione feconda che Savinio aveva variamente elaborato: aveva detto il suo *alter-ego* letterario Nivasio Dolcemare, davanti alla madre morente, che «la morte è il parto più difficile e una terribile nascita»²¹, così come, per tacer d'altro, gli avevano mostrato le necropoli etrusche come la vita scorra in funzione dell'attrazione che su di essa esercita la morte²². I due poli della dicotomia vita-morte si intersecano, si condizionano, si determinano vicendevolmente in un dialogo in cui sovente i confini sono labili. Dice infatti la madre di Paul nel nostro dramma: «Vivi e morti si sono sempre confusi. Vivi che non sanno di essere morti e morti che non sanno di essere vivi»²³. Del resto Teresa, morta «per volontà di essere»²⁴, una volta tornata dice: «Percorsi il cammino senza accorgermene, come dormendo. Ma quando fui là e vidi il rovescio del mio atto, conobbi che il mio coraggio, la mia determinazione di morire, erano le cose più 'di vita' che un vivente può pensare»²⁵. Ed ancora: «Tra i ricordi che ancora mi rimangono del mondo di quassù, ricordo queste tre parole: "Lotta di classe"... Di queste tre parole ora conosco il significato "interno". Come di tutte le cose. Di là non vedono delle cose se non una sola faccia. E su questo edificano le loro verità. E vivono in perpetuo e generale inganno. Da qui noi vediamo anche l'altra faccia delle cose. La loro integralità. E vedo il significato integrale di "lotta di classe". E' la lotta fra vivi e morti. Lotta di vivi per conquistare la qualità di morti»²⁶. Tra la vita e la morte esiste un rapporto di specularità, di reciproca complementarietà: l'una è il rovescio dell'altra. Oltre il dato biologico, la morte è già nella vita e la vita si inverte nella morte. Si ascolti ancora Teresa a proposito dei suoi figli: «Di tutti i presenti, solo questi due ragazzi non hanno ancora nulla di morto... O così poco che io, morta, ancora non lo sento [...] Ecco perché i figli non si accorgono di camminare – e in fondo non si accorgono di vivere. Ecco perché il loro tempo è lungo. Ma, a partire da quel punto, la meta del cammino della vita non è più la vita: è la morte. Gli uomini allora sono genitori. Noi allora cominciamo ad accorgerci che camminiamo – e in fondo cominciamo ad accorgerci che viviamo. E ci accorgiamo che la nostra vita è breve. Ci accorgiamo che il nostro tempo si abbrevia sempre più [...] Una cosa segnala il passaggio dalla strada della vita alla strada della morte: la nascita dei figli. Nell'atto stesso in cui noi donne mettiamo al mondo il nostro primo figlio – noi, dirette rappresentanti della natura – cessa di brillare in fondo alla nostra strada la

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ A. Savinio, *Casa "La Vita"*, Milano, Adelphi, 1988, p. 178.

²² Cfr. A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992.

²³ A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 113.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

meta della vita, e appare l'ombra sconfinata della morte»²⁷. La morte è non banalmente la fine o la negazione della vita, ma una dimensione dell'esistenza. Assume uno spessore temporale che coincide con quello del vivere (è chiaro dunque perché Savinio scelga di concentrare la carica conflittuale del dramma sull'opposizione fra Teresa-Alcesti e Roosevelt-Eracle, propugnatore di un vitalismo che si nega ad ogni possibilità di prospettiva: «Non so di essere stato. Ignoro ugualmente di dovere essere. Sono. Ecco tutto»²⁸).

È a questo livello che Savinio recupera, insieme al mito, anche il modello euripideo, di cui nell'*Alcesti di Samuele* sembrerebbe non esserci più molto. Ne estrae cioè la profonda dimensione esistenziale.

La tragedia euripidea, infatti, è tutta costruita su sequenze ossimoriche che variano e riproducono la contraddizione della vita non vita (*ou bios o bios*), ed almeno in due momenti essenziali del dramma questo nodo viene spiegato. Quando l'ancella esce dal palazzo per conferire con gli anziani del regno, e questi le chiedono se Alcesti è ancora viva o già morta, ella dice che vive ed è morta. All'*aut-aut* sostituisce un *et-et*. Com'è possibile? Perché, spiega, è già morto chi sta per morire²⁹ (secondo un motivo tipico dell'immaginario antico). Eppure – e questo un Greco lo comprendeva bene – in un'azione o in un fatto non c'è solo un quando ma anche un come: fra il vivere e la morte c'è una distinzione cronologica ma anche aspettuale, perché vivere è uno stato, ha una sua durata, mentre la morte è un evento, brutalmente occlusivo. Nell'*et-et* dell'ancella, dunque, anche la morte, in quanto contemporanea alla vita, diventa uno stato, un morire³⁰. Quando poi giunge Eracle ed Admeto lo accoglie, questo paradosso viene ripreso. Eracle chiede notizie di Alcesti e Admeto, che deve nascondergli il lutto, usa un'espressione ambigua che ricalca quella dell'ancella ma anche la approfondisce: Alcesti è e non è (la sfumatura è notevole, la disomogeneità aspettuale è superata e il discorso assume connotati ontologici). Ancora una volta, com'è possibile? Perché, spiega Admeto, non può dirsi vivo chi ha già promesso di morire³¹. Del resto, lo stesso Eracle, nel suo cianciare d'ubriaco, dice al servo triste che lo veglia: «Per la gente seriosa e accigliata la vita non è vera vita [...] Chi è mortale deve pensare da mortale [...] Tutti i mortali devono morire e nessuno di loro sa se domani sarà ancora vivo»³². Tutti, tranne Alcesti e, grazie a lei, Admeto. I confini fra la vita e la morte trascendono insomma il dato biologico: la vita non vita altro non è che la morte assunta come stato esistenziale.

Scriva Heidegger che esiste una differenza cruciale fra il morire per e il morire al posto di qualcuno: «Ognuno può, sì, morire per un altro. Ma questo significa sempre: sacrificarsi per un altro in una determinata cosa, non può mai significare che all'altro sia così sottratta la propria morte»³³. È proprio su questo punto che si gioca, in

²⁷ *Ibid.*, pp. 175, 183-184.

²⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁹ Eur., *Alc.* 141-143.

³⁰ Per una più articolata argomentazione della proposta ermeneutica che qui riporto, con puntuali riferimenti al testo greco, rimando al mio precedente lavoro *Velare, svelare, rivelare. Per una lettura dell'Alcesti di Euripide*, in «Aperture» 26 (2010), pp. 55-68.

³¹ Eur., *Alc.* 507-545.

³² *Ibid.*, 782-784, 799-802.

³³ M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 274.

Euripide, l'ambiguità del sacrificio di Alceste. Morte che fa vivere, appunto, ovvero che toglie ad altri la possibilità di morire. Ma questo è un processo distruttivo: Admeto, dopo la perdita di Alceste, privato della propria autenticità esistenziale, di quel vivere per la morte tanto caro anche a Savinio, entra in un lutto eterno, in una crisi della presenza che segna anche in lui il marchio della vita non vita. Esattamente come Paul che esclama: «Chi osa dire che Teresa è morta? Non sa colui che parla che Teresa ha dato la vita a me? Ed è più viva di me? Più viva di tutti?»³⁴. Lui, invece, è immobile, perlopiù silenzioso, imprigionato in una piccolissima porzione di spazio: «Da questo cerchio, finché Teresa non ritorna, io non posso uscire»³⁵. Il cerchio, scrive altrove Savinio, «è anche il segno dell'immortalità. Questa condizione inumana noi non l'amiamo, non la desideriamo, e aspettiamo con fiducia l'umanissima morte»³⁶: ciò che infatti Paul attende, forse inconsapevolmente, dal ritorno di Teresa che verrà a portarlo con sé. Ritorno la cui coscienza assume i caratteri della liberazione: «Grazie! Ora io non sono più costretto a tacere. Perché tacevo? Perché mi nascondevo? Perché mi chiudevono? [...] Ora posso parlare chiaro e forte. Posso dire quello che non ho potuto dire prima. Posso dire: io, qui, aspetto la mia sposa. Ma... da dove verrà? [...] Prima, dissi: "Da quella porta". Allora sapevo. Ora non so più. Ora Teresa è dentro di me. Prima ero chiuso. Ora sono aperto»³⁷. Teresa viene a riportare a Paul la sua morte, e con ciò a restituire senso alla sua vita. A ridargli l'autenticità che gli aveva tolto. Qui si consuma e si inverte il paradosso della morte che fa vivere. Il mito, recuperando la prima «piattaforma di verità» ad una «verità ancora più vera», ricostituisce quella circolarità fra vita e morte che era la sua ragione profonda. E così rimitizzata, la storia può offrire anche una soluzione ad un finale che Euripide aveva invece lasciato aperto. Mentre Admeto accoglie con riluttanza la straniera che Eracle gli porta, ancora velata e immobile, «come Teseo con la Gorgone»³⁸, ossia distraendo lo sguardo dalla morte³⁹, nel momento che segna il loro ricongiungimento, Paul no. È ormai consapevole del fatto che, come Savinio altrove scrive, «l'attrazione della morte è irresistibile» e che distrarre da ciò il nostro pensiero – come fanno normalmente gli uomini edificando e riedificando le civiltà, che altro non sono appunto se non «una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte»⁴⁰ – consegna ancora una volta all'inautenticità. Del resto, Teresa non è la straniera euripidea. Quando parla della Morte – e poi di sé stessa – dice: «La nostra grande compagna. La nostra altissima Signora [...]. Qui. Costoro non la vedono. Non la possono vedere [...] Essa, per il rispetto che deve a se stessa, per i doveri che le impone la sua personale dignità, non può prendere a prestito, come ho fatto io, un'apparenza familiare. Non può mascherarsi con maschera umana. Certi compromessi

³⁴ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 157.

³⁵ *Ibid.*, p. 114

³⁶ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 49.

³⁷ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 162.

³⁸ Eur., *Alc.* 1118.

³⁹ Per quanto attiene al topos della distrazione dello sguardo nella tragedia e, più in generale, nell'immaginario classico, fra gli altri si veda: A. Serghidou, *Visage, masque et apparence*, in «Dioniso» LXV, 1 (1995), pp. 21ss; A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit.; J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

⁴⁰ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 88.

non le si addicono»⁴¹. Lei dunque ammette di essere ritornata davvero come simulacro, coperta da una maschera che però, al contrario del velo di Alceste, non ha la funzione di renderla irriconoscibile, ma anzi di farla riconoscere. Perché qui Alceste, a differenza che in Euripide, è ambasciatrice di un messaggio, non portatrice di un silenzio, e per di più ambasciatrice di un messaggio *universale* che riempie e compie il tempo rimitizzato del dramma, non già di una ragione familiare, destinata a prodursi in un ricostituito ordine domestico. L'invisibilità della Morte è distruzione dell'individualità: «Non individui più: sciolti nel nulla – nel tutto»⁴² (ecco un ulteriore accostamento ossimorico). «Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il “nostro” atto universale. Il solo nostro atto universale. Questo il grande segreto della morte»⁴³. Così la nuova Alceste si congeda definitivamente dalla vita e dalla scena. Così, dalla storia, si passa definitivamente al paradigma e, in qualche modo, all'eternità.

⁴¹ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 176.

⁴² *Ibid.*, p. 189.

⁴³ *Ibid.*, p. 189.

Susanna Sitzia

L'ignoto autore dei versi tradotti da Campana è la poetessa americana Julia Ward Howe

Dino Campana nel 1911-1912 ha annotato una quartina in lingua inglese e la corrispondente traduzione italiana. La quartina in lingua inglese è diventata un giallo letterario: «nessuno è stato in grado di identificarne l'autore»¹ e dopo un secolo in cui, fra poche congetture e qualche equivoco, nessuno era riuscito a risalire all'identità dell'autore della quartina, la paternità dei versi inglesi è stata attribuita allo stesso Campana. L'ipotesi che l'autore e il traduttore fossero la stessa persona tuttavia non colmava ma evidenziava il vuoto conoscitivo di cui era una diretta conseguenza, e lasciava irrisolto il quesito. Continuai perciò a cercare una più persuasiva risposta finché individuai la poesia e il suo vero autore, anzi, la vera autrice: il misterioso autore dei versi tradotti da Campana è la poetessa americana Julia Ward Howe. La piccola scoperta aggiunge un tassello all'incompleto mosaico della cultura di Campana. Il caso della mancata individuazione dell'autore dei versi tradotti da Campana impartisce qualche ammaestramento sulle vicende editoriali che possono contribuire a creare un giallo e a ritardarne lo scioglimento.

Testimoni

Il manoscritto che recava la quartina in lingua inglese e la corrispondente traduzione italiana apparteneva a Maria Campana, cugina dell'autore dei *Canti Orfici* e destinataria di questi versi. Nell'aprile 1942 Maria Campana affidò gli autografi in suo possesso a Federico Ravagli, che ne curò la prima edizione nel 1950, munendola del facsimile dell'autografo; l'articolo di Ravagli ospitato per la prima volta dalla rivista bolognese «Portici»² è confluito nel 1972 nel *Fascicolo marradese*.³ Il manoscritto era costituito da «tre foglietti di quaderno, sciolti, dai margini irregolari, e piegati a metà l'un dentro l'altro»;⁴ il testo vi era così distribuito: la prima carta recava la traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* e la quartina in lingua inglese, la seconda i primi quattordici versi del *Bacio*, la terza gli ultimi due versi del *Bacio* e la traduzione dell'ultima strofa di quella poesia di Verlaine. Gli autografi erano mancanti di intestazione (è stato Vittorio Lugli a riconoscere *Il Bacio*) e di almeno un foglio; la proprietaria «non esclude l'eventualità dello smarrimento».⁵ L'autografo è stato vergato a Marradi «negli anni immediatamente precedenti il 1912 o

¹ Cfr. Gabriel Cacho Millet nel volume a sua cura *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906 – 1918*, Firenze, Olschki, 2000, p. XIV.

² Federico Ravagli, *Inediti di Campana*, «Portici», n. 3, novembre 1950, pp. 9-13, ripr. fot. dell'aut. p. 12.

³ Dino Campana, *Fascicolo marradese*, a cura di Federico Ravagli, Firenze, Giunti-Bemporad Marzocco, 1972, pp. 7-24, ripr. aut. p. 17.

⁴ Ravagli, *ivi*, p. 9.

⁵ *Ivi*, p. 15.

'13»,⁶ in un contesto descritto con abbondanza di particolari nella testimonianza di Maria tramandata da Ravagli. «Poteva avere tredici o quattordici anni, la cuginetta di Dino, quando si rivolse al poeta per un dono di versi»:⁷

Egli sapeva tante lingue: scrivesse, dunque, qualche bella poesia nelle lingue che più gli piacevano. Con la traduzione, però: per poterle intendere.
La richiesta fu ripetuta parecchie volte inutilmente: ché la risposta era una vaga promessa o una risata, una scrollatina di spalle o un'assicurazione per domani.
Ma il giorno propizio arriva. Si sente la voce di Dino che declama. Eccolo. Mimma lo osserva con occhio indagatore: giudizio fisionomico favorevole... Quello è il momento buono. Gli presenta risolutamente alcuni foglietti staccati da un quaderno, lo prende per mano, lo guida nel giardino. Egli si siede: e riempie qualche foglio, scrivendo di seguito, senza indugi, senza interruzioni, come se qualcuno gli dettasse, dei versi che sa a memoria. In piedi, li legge ad alta voce, e li consegna a Mimma, in allegria.⁸

Quando altri autografi campaniani di cui Ravagli ha curato la prima edizione trovarono collocazione appropriata presso l'Archiginnasio,⁹ questi erano già stati smarriti; l'Archiginnasio conserva una missiva che attesta e motiva la richiesta della proprietaria di rientrarne in possesso;¹⁰ Ravagli restituì gli autografi a Maria Campana Soldaini nel 1952¹¹ e negli anni Ottanta, con la morte di Silvana Soldaini, figlia di Maria, delle carte di Mimma si sono perse le tracce.¹²

L'autografo della traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* e della quartina inglese *B'y what fast heap of snow*, pubblicato nel 1950 nella rivista «Portici» e nel 1972 nel *Fascicolo marradese*, è stato riproposto nel 2000 da Gabriel Cacho Millet nell'edizione degli *Autografi sparsi*. Ravagli ha trascritto imperfettamente il secondo verso di *B'y what fast heap of snow*: «Are hiel my springtimes roses?».¹³ Campana ha scritto «hid», come indica sia il confronto con altri autografi campaniani dove la lettera *d* è similmente tracciata sia l'assenza di significato di *hiel* di contro alla corrispondenza tra la traduzione «stanno sepolte» e il testo inglese «are hid». L'errore *hiel* è stato corretto da Jones¹⁴ e da Martinoni nella trascrizione del testo inglese compresa nell'*Introduzione* all'edizione Einaudi dei *Canti Orfici* pubblicata nel 2003.¹⁵ La correzione «By» proposta da Jones,¹⁶ per quanto grammaticalmente persuasiva,

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ Ivi, pp. 16, 17.

⁹ La Biblioteca dell'Archiginnasio ha acquisito gli autografi campaniani e altri documenti appartenuti a Federico Ravagli nel 2002. Per una descrizione particolareggiata del *Fondo Ravagli* si veda Patrizia Busi, *Il fondo campaniano Federico Ravagli (sec. XIX/fine - 1985). Inventario e notizie documentarie*, «L'Archiginnasio», XCVII (2002), pp. 303-360.

¹⁰ Lettera di Maria Soldaini Campana a F. Ravagli, datata 8 maggio 1951, ma t.p. 1952, edita per la prima volta in Dino Campana, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, *Appendice I*, p. 374.

¹¹ Cfr. il biglietto di Ravagli a Maria Soldaini, ivi, nota 2.

¹² Cfr. Cacho Millet, *ibidem*.

¹³ Ravagli, prima «Portici», n. 3, novembre 1950 cit., poi *Fascicolo marradese* cit., p. 18, e Cacho Millet, *Dino Campana spero per il mondo. Autografi sparsi 1906 - 1918* cit., p. 166.

¹⁴ Cfr. la trascrizione di Frederic J. Jones, *The Modern Italian Lyric*, Cardiff, University of Wales Press, 1986, p. 576.

¹⁵ Cfr. la trascrizione di Renato Martinoni, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, p. XVIII.

¹⁶ Jones, *The Modern Italian Lyric* cit., p. 576.

contrasta sia con la lezione di Ravagli, che l'ha tratta dall'autografo, sia con la riproduzione dell'autografo.

Sotto quale grave mucchio di neve
 Stanno sepolte le rose della mia primavera
 Come potrà ^{la rimembranza} ~~la speranza~~ conoscere
 dove la morta speranza posa?

(Inglese)

By what fast heap of snow
 Are hid my springtimes roses?
 How shall remembrance know
 Where buried hope reposes?

I versi di cui s'ignora l'autore.

Facsimile dell'autografo (*Fascicolo marradese*)

Sotto quale grave mucchio di neve
 Stanno sepolte le rose della mia primavera?
 Come potrà [la Speranza] la rimembranza conoscere
 dove la morta speranza posa?

(Inglese)

B'y what fast heap of snow
 Are hid my springtimes roses?
 How shall remembrance know
 Where buried hope reposes?

Il plurale «springtimes» è un errore d'autore. L'errore d'autore «la Speranza», corretto immediatamente, è un errore d'anticipo, e non contraddice ma avvalora l'impressione avuta da Maria che Campana conoscesse i versi a memoria. Il resto della traduzione campaniana del *Bacio* non ci è noto, ma Bejor ricorda una traduzione integrale realizzata da Campana del *Bacio* e testimonia che Campana tradusse altre poesie di Verlaine: «Prediligeva Verlaine e ne aveva tradotte poesie con tale aderenza e perfetta

espressione poetica italiana da sfidare le simili magie di D'Annunzio. Sono perduti quei gioielli?». ¹⁷

Traduzioni

Le traduzioni dei versi inglesi di un ignoto poeta e di alcuni versi di Verlaine sono una testimonianza dell'attività di traduttore alla quale Campana si dedicò forse saltuariamente ma senza dubbio in un ampio arco di tempo: dai primi anni Dieci, come indicano queste traduzioni. Durante gli studi universitari a Bologna Campana ricevette un compenso di 50 lire da un professore dell'Università per la traduzione di un brano di Nietzsche. ¹⁸ Dopo la pubblicazione dei *Canti Orfici* Papini gli commissionò la traduzione di *The Problems of Philosophy* di Bertrand Russell. ¹⁹ E durante la relazione con Aleramo ha lavorato come traduttore per la «Rivista delle Nazioni Latine» dell'Istituto di Cultura Francese di Firenze. ²⁰ Infine, mentre era internato nel manicomio di Castel Pulci, chiese di esercitarsi nelle lingue straniere e, «ricevute alcune grammatiche, si mise a tradurre e rimase pago della prova»; Campana ricordava «meglio il tedesco dell'inglese», ²¹ scrive Pariani, ma lo psichiatra è giudice tendenzioso in questo suo libro del 1938 in cui piega la poesia di Campana alle esigenze del momento storico. ²²

Nei primi anni Quaranta il fratello di Campana rinvenne un manoscritto che recava una poesia in lingua tedesca. Marco Valsecchi pubblicò la poesia nel 1942. ²³ Contini dubitava che la poesia fosse stata scritta da Campana, e Falqui accertò la fondatezza di quei dubbi quando si rivolse a Vittorio Santoli, che collocò il testo nel secondo Romanticismo tedesco. Poco dopo fu appurato da Giuseppe Gabetti che l'autore dei versi attribuiti a Campana era Heine: Campana, combinando due distinti testi, aveva tratto quei versi dal *Buch der Lieder*. ²⁴ Questo precedente avrebbe potuto dissuadere dall'attribuire a Campana la paternità di una poesia in lingua straniera rintracciata tra le sue carte e il cui autore non era stato ancora identificato. E invita a paragonare la velocità nella soluzione del giallo della poesia tedesca al giallo insoluto della quartina

¹⁷ Mario Bejor, *Dino Campana a Bologna. 1911-1916*, Ravenna, Società Tipografica Editrice, 1943, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹ Nelle *Lettere di un povero diavolo* cit., vd. XXV, XXXV.

²⁰ Cfr. Sibilla Aleramo - Dino Campana, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di Bruna Conti, Milano, Feltrinelli, 2002⁹, XXVI, XXVII, XLVIII, LV, LVIII.

²¹ Carlo Pariani, *Vite non romanizzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 90.

²² Cfr. per es. ivi, pp. 81, 82. E ivi, pp. 20, 21: «Il libro reca una dedicatoria a Guglielmo II ed il Campana si dichiara fautore della vittoria tedesca, non senza scandalo. Richieste spiegazioni, giustifica il gesto come risposta alle insulsaggini e menzogne udite a Marradi contro l'Alemagna, in favore degli alleati. Allora l'*Intelligence Service* diffondeva enormi accuse contro i Tedeschi suscitando loro dovunque nemici e il nostro popolo ne fu mosso in aiuto del Belgio il quale si unisce ora con altre genti, in gara di abiezione utilitaria verso l'Imperialismo britannico inventore della guerra chimica e delle pallottole dum dum, per strangolarlo e manda armi sozzi mercenari alla schiavista Abissinia, per straziare uccidere soldati italiani. Dino era stato non fatuo ma accorto nel respingere quelle fandonie». Vd. poi a p. 63 l'*excursus* di Pariani contro «quei cari Inglesi» che hanno privato l'Italia dei bronzi etruschi e inoltre «si assegnano un sindacato morale sopra l'intero genere umano».

²³ Marco Valsecchi, *Poesia in lingua tedesca trovata ultimamente tra gli scritti inediti di Campana*, in Dino Campana / 1885-1932, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1942.

²⁴ Cfr. *Dino Campana sperso per il mondo* cit., pp. 180, 181, e la nota del curatore. Cfr. poi Mauro Ponzi, *Campana e Heine*, in *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a cura di Francesca Bernardini Napolitano, Roma, Officina Edizioni, 1992, pp. 167-176.

inglese che è stata rinvenuta nel 1942, pubblicata dopo la guerra e mai restituita fino ai nostri tempi al suo legittimo autore.

Testimoni reticenti

L'ordinamento dei testi di Campana stabilito da Falqui non prevede una sezione apposita per le traduzioni: dal 1952 le traduzioni *Io povero troviero di Parigi* e *Sotto quale grave mucchio di neve* sono state accolte tra le poesie di Campana nella sezione *Taccuini, abbozzi e carte varie*, che non ospita altre traduzioni. La collocazione delle due traduzioni tra le poesie di Campana forse non avrebbe comunque generato tanti equivoci se alle traduzioni fossero stati associati almeno in nota i versi in lingua originale, ma i quattro versi inglesi non hanno mai trovato posto nel pur ricchissimo apparato falquiano di commento, che di solito non risparmia inchiostro e anzi mostra la sua tendenza antologizzante includendo citazioni di Pariani.

Le edizioni di *Sotto quale grave mucchio di neve* pubblicate negli anni 1952, 1960, 1962, 1966 e 1973 da Vallecchi,²⁵ le edizioni Mondadori (1972 e rist.)²⁶ e Tea (1989 e rist.),²⁷ non includono il testo inglese. Mentre nelle edizioni Vallecchi del 1952, 1966 e 1973 il lettore apprende dalle note di Falqui e Ramat che *Sotto quale grave mucchio di neve* è la traduzione di un «testo inglese di autore sconosciuto»,²⁸ invece le edizioni Vallecchi del 1960 e del 1962 e le edizioni Mondadori e Tea non specificano che *Sotto quale grave mucchio di neve* è una traduzione. Le edizioni Vallecchi curate da Falqui prima hanno inserito la traduzione tra le poesie di Campana, poi hanno proposto, per la prima volta nel 1960, *Sotto quale grave mucchio di neve* senza indicazione che rendesse riconoscibile in quel testo una traduzione, negandone quindi la natura di traduzione e attribuendo implicitamente l'ideazione del testo tutta a Campana, e così hanno contribuito in modo decisivo a creare il giallo letterario dell'autore ignoto. Identico trattamento è stato riservato a *Io povero troviero di Parigi*. Ma la notorietà del *Bacio* ha consentito alla maggioranza dei lettori di non travisare *Io povero troviero di Parigi*, mentre l'autore del testo inglese non è stato individuato, né avrebbe mai potuto esserlo tramite le edizioni Vallecchi o su Vallecchi esemplate. L'assenza dei versi in lingua inglese rende la ricerca del loro autore impraticabile. Pubblicati da Ravagli in edizioni di nicchia ed esclusi da tutte le principali edizioni delle opere di Campana, i versi in lingua inglese annotati da Campana hanno avuto scarsa diffusione nel secolo XX; la limitata circolazione del testo inglese ha impedito di riconoscerne l'autore. In molte edizioni della traduzione è stato taciuto che il testo è una traduzione. L'autore

²⁵Cfr. Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, ed. 1952, p. 221; ed. 1960 p. 229; ed. 1962, p. 229; cfr. infine l'ultima edizione curata da Falqui, *Opere e contributi*, Prefazione di Mario Luzi, Note di Domenico De Robertis e Silvio Ramat, Carteggio a cura di Niccolò Gallo, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 381.

²⁶Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Introduzione di Carlo Bo, Con una cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi, una antologia critica e una bibliografia a cura di Arrigo Bongiorno, Milano, Mondadori, 1972 e rist., pp. 127, 128.

²⁷Dino Campana, *Opere. Canti Orfici e altri versi e scritti sparsi*, Introduzione e cronologia della vita dell'autore di Sebastiano Vassalli, Note ai testi e nota bibliografica a cura di Carlo Fini, Milano, Tea, 1989 e rist., p. 212.

²⁸Silvio Ramat, *Nota critica e commento*, ed. 1966, p. 342. Nell'ed. 1952 vd. la nota di Falqui, p. 344: «Traduzione della quartina di una poesia inglese il cui autore è rimasto sino ad oggi sconosciuto»; nell'ed. 1973 vd. Falqui, p. 228 e Ramat, p. 452: «Due traduzioni-adattamenti sono *Io povero troviero di Parigi* (dal finale de *Il bacio* di Verlaine) e *Sotto quale grave mucchio di neve* (testo inglese di autore fin qui sconosciuto)».

della quartina inglese non è stato identificato perché il giallo era difficilmente risolvibile a causa di un insabbiamento editoriale delle prove.

Attribuzione errata

La vicenda è rubricabile fra i casi di invisibilità non del traduttore ma dell'autore del testo tradotto. Prima la storia editoriale ha silenziosamente negato che *Sotto quale grave mucchio di neve* è una traduzione: tacitamente, solo attraverso una sottrazione di informazioni; in seguito la paternità del testo inglese è stata attribuita a Campana. Il curatore degli *Autografi sparsi* nel 2000 ha spiegato di averli voluti riunire anche per «evitare che, ingannati da edizioni molto 'disinvolte' della sua opera, si confondano testi di Campana con altri da lui tradotti o semplicemente modificati. Tale rischio ha corso la poesia *Dianora* di Luisa Giaconi [...]. Ma quello che poteva soltanto accadere con *Dianora*, si verificò con *Sotto quale grave mucchio di neve*»: ²⁹

Un eccellente poeta argentino, Carlos Vitale, al momento di tradurre in spagnolo una scelta della poesia campaniana dall'edizione mondadoriana del '72, non ebbe dubbi nell'attribuire *Bajo qué pesado montón de nieve*, poesia scritta originariamente in inglese e della quale il Marradese è soltanto traduttore. ³⁰

L'edizione Mondadori riprende l'ordinamento stabilito da Falqui, che ha condizionato sia le altre edizioni italiane delle opere di Campana sia le edizioni delle opere di Campana pubblicate all'estero. I disinvolti criteri editoriali adottati in Italia hanno avuto pesanti ripercussioni all'estero. *Sotto quale grave mucchio di neve* ha cominciato a circolare in America anni fa nell'edizione *Orphic Songs and other poems. Canti Orfici e altre poesie*, ma il testo inglese non è stato ricavato dall'autografo di Campana: la traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* è stata volta in inglese con tale perdita della sua poeticità da rendere difficile intuirne l'originaria musicalità: *Under what heavy pile of snow*. ³¹ Neppure i lettori americani, per quel che si sa, hanno potuto indovinarne il vero autore. Nell'ambito delle ricerche provocate dagli autografi campaniani recanti traduzioni e rifacimenti di testi in lingue straniere gli americanisti hanno avuto meno fortuna dei francesisti e dei germanisti. Ma con una simile storia editoriale ciò non può sorprendere.

Nell'edizione del 2000 a cura di Cacho Millet, la quartina inglese si può leggere anche dalla copia dell'autografo; il curatore solleva il problema dell'identificazione dell'autore.

Forse, di fronte ai versi di un poeta tanto misterioso, tra gli studiosi di poesia inglese che leggeranno questi frammenti verrà fuori uno spregiudicato Sherlock Holmes, che ci dirà il nome e il secolo dell'autore di *B'y what fast heap of snow*, a meno che l'autore "inglese" della poesia e il traduttore italiano, come qualcuno sospetta, non siano la stessa persona. ³²

²⁹ Cacho Millet, *Dino Campana sperso per il mondo* cit., p. XIV.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dino Campana, *Orphic Songs and other poems. Canti Orfici e altre poesie*, translated by Luigi Bonaffini, New York, Peter Lang, 1991. L'edizione presenta la sorprendente traduzione inglese *Under what heavy pile of snow* di *Sotto quale grave mucchio di neve* e anche un errore nel testo italiano: *Sotto qual grave mucchio di neve*.

³² Cacho Millet, *Dino Campana sperso per il mondo* cit., p. XIV.

Per la risoluzione di questo caso, sarebbe stato più appropriato che a condurre l'indagine fosse chiamato un Dupin alla Edgar Poe, piuttosto che uno spregiudicato Holmes: il misterioso autore non si aggirava tra i quartieri londinesi e neppure nel Regno Unito. Abitava nella città di Poe, Boston, e a Boston è stata pubblicata la poesia. L'autore è nato nello stesso secolo, mese e anno del poeta di lingua inglese preferito da Campana: Whitman.

Poco dopo un'opera di larga diffusione, l'edizione Einaudi dei *Canti Orfici*, nel 2003 finalmente divulga presso un ampio pubblico insieme alla traduzione il testo in lingua inglese, ma al contempo accidentalmente dissuade il lettore dall'intraprendere l'indagine sull'identità dell'autore perché, facendosi forse interprete di un sospetto ormai diffuso, attribuisce la paternità del testo inglese, in via ipotetica, a Campana:

Vanno segnalati sul piano letterario la traduzione di una quartina di Verlaine, *Il bacio* (dai *Poèmes saturniens*), e altri quattro versi, scritti in inglese («B'y what fast heap of snow | Are hid [altri leggono "hiel"] my springtimes roses? | How shall remembrance know | Where buried hope reposes?», ma l'autore è probabilmente lo stesso Campana), e poi «volti» in italiano e donati dal poeta – verso il 1912/13 – alla cugina Mimma Soldaini Campana.³³

Il calcolo di questa probabilità è visibilmente basato su un dato esterno al testo: la nullità dei risultati conseguiti in merito all'identità dell'autore rendeva se non probabile quantomeno possibile che il giovane di Marradi avesse ideato i delicati versi inglesi sulle rose della sua primavera. E con questa ipotesi l'indagine ha rischiato di essere archiviata. Ma il poeta del testo inglese e il poeta della traduzione continuavano a parlare due lingue stilisticamente diverse.

Ipotesi, equivoci e l'identikit di «uno sconosciuto poeta inglese»

Il primo periodo delle indagini volte ad individuare l'autore della quartina in lingua inglese ha un unico protagonista, Federico Ravagli: le sue ricerche cominciarono subito, nel 1942; Ravagli non si limitò a consultare Bejor, che suggerì i nomi di Poe, Wilde e Whitman, ma si rivolse a «studiosi di letteratura inglese», «a Bologna e a Milano»;³⁴ tuttavia le indagini non permisero di superare il piano delle congetture. La previsione formulata da Ravagli – «il quesito ora è di pubblico dominio: e il riconoscimento dei versi non dovrebbe tardare» –³⁵ risultò decisamente ottimistica nei cinquant'anni successivi, durante i quali il quesito deve aver arrovellato un numero molto ristretto di studiosi.

Maura Del Serra ha colto il «gusto elegiaco» dell'autore della quartina in lingua inglese: «i due brevi frammenti di traduzioni offerti alla cuginetta Mimma, *Io povero troviero di Parigi* (da *Le baisers* di Verlaine) e *Sotto quale grave mucchio di neve* (da uno sconosciuto poeta inglese di gusto elegiaco) hanno un carattere di scioltezza armoniosa, ai limiti di un neo-crepuscolarismo, che permane nella spirale musicale di

³³ Martinoni, *Introduzione* cit., p. XVIII.

³⁴ Ravagli, *Fascicolo marradese* cit., pp. 18, 19

³⁵ Ivi, p. 20.

Dietro la sera angelica». ³⁶ Fiorenza Ceragioli ha sottolineato l'affinità tra l'opera poetica e la «traduzione che Campana fece di versi inglesi da lui prediletti». ³⁷ Ma per quanto l'affinità accrescesse l'interesse per *B'y what fast heap of snow*, sull'identità dell'autore non si registrarono progressi, né sembra possibile ravvisare effettive ricerche a monte delle rare ipotesi formulate. Che l'autore potesse essere William Blake, per esempio, probabilmente neppure è un'ipotesi: forse è solo l'esito di un malinteso; nondimeno tra i nomi ipotizzati Blake è assai persuasivo: la struttura bipartita della quartina, per esempio, le due interrogative e l'antitesi ricordano Blake. Carlo D'Alessio ha attribuito alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* un'ipotesi di Neuro Bonifazi: «Bonifazi pensa che lo sconosciuto poeta inglese che Campana traduceva nel '14 (*Sotto quale grave mucchio di neve*) potrebbe essere Blake». ³⁸ Bonifazi ha sì ipotizzato che «lo sconosciuto autore» che Campana «traduceva nel '14» fosse Blake, ³⁹ ma non si riferiva alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve*, che risale circa al 1912, ma quasi certamente a un'altra traduzione dall'inglese, che non ci è pervenuta (ed ecco perché l'ipotesi che l'autore fosse Blake non poteva, né può, essere verificata), ma di cui rimane testimonianza nei ricordi di Giacomo Natta, il quale tramanda un episodio che si può collocare alla fine del 1914 per il riferimento all'avvenuta pubblicazione dei *Canti Orfici*.

[...] mi disse che traduceva, alla mattina, un poeta inglese.

«Alla mattina?».

«Sì, in quell'ora, dove sto io, la mia casa ha i piedi in Arno, ed è volta a settentrione, c'è la luce precisa di quella poesia».

Non volle dirmi il nome del poeta. ⁴⁰

Credo che equivocando la traduzione in oggetto, Carlo D'Alessio abbia congiunto l'ipotesi di Bonifazi sul «poeta inglese» alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* perché il malinteso era provocato dalla definizione che accomuna sotto il segno dell'incognita i due ignoti poeti: erano accomunati anche dalla nazionalità – due ignoti poeti inglesi – perché il misterioso autore della quartina in lingua inglese aveva intanto acquisito la stessa nazionalità di Blake. Sebbene l'autore di *B'y what fast heap of snow* rimanesse «sconosciuto», un suo identikit era stato infatti costruito meccanicamente, attraverso un processo di sintesi che aveva involontariamente trasformato lo sconosciuto autore di una poesia in lingua inglese in «uno sconosciuto poeta inglese», ⁴¹ definizione che può significare poeta di lingua inglese ma suona come equivalente di poeta britannico. Affinché la ricerca andasse a buon fine era necessario accorgersi di questo automatismo e spogliare l'ignoto autore della nazionalità che aveva

³⁶ Maura Del Serra, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, rist., p. 76.

³⁷ Fiorenza Ceragioli, in Dino Campana, *Canti Orfici*, con il commento di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 253.

³⁸ Carlo D'Alessio, *Il poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Prefazione di Mario Petrucciani, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 98.

³⁹ Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, 2^a ed. accresciuta, p. 4.

⁴⁰ Giacomo Natta, *Il cappotto di Dino Campana*, «Paragone», n. 124, aprile 1960, ora in *Campana dal vivo (Scritti e testimonianze sul poeta)*, a cura di Pedro Luis Ladrón de Guevara, Presentazione di Mario Luzi, Prefazione di Rodolfo Ridolfi, Reggello, FirenzeLibri, 2006, pp. 270, 271.

⁴¹ Del Serra, *Dino Campana* cit., p. 76.

accidentalmente acquisito. La predilezione di Campana per due poeti americani, Poe e Whitman, prima ancora del dato della sua biografia, il viaggio in America, e l'assenza di risultato delle indagini svolte nell'ambito della letteratura inglese suggerivano di indirizzare altrove la ricerca e portavano a immaginare per il poeta anglofono un'altra patria, e una precisa geografia. Le due coordinate certe erano Poe e Whitman. Considerai che se gli implacabili cercatori di fonti non erano pervenuti allo scioglimento del caso, probabilmente l'autore doveva essere assai meno noto di Verlaine o di Heine, ignoto come Jurgis Baltrušaitis o Henry Becque, un poeta minore, un minore senza dubbio, a dispetto del suo valore, della fattura del verso e della concentrazione espressiva, un poeta la cui opera fosse rimasta ai margini del sistema letterario: un poeta donna.

In Music Hall

L'autore ignoto è la poetessa americana Julia Ward Howe. Campana ha tradotto la prima quartina di una poesia di Julia Ward Howe che è compresa nella sezione *Poems of sentiment and reflection* della raccolta *At Sunset*, pubblicata nel 1910. Il titolo della poesia è *In Music Hall. Looking down upon the white heads of my contemporaries*.

Beneath what mound of snow
 Are hid my springtime roses?
 How shall Remembrance Know
 Where buried Hope reposes?

In what forgetful heart
 As in a cañon darkling,
 Slumbers the blissful art
 That set my heaven sparkling?

What sense shall never know,
 Soul shall remember;
 Roses beneath the snow,
 June in November.⁴²

Campana ha variato il testo originale, come si poteva prevedere tenendo conto non solo delle sue abitudini⁴³ ma anche di quel sospetto «B'y» che era tanto improbabile quanto sintomatico di un cambiamento. Le differenze, con l'eccezione dell'errore «springtimes», interessano appunto solo il primo verso e dipendono dalla sostituzione di «beneath», dalla sostituzione del sostantivo «mound» con un sinonimo, «heap», e dall'aggiunta «fast» che compensa la sottrazione sillabica avvenuta con la sostituzione di «beneath». Il riconoscimento dell'autore porta con sé molte conseguenze.

⁴² Julia Ward Howe, *At Sunset*, Boston and New York, The Riverside Press Cambridge, 1910; il testo della poesia *In Music Hall. Looking down upon the white heads of my contemporaries* si legge a p. 140; la poesia è accompagnata da una precisazione sull'autografo: fu vergato anni prima e ritrovato nel 1901. La raccolta è stata ristampata da BiblioLife, Charleston, 2009.

⁴³ Altrettanto ha fatto nell'annotare la poesia di Verlaine, cfr. le osservazioni di Vittorio Lugli riportate da Ravagli, *Fascicolo marradese* cit., p. 20.

Il poeta sconosciuto è l'autrice dell'inno della guerra civile americana

Possiamo finalmente dare un volto al poeta che la bibliografia campaniana indica come l'autore ignoto: un volto femminile. Julia Ward Howe è nata il 27 maggio 1819 a New York City. Abolizionista e leader del movimento femminista, Julia Ward ha condotto battaglie importanti che hanno segnato il progresso della vita democratica degli Stati Uniti d'America. Sposatasi con Samuel Gridley Howe, svolse la sua attività prevalentemente a Boston, e a Boston sono state pubblicate le sue opere poetiche, ma viaggiò a lungo e spesso, ne sono testimonianza le opere (per esempio *A Trip to Cuba*, 1860; *From the Oak to the Olive. A Plain Record of a Pleasant Journey*, 1868) e viaggiò anche in Europa, tenendo conferenze, e visitò più volte l'Italia.

Nell'autobiografia la scrittrice ricorda anche come fu accolta la conferenza da lei tenuta al Circolo filologico di Firenze. Dell'Italia parlano molti suoi testi sia in prosa sia poetici.

La raccolta *At Sunset* è inaugurata, nella prima sezione, *Occasional Poems*, dalle quartine della poesia *Abraham Lincoln*, «read by Mrs. Howe at the Lincoln Centenary meeting in Symphony Hall, Boston, February 12, 1909». Abramo Lincoln è uno dei nomi eccellenti dell'opera e della straordinaria biografia della scrittrice. La poetessa contribuì concretamente alla causa antischiavista. Insieme al marito svolse un ruolo direttivo nella rivista di Boston «The Commonwealth» che fu strumento culturale nella lotta per l'abolizione della schiavitù. Il suo testo più famoso è *The Battle Hymn of the Republic*, l'inno della guerra civile americana, edito per la prima volta nel febbraio 1862 dall'«Atlantic Monthly». Dopo la guerra la scrittrice ha continuato a impegnarsi in prima linea per i diritti delle minoranze, per l'educazione delle donne, per il voto alle donne, ricoprendo ruoli direttivi in importanti associazioni che ha contribuito a fondare, per esempio ha presieduto dal 1868 al 1877 la New England Woman Suffrage Association. Ha contribuito alla fondazione e alla direzione dell'importante «Woman's Journal», organo dell'American Woman Suffrage Association. Autrice di *Appeal to Womanhood Throughout the World*, Julia Ward ha avuto un ruolo di primo piano sia nell'American Woman Suffrage Association sia nella Women's International Peace Association.

Scrittrice versatile e dai molti interessi, ha lasciato una vasta produzione saggistica e letteraria, che comprende due scritti drammatici (*Leonora, or The World's Own*, 1857, una tragedia che è andata in scena più volte a New York e una volta a Boston; *Hippolytus*, 1864), e numerose raccolte poetiche. Nel 1867 ha fondato e diretto la rivista letteraria «Northern lights». An Illustrated Magazine of Tales, Travels, Poems, Sketches, and Essays. Vicina al movimento Trascendentalista, ha scritto un'importante biografia di Margaret Fuller (1883). Julia Ward partecipò alle discussioni del Radical Club di Boston, anche come relatrice; dal gruppo Radical Club la distanziava il sentimento religioso. Nell'autobiografia *Reminiscences* (1899) come nell'opera poetica è evidente il suo interesse non solo per la letteratura italiana ma per la storia d'Italia. Nel libro di memorie segnala fra le letture compiute Metastasio, Tasso e Alfieri e precisa di aver letto Dante con Felice Foresti. Il suo libro poetico d'esordio, *Passion-Flowers*, apparve in forma anonima nel 1854; alcuni temi italiani del libro sono stati evidenziati dall'autrice stessa nell'autobiografia: tra questi, il nostro 1848, lo sforzo

eroico dei patrioti italiani. Seguirono *Words for the Hour*, nel 1857, *Later Lyrics* nel 1866, *From Sunset Ridge. Poems old and new* nel 1899. Morì il 17 ottobre 1910. Nel 1910, poco dopo la morte della poetessa, apparve la raccolta *At Sunset* che comprende la poesia *In Music Hall*.

Il poeta tradotto da Campana non è stato individuato per un secolo ma anche in Italia quasi chiunque conosce a memoria e ha sentito cantare alcuni versi dello «sconosciuto» poeta scelto da Campana: *Glory, glory, hallelujah! His truth is marching on...*

Razzismo, rifiuto della letteratura femminile e cultura circoscritta (giudizi, pregiudizi e paradossi)

Insieme alla storia editoriale, alcuni giudizi sulla cultura e sulle idee politiche di Campana potrebbero aver ostacolato l'identificazione dell'autore della quartina inglese. Nei versi in lingua inglese non sarebbe stato impossibile intuire una mano femminile, una sensibilità femminile, ma forse il tema della misoginia di Campana e del suo rifiuto della letteratura femminile ha scoraggiato dall'intraprendere ricerche in questo campo. L'attenzione di Campana per la letteratura femminile, lungi dall'evidenziare un rifiuto, è costante e si indirizza verso la letteratura femminile italiana, francese e americana: verso l'opera di Vittoria Colonna, George Sand, Luisa Giaconi e Julia Ward Howe. In una lettera a Novaro Campana propone di pubblicare i versi della poetessa di Firenze sulla «Riviera ligure» e promuove la poesia di Giaconi a linea della vera poesia italiana moderna. L'attenzione di Campana per Julia Ward non è infatti l'unica prova che contraddice il luogo comune dell'antifemminismo di Campana e del suo rifiuto della letteratura femminile.

Lo scioglimento del giallo fa riflettere su altri giudizi, evidenziandone risvolti paradossali. Campana per la sua cuginetta tradusse dall'inglese i versi di un autore che generazioni di accademici non hanno saputo individuare: eppure erano in parte intenti proprio a stabilire i limiti della cultura del Marradese. L'abisso che separa l'interprete di poesia dal suo oggetto di ricerca è spesso anche un divario culturale, ma tale divario difficilmente dipende da un difetto di cultura del poeta e indipendentemente dalla vastità di questo abisso la ricerca può avere esito positivo se non è preliminarmente compromessa dal pregiudizio. La cultura di Campana è certamente disordinata, fuori dall'ordine, e non si arresta entro i limiti dei testi tradotti né entro i confini indicati dal giudizio di parte della critica sulle preferenze e le idee politiche dell'autore.

La personalità intellettuale che si celava dietro la definizione poeta «sconosciuto» porta con sé molte conseguenze. Julia Ward ha contribuito a scrivere, e a vincere, più di una grande battaglia della storia democratica. La selezione e la traduzione dei versi di Julia Ward, che fino a prova contraria è un dato oggettivo, contraddice l'immagine vulgata del Campana razzista (e nel dettaglio antimeridionale, antisemita, precursore del fascismo e in una metafora di Montale anche teorico del razzismo), immagine che non corrisponde a verità assoluta, ed è opinabile, fino a prova filologicamente attendibile. La traduzione da parte di Campana di una poesia scritta dall'autrice dell'inno della guerra civile americana contraddice e indebolisce la già traballante teoria del razzismo

di Campana, teoria che davanti alla traduzione campaniana dei versi di Julia Ward rischia di retrocedere da discorso critico a fandonia: una storiella infondata.

Looking down on the White Heads of My contemporaries («Nuova Antologia» 1911) Gabriel Cacho Millet più di ogni altro ha il merito di aver mantenuto viva l'attenzione sulla quartina inglese annotata da Campana e nel 2011 ha ribadito che il nome dell'autore dei versi in lingua inglese tradotti da Campana non è stato identificato.⁴⁴ Subito dopo la pubblicazione delle *Lettere di un povero diavolo* ho voluto perciò comunicare al curatore di aver individuato l'autore della quartina inglese già da qualche anno.⁴⁵ Per rispondere alla richiesta di divulgare il nome del misterioso autore in una pubblicazione più accessibile della tesi di dottorato, ho cominciato a scrivere il presente saggio, ma nel farlo ho ripreso la ricerca, e ciò ha comportato un tremendo ritardo nella pubblicazione del saggio, a causa dell'acquisizione di un nuovo dato. La pubblicazione di *At Sunset*, di poco successiva alla morte dell'autrice, risale alla fine del 1910. Campana ha tradotto la prima strofa della poesia davvero tempestivamente, nel 1911 o comunque entro il 1912. Il tempo trascorso tra l'edizione originale e la traduzione è breve, ed è improbabile che a distanza di pochi mesi dalla prima edizione americana la raccolta *At Sunset* avesse larga diffusione in Italia. Individuai un'altra edizione della poesia *In Music Hall* nell'omaggio reso alla poetessa sul «Cambridge Tribune» nel 1910 da Thomas Wentworth Higginson;⁴⁶ l'edizione testimonia qualche variante, ma non risolve il problema della fonte esatta di Campana e anzi conferma che alla fine del 1910 la poesia che Campana ha tradotto nel 1911 o nel 1912 era ancora inedita in America. In quali circuiti culturali la morte di Julia Ward o la pubblicazione del suo ultimo libro poetico avrebbero potuto suscitare interesse in Italia era intuibile. Il 27 maggio 1911, dunque nello stesso anno della traduzione campaniana, Julia Ward Howe è stata commemorata a Roma dal Consiglio Nazionale di donne italiane, l'evento è legato al nome Fanny Zampini Salazar.⁴⁷ Al 1911 risale, inoltre, un'inchiesta sul femminismo della «Nuova Antologia» cui prese parte anche Croce.⁴⁸ Continuavo a chiedermi dove Campana avesse letto la poesia *In Music Hall* quando *Fra libri e riviste* ho trovato una risposta molto soddisfacente nella «Nuova

⁴⁴ Cfr. le note del curatore in *Lettere di un povero diavolo* cit., pp. 369, 374, 440.

⁴⁵ Susanna Sitzia, *Contributo allo studio del mito di Orfeo nella poesia di d'Annunzio e di Campana*, relatore prof.ssa Giovanna Caltagirone, direttore della Scuola di Dottorato prof.ssa Laura Sannia, Università degli Studi di Cagliari, 2009, pp. 460-467.

⁴⁶ *A Fitting Tribute. Colonel Thomas Wentworth Higginson Speaks of His "Dear Friend and Co-Worker"*, «The Cambridge Tribune», A Saturday Morning Record of Cambridge and Harvard Affairs, Cambridge, Mass., November 26, 1910, vol. XXXIII, No. 39, p. 5: «I find among Mrs. Howe's letters to me and in her own handwriting these three vigorous verses. So far as I know, these have never been published and perhaps there could be no more fitting close to this paper than this poem, the last two lines of which so aptly describe Mrs. Howe, herself: "In Music Hall, looking down upon the white heads of my contemporaries. Beneath what mound of snow / Are hid my springtime roses? / How shall Remembrance know / Where buried Hope reposes? // In what forgetful heart / (As in a cavern darkling) / Slumbers the blissful art / That set my heaven sparkling? // What sense shall never know / Soul shall remember, / Roses beneath the snow, / June in November."»

⁴⁷ Fanny Zampini Salazar, *Julia Ward Howe commemorata dal Consiglio Nazionale di donne italiane*, Roma, Casa editrice Italo-irlandese, 1911.

⁴⁸ Cfr. Franco Contorbias, *Croce e lo spazio del femminile*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*. Actes du colloque des 26 et 26 mai 1994, Université de Paris 3, «Chroniques italiennes», 39,40.

Antologia»: la quartina in lingua inglese è stata pubblicata e tradotta in italiano nello stesso periodo cui si fa risalire la traduzione campaniana della poesia: aprile 1911. L'intervento ospitato dalla «Nuova Antologia» è compreso nella rassegna *Fra libri e riviste*; è intitolato *Julia Ward Howe*; è firmato, com'è tradizione della rivista, da Nemi, pseudonimo collettivo che ha celato tra le diverse firme anche il nome Aleramo, più spesso Giovanni Cena, e altri nomi: quale nome si nasconde questa volta nel nome Nemi?

La fonte dichiarata della «Nuova Antologia» è «The American Review of Reviews»; l'articolo della «Nuova Antologia» è un libero rifacimento di un importante saggio di Jeanne Robert pubblicato in quello stesso anno 1911 nella rubrica *The New Books* della «Review of Reviews». L'autore dell'articolo della «Nuova Antologia» ricava dal saggio di Jeanne Robert, di cui a tratti è una fedele traduzione, le informazioni salienti sulla vita e l'opera di Julia Ward, e dal saggio americano Nemi trae anche il giudizio sull'opera poetica *At Sunset* e il testo della poesia *Looking down on the White Heads of My Contemporaries*:

At the time of her death she was engaged in arranging the poems included in the volume "At Sunset". This collection embraces many poems written for public occasions, such as the Hudson-Fulton celebration, the Lincoln centennial, and the Peace Congress. [...] She is at her best when she attempts least, namely, in her simple, spontaneous lyrics. There is a feeling of a loss of power in her longer poems, where spontaneity is sacrificed to content. For pure, lyrical beauty there is nothing that surpasses the lovely lines "Looking down on the White Heads of My Contemporaries".⁴⁹

Al tempo in cui la sorprese la morte, ella era intenta a raccogliere i versi del volume *At sunset*. Nel quale vi sono molte poesie d'occasione, come per la celebrazione di Hudson-Fulton, il centenario di Lincoln, il Congresso della Pace, ecc. Le migliori liriche di questo libro sono quelle che trattano soggetti tenui. *Looking down on the White Heads of my contemporaries* («Guardando le bianche teste dei miei contemporanei») per la purezza e la semplicità dello stile è un gioiello di poesia.⁵⁰

Una poesia di *At Sunset* è stata selezionata dal gusto critico di Jeanne Robert, vale a dire dalla scrittrice americana Julia Elizabeth Oliver. La selezione ha avuto esito immediato in Italia: due strofe di questa poesia di Julia Ward sono state pubblicate dalla «Nuova Antologia». Una di queste strofe è la stessa quartina trascritta e tradotta da Campana. La «Nuova Antologia», segnalando l'omissione della seconda strofa con una linea di puntini, presenta ai lettori italiani la prima e la terza strofa di questa poesia di Julia Ward Howe, in lingua originale e in traduzione italiana:

Beneath what mound of snow
are hid my springtime roses?
How shall remembrance know
Where buried hope reposes?
.....

⁴⁹ *Julia Ward Howe as a Writer* by Jeanne Robert, «The American Review of Reviews», ed. by Albert Show, March, 1911, pp. 252, 253.

⁵⁰ Nemi, *Julia Ward Howe*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», V serie, marzo – aprile 1911, vol. CLII – della raccolta CCXXXVI, pp. 366-368, in particolare p. 368.

What sense shalt [sic] never Know,
soul shall remember;
roses beneath the snow,
June in November.

(Sotto quale mucchio di neve sono nascoste le rose della mia primavera? Come saprà il ricordo dove sepolta riposa la speranza?... Ciò che il senso non conoscerà mai, lo spirito ricorderà: rose sotto la neve, giugno in novembre).⁵¹

La traduzione pubblicata dalla «Nuova Antologia» sembra una versione iniziale della traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* realizzata da Campana. Le scelte lessicali di Nemi e Campana sono convergenti; «sotto» non è scelta obbligata per *beneath* e tantomeno per *by*; dove le scelte non sono identiche, la parentela è ancor più evidente. La traduzione di Nemi è in prosa, ma il ritmo è assai somigliante alla traduzione campaniana: il primo verso è reso in entrambi i casi con una sequenza di trochei (Campana: + - + - + - + - - + -; il verso è di undici sillabe ma ha accenti solo sulle sedi dispari e ritmo opposto a quello di un endecasillabo tradizionale; Nemi: + - + - + - - + -); nei versi successivi il ritmo discendente prosegue in sequenze dattiliche; il secondo verso è reso con quindici sillabe in entrambe le traduzioni, la differenza tra la traduzione letterale di Nemi di *are hid* e la traduzione campaniana «stanno sepolte» non incide sul numero delle sillabe né sull'andamento ritmico, che in entrambi i casi è dattilico; il terzo verso della traduzione di Campana contiene un errore d'autore che potrebbe perfino essere spia della memoria ritmica della traduzione di Nemi, perché «Come potrà [la Speranza]» ritmicamente corrisponde a «Come saprà il ricordo». Il verbo *conoscere* che rende il verso sdrucchiolo è impiegato da Nemi nella resa della strofa non tradotta da Campana.

Nuovi interrogativi attendono nuove risposte: innanzitutto chi è Nemi? Non sono riuscita ad appurarlo, né per questo commetterò l'errore di attribuire senza prove l'articolo di Nemi a Campana. Ma se Nemi non è Campana, allora Nemi è la fonte esatta di Campana.

Un'edizione della poesia del misterioso autore era proprio come la lettera rubata di Poe, in bella evidenza: in Italia, nella «Nuova Antologia».

L'autore della poesia tradotta da Campana non è stato individuato per tanto tempo ma non era un poeta sconosciuto e quasi chiunque conosce a memoria un verso dello «sconosciuto» poeta che Campana conosceva e la critica campaniana no: *His truth is marching on*.

⁵¹ *Ibidem*.