

Francesca Corrias

## Per le vie di Milano

La città nei ricordi editoriali e letterari di Mario Puccini:  
una rievocazione tra la flânerie e l'autobiografismo

*Milano, cara Milano!*... è un'opera che pone numerose sfide interpretative al lettore che vi si accinga con animo critico ed indagatore. Uscita negli ultimi giorni del dicembre del 1957, la prima copia dell'opera giunse sulla scrivania di Mario Puccini (Senigallia, 29 luglio 1887 – Roma, 5 dicembre 1957) quando questi era ormai scomparso. Quello che nelle intenzioni della casa editrice doveva essere il degno festeggiamento per le «nozze d'oro dello Scrittore con la letteratura»<sup>1</sup> – gli esordi pucciniani risalivano al 1907 con le *Novelle Semplici* – si tramutò in una pubblicazione commemorativa: il volume divenne il primo dei postumi di Puccini, l'unico fra questi però a venir pubblicato nella veste già corretta ed approvata dall'autore. Si tratta di un'edizione che si segnala per la ricca veste tipografica. L'editore Ceschina pubblica l'opera in grande formato, con doppia coperta e accompagnata da quaranta illustrazioni d'autore che ritraggono Milano tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Firmatario delle tavole illustrative è il celebre pittore milanese Gianni Grossi, che, formatosi all'Accademia di Brera, deve la sua fama proprio alle vedute prospettiche della città per le quali vinse nel 1922 il Premio Fumagalli.

Il volume suggella l'amicizia e il legame pluriennale tra Puccini e la Casa Editrice, che di Puccini pubblicò svariati volumi, tra i quali *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (1938), opera che si può considerare quasi la sorella maggiore di quella in questa sede esaminata. Il sodalizio editoriale tra Puccini e Ceschina, ricordato in *Milano, cara Milano!*..., rimonta agli anni milanesi dell'autore anche se in quel frangente i loro incontri non erano motivati da questioni editoriali. Renzo Hermes Ceschina era all'epoca un libraio e segretario generale della Associazione libraria italiana che si rivolgeva al libraio Puccini. Solo in un secondo momento, ormai conclusa l'esperienza milanese, Ceschina gli chiese di divenire un suo autore e questi accettò solo quando, come del resto ammette, «altrove qualche altra porta (una, o più di una) mi si erano chiuse o non ... mi si erano aperte». Di questo Puccini gli sarà grato dedicandogli il capitolo *Renzo Hermes Ceschina, editore gentiluomo e mettendone in risalto l'onestà intellettuale e la generosa prova di amicizia:*

Non mi chiese perché mi fossi mosso con tanto ritardo; non sofisticò; non discusse. E avrebbe avuto ragione di farlo: io bussavo da lui perché altrove qualche altra porta (una, o più di una) mi si erano chiuse o non ... mi si erano aperte. Ed ecco un'altra ragione che me lo vuole caro nel ricordo, nella memoria: uomo, editore, amico [...]. E, a quel modo, che non tento di limitare le mie pretese, così non rimandò – com'è uso degli

<sup>1</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!*..., Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957, p. 3.

editori – l'accettazione del libro che io gli offrivo a tempo indeterminato: trattenne il manoscritto e mi disse: «tra cinque o sei giorni venga a firmare il contratto»<sup>2</sup>.

Nella breve recensione di Enrico Falqui uscita nel sul «Tempo» il 23 dicembre del 1957<sup>3</sup> si parla del volume come di una «raccolta postuma» che dà brillante saggio del pluridecennale lavoro da elzevirista di Mario Puccini. Gli elzeviri riuniti sono dedicati alla «rievocazione di alcuni fra i più cari luoghi e incontri della Milano di ieri e dell'altrieri. [...] Teatri, caffè, redazioni di giornali, case editrici, librerie, studi, gallerie: questi furono i luoghi di sua preferenza. In quanto agli incontri, vanno da Verga a Marinetti, da Lucini a Linati, da Simoni a Panzini, da Hoepli a Ceschina, da Vallardi a Treves, da Bernasconi a Tosi, da Sironi a Bucci»<sup>4</sup> e – sempre nel giudizio di Falqui – l'opera è composta volutamente in uno stile dimesso, familiare e smorzato, «con una scrittura che, quantunque corsiva, gli consentisse di conservare un po' del vibrò di una nostalgica ricordanza».<sup>5</sup> Falqui fu l'unico che espresse un giudizio critico organico, seppur brevissimo, sull'opera di Puccini, che non è degnata neppure di una piccolissima menzione nel contributo critico di Salvatore Battaglia<sup>6</sup> né nell'unica monografia a lui dedicata;<sup>7</sup> dunque il giudizio di Falqui costituisce il solo biglietto da visita per la posterità di *Milano, cara Milano!*... Come è norma per le raccolte, le quali affidano il segno della loro unità a strategie paratestuali, anche quella presa in esame mostra un paratesto piuttosto evidente: oltre al normale titolo, possiede anche un sottotitolo, due prefazioni – una dell'editore e una autoriale – una divisione in capitoli, titolati anch'essi, e svariati intertitoli.<sup>8</sup> È attraverso il paratesto che il testo diventa libro, infatti «molto spesso il paratesto è esso stesso un testo: se non è ancora il testo, esso è già testo».<sup>9</sup> Oltre a dare coesione ai ricordi milanesi, il paratesto, grazie alla sua forza illocutoria, fornisce indicazioni generiche e pone in essere una zona di simbolico scambio colloquiale fra tutti i soggetti coinvolti nella fruizione letteraria:

Il paratesto è un 'termine-ombrello' con il quale si vuole indicare la zona di transizione tra il testo e l'oltre testo, ma anche di transizione, di scambio e di comunicazione tra autore ed editore da un lato e lettori dall'altro [...]. Qualunque sia l'effetto del paratesto, esso in ogni caso costituisce lo spazio di una pragmatica e di un'azione sul pubblico. Il paratesto rende esplicite un'intenzione e un'interpretazione, crea attese e aspettative, dispensa consigli e suggerimenti. Protegge e racchiude, classifica e spinge a conservare.<sup>10</sup>

*Milano, cara Milano!*... è un titolo tematico al quale segue un sottotitolo rematico che vuole, timidamente, suggerire un'indicazione generica: *Impressioni incontri e ricordi della Milano di ieri e dell'altro ieri*. Ad essere precisi si coglie qui un suggerimento

<sup>2</sup> Ivi, p. 245.

<sup>3</sup> In un secondo tempo contenuta nel volume Enrico Falqui, *Novecento letterario. Serie terza*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 371-377.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 375-376.

<sup>5</sup> Ivi, p. 376.

<sup>6</sup> Salvatore Battaglia, *Mario Puccini*, in *Letteratura italiana 900. Gli scrittori e la cultura letteraria della società italiana*, III, Milano, Marzorati, 1979, pp. 2780-2818.

<sup>7</sup> Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, Foggia, Bastogi, 1980.

<sup>8</sup> Tutta la terminologia relativa all'analisi del paratesto è desunta da Gerard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>9</sup> Ivi, p. 9.

<sup>10</sup> AA. VV., *Il paratesto*, a cura di Cristina Demaria e Riccardo Federiga, Milano, Edizioni Silvestre Bonard, 2001.

autoriale di tipo paragenetico poiché la parola “ricordi” afferisce allo stesso campo semantico del genere delle memorie. Una dichiarazione di intenti affidata alla regina delle soglie del libro, la copertina, nella quale Puccini, con allusione al genere delle scritture autobiografiche, stringe un patto di veridicità con il lettore, che viene rinsaldato, qualche pagina dopo, nella prefazione. Questa costituisce uno degli strumenti più validi che l'autore possiede per controllare o quantomeno indirizzare la ricezione della sua opera. L'autore ci dà in essa indicazioni, non necessariamente esplicite, sul come vuole essere letto. A prescindere dalla veridicità e dalla coerenza delle dichiarazioni dello scrittore resta di fatto che «queste dichiarazioni di intenzione paratestuali sono presenti, e nessuno, volente o nolente, può ignorarle».<sup>11</sup> Trattandosi di una collana, ci aspetteremmo una prefazione argomentativa che giustifichi la coesione del testo,<sup>12</sup> ma in realtà ci viene offerta un'istanza prefatoria, avanzata con riserva (si intitola infatti *A guisa di prologo*), che ci mette da subito in clima di narrativa diaristica. Infatti, il primo brano di cui si compone è datato sul margine alto a destra, «Aprile del '10».

A Mario Puccini non interessava che la sua opera venisse ricevuta come una raccolta di elzeviri quanto piuttosto come un insieme di brani autobiografici a metà strada tra pagine di diario, annotazioni su taccuino e trascrizioni di memorie. Se è pur vero che il paratesto restituisce in forma di unità un insieme di testi dispersi, resta comunque indubitabile che non è l'unità il *prius* di Puccini, il quale non solo non si sarebbe prodigato tanto nella scelta di titoli e titoletti disseminati ad ogni svolta di pagina, ma non avrebbe neppure dato vita a capitoli autonomi che non presentano, eccetto rarissimi casi, una continuità narrativa fra loro.<sup>13</sup> Nonostante la sua frammentarietà, nel testo sono ravvisabili due linee narrative dominanti: quella odeporica e quella autobiografica. Questa bipartizione trova ragione anche nell'articolazione delle sezioni e quindi nel paratesto: ad un incipit autobiografico (*A guisa di prologo*) seguono due sezioni odeporiche (*Vecchie contrade* e *La gente di Milano*), che danno poi spazio ad altre tre sezioni autobiografiche (*Luoghi cari e cari incontri*, *Milano i suoi editori e i suoi librai*, *Quattro pittori*). L'opera si conclude con una sezione odeporica ambientata nella prima campagna circostante Milano (*È sempre Milano. A guisa di epilogo*). Il relato odeporico è modulato sull'andamento tranquillo della passeggiata e il narratore omodiegetico Mario Puccini percorre Milano attraversando numerose vie e piazze dichiarando sempre precise coordinate geografiche. Nelle sezioni autobiografiche, anch'esse ricche di riferimenti sulla precisa collocazione degli eventi narrati, lo spazio descritto tende a chiudersi nei salotti, in abitazioni private o in studi editoriali.

Se nelle sezioni *erranti* l'atteggiamento del narratore è del tutto assimilabile a quello del *flâneur*, in quelle più smaccatamente autobiografiche il narratore cede volentieri

<sup>11</sup> Gerard Genette, *Soglie*, cit., p. 220.

<sup>12</sup> Come osserva Genette: Costante delle prefazioni di collane è quello di insistere sulla tematica dell'unità della raccolta, ciò rischia a priori di apparire come un'accozzaglia artificiosa e contingente, determinata soprattutto da un bisogno del tutto naturale e da un desiderio del tutto legittimo di vuotare un cassetto. Ivi, p. 194.

<sup>13</sup> Fanno eccezione a questo principio i capitoli intitolati *L'itinerario dei «lôcch»* (pp. 121-123) con *Il ciabattino di Via Vera* (pp. 125-130) e, nella sezione autobiografica, *Lucini, iconoclasta e ribelle* (pp. 189-191) con *Ancora Lucini. O una tragica beffa* (pp. 193-196).

spazio alla breve descrizione delle persone che incontra restituendoci, insieme con le sue memorie, anche una vivacissima galleria di ritratti e piccole biografie degli intellettuali che popolarono la Milano del primo Novecento, capitale culturale del regno e, in ragione della fortissima concentrazione editoriale, significativamente appellata la Lipsia italiana. Se pur afferenti a due generi letterari distinti, l'odeporica e l'autobiografia sono generi liminari con profonde e frequenti occasioni di contatto e reciproche influenze, messe in evidenza da Maria Ermelinda De Carlo in *Autobiografia e odeporica: interrelazioni di genere. Da un percorso letterario al metodo formativo della scrittura di viaggio nell'età adulta* (Manni, Lecce, 2010). È bene segnalare inoltre che un più intenso rapporto è stato messo in evidenza tra scrittura memorialistica e cartografia:

La coïncidence miraculeuse d'une topographie ressuscitée par la mémoire et d'une autobiographie allusive. Il n'est pas besoin d'un nouveau terme pour baptiser ces quelques exemples regroupés ici, mais on pourrait risquer un barbare «auto-geographie», ou un «géographie» du moi.<sup>14</sup>

Come osservava Falqui, il testo di Puccini si inserisce in una lunga tradizione di opere dedicate alla città di Milano:

Strano che fra tanti zelantissimi campanilisti, non uno abbia provveduto a fornirci un'antologia dei più significativi scritti su Milano. [...] Anche limitando la scelta all'Ottocento e al Novecento, ci sarebbe da mettere insieme un gran bel libro. E senza nemmeno troppa fatica, ché, dallo storico all'artistico, dalle vedute all'istantanee, dai personaggi alle macchiette, dagli interni agli esterni, c'è da scegliere come si vuole, tra montagne di carta stampata, a firma d'autori di ogni secolo, nazione e specie.<sup>15</sup>

L'autore, in più passi dell'opera, fa appello a questa tradizione, addentrandosi talmente nella letteratura milanese da credere di incontrare nelle sue peregrinazioni in città i personaggi che la popolarono. Si citano a titolo esemplificativo gli estratti che rendono meglio manifesta questa attitudine:

Tutto ha camminato a Milano, ma queste botteghe non hai mai osato staccare il passo; e forse è azzardoso pensare addirittura al tempo di Renzo, di Ferrer e del Cardinale Borromeo, ma è tutt'altro che azzardoso ricordare Foscolo e Monti; e, meno ancora, Federico Confalonieri, le Cinque giornate, Pietro Maroncelli, Silvio Pellico...<sup>16</sup>

E tuttavia, qui e soltanto qui noi potevamo innocentemente e fantasticamente pensare a Parini, Foscolo, a Stendhal, cioè ai poti che a Milano avevano vissuto e Milano avevano a pieni polmoni respirato; qui e soltanto qui ai suoi pittori, a Ranzoni, a Induno, a Cremona, giù giù fino a Grubicy; qui e soltanto qui ai suoi musicisti, suoi o che qui si fecero Verdi, Donizetti, Catalani, Ponchielli, Puccini...<sup>17</sup>

Demetrio Pianelli, il caro e quieto protagonista di uno dei romanzi più umani dell'Ottocento, che poi è il più bello che abbia per isfondo la tipica Milano dell'altro ieri [...]. Ci siamo voluti oggi abbandonare al gusto di raffigurarcelo vivo e vivente nella Milano di quella volta. [...] Pianelli! Non vi pare di vederlo? Eccolo qui in una giornata normale, in una giornata come le altre; l'ufficio l'aspetta ed egli si prepara a recarvisi.<sup>18</sup>

Non passavo tutti i giorni da quelle parti [...] ma quando ci passavo, immancabilmente o fermo e come in attesa di qualcuno, o in cammino, ma di un cammino lento, soppesato, un minuto un minuto e mezzo si

<sup>14</sup> Jacques Lecarme e Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Parigi, Armand Collin, 1997, p.32.

<sup>15</sup> Enrico Falqui, op. cit., p. 371.

<sup>16</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 56.

<sup>17</sup> Ivi, p. 66.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 69-70.

distanza tra un passo e l'altro lo vedevo. [...] e qui aggiungerò per inciso che ad un momento pensai anche a qualcosa di impossibile, di assurdo: che colui non fosse un uomo vero, autentico, di carne, ma un fantasma: il fantasma di un qualche personaggio romanzesco. E non mi vennero in mente naturalmente i personaggi che erano usciti e uscivano dalla penna di scrittori moderni, del tempo mio e di tutti, ma di altri, anche se non lontanissimi, tempi: i personaggi di un qualche romanzo milanese di Cletto Arrighi o di Rovani o di Bazzoni o di De Marchi: e magari perfino di un qualche romanzo non strettamente milanese: usciti dalla penna di un Bersezio, di un Farina, e perché no? Di un De Amicis. Illazioni ridicole: l'ometto vivo ed è lì, a pochissimi passi da me: potrei avvicinarlo, e , con una scusa, farlo anche parlare. Non ne feci nulla ... forse perché mi piacque far giocare e giostrare la mia immaginazione [...].<sup>19</sup>

Quasi dieci anni prima in un articolo uscito su «Il Resto del Carlino» Puccini si esprimeva in toni del tutto analoghi; ulteriore dimostrazione del fatto che l'opera non rispondeva solo all'esigenza di non disperdere gli scritti elzeviristi disseminati nei periodici, ma a un'autentica volontà di rendere leggibile la sua «Milanin», per dirla con De Marchi, fissarla nella memoria letteraria e iscrivere la in quella lunga tradizione a cui accennava Falqui e che in tempi relativamente recenti ha trovato sede in diversi repertori bibliografici.<sup>20</sup>

Ci sono degli scrittori i quali, pur interessando con la loro opera tutto il mondo, ché creano personaggi e drammi di largo respiro e con attributi universali, ali radici han poi nel proprio clima, così profondamente rispondono all'indole dei luoghi dove muovono, che la loro opera resta inconfondibilmente legata ad essi, ed a un certo momento, chissà per quale forza segreta, viene quasi ad imporsi (e con caratteri perfino più vivi e presenti) sulla realtà fisica, materiale [...]. Le trasformazioni volute dal tempo possono essere radicali, magari profondissime; ma quel mondo creato dal poeta non sparisce mai e appena si vela un poco [...]. Milano non ci parve, quando tanti anni fa vi entrammo per la prima volta, né nuova né di difficile esplorazione [...]. Egli è che, prima, Manzoni, poi De Marchi ci avevano fatto vedere la città e i suoi uomini; [...] tanto intensamente egli ci avevano penetrato che dappertutto credevamo di scorgere segni e aspetti a noi già noti. [...] Certo ci volle tempo, pazienza e anche fede; perché la Milano di l'altr'ieri come la chiamò Gian Pietro Lucini, va ogni giorni più desaparendo.<sup>21</sup>

Nell'articolo, la menzione di De Marchi si accompagna ad un altro celebre nome, Ugo Ojetti, notissimo all'epoca oltre che per la sua attività nel «Corriere della Sera», anche per un libro-intervista pubblicato sul finire del secolo XIX, *Alla scoperta dei letterati*, nel quale però manca l'intervista a De Marchi che - l'opinione è di Mario Puccini - era secondo all'epoca solo a Manzoni nella scrittura di romanzi.

Considerando l'articolo come antecedente della stesura dell'opera in esame appare chiaro che questa, in un certo qual senso, cerca di ridare visibilità ad un autore che ingiustamente era stato escluso dagli intervistati, avvicinandosi così alla tradizione italiana delle interviste letterarie di cui Ojetti fu l'iniziatore e di cui tutti i ritratti dei personaggi della seconda sezione dell'opera costituiranno una valida variazione sul tema.

Sebbene ritenesse che la città avesse avuto dei degni ritrattisti del suo spirito, questi non lo erano stati abbastanza, in comparazione con i coevi autori europei, in quanto non si occuparono di personaggi umili e caratteristici della città:

<sup>19</sup> Ivi, pp. 141-142.

<sup>20</sup> Si vedano ad esempio: Mauro Raimondi, *CentoMilano. La città raccontata dai suoi libri*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2006; Franco Fava, *Milano d'autore*, Pavia, Selecta, 2002; Colombo e Pensotti, *Milano la città raccontata da 15 grandi scrittori*, Lecco, Periplo, 1992.

<sup>21</sup> Mario Puccini, *Paragrafi su De Marchi*, «Il Resto del Carlino», 13 marzo 1928.

E c'è da aggiungere che se la Milano di quei tempi avesse avuto un Balzac come l'ha avuto la Parigi del secondo Ottocento (Manzoni era troppo signore per accorgersi delle «portinare» della sua Milano; e forse se ne sarebbe un giorno accorto De Marchi, che certo non era un Balzac, benchè ne avesse la fibra, ma il caro scrittore ebbe una grande disgrazia, morì troppo presto) queste «madames Cibot» della nostra vecchia Milano, della Milano di ieri e dell'altro ieri, noi le ritroveremmo oggi nella sua opera.<sup>22</sup>

Avendo registrato una carenza nella tradizione dei cantori di Milano, fra gli intenti di Puccini vi è anche quello di fornire una galleria dei personaggi tipici di ciascun quartiere. Quasi in ogni paragrafo uno sconosciuto assurge a simbolo di quella via: il macellaio e il calzolaio in quella via «di raccordo tra San Celso e il Corso Romana»;<sup>23</sup> le «cibot» in via Passerella,<sup>24</sup> la cartolaia a Manforte,<sup>25</sup> il signor Ambrogino proprietario del «trani» in via Cavallotti<sup>26</sup> e insieme a loro tanti altri. Una vera costellazione di personaggi minori messi in scena nella via dove erano stati visti dall'autore che, per tutte le sezioni odeporiche del libro si mostra nel tipico atteggiamento del *flâneur*.

Non è necessario che nel testo sia presente la descrizione di un viaggio perché esso sia considerato appartenente al genere odeporico.<sup>27</sup> Di fatto la Milano di Puccini più che essere meta di un viaggio risulta essere una fondamentale tappa del suo cammino esistenziale: «in quello spicchio di via Monte Napoleone dove in un certo momento della mia vita (già scrittore, e non ancora scrittore; già editore, ma, prossima ormai la guerra, quasi in via di scordarmi di esserlo e di esserlo stato) mi assestai io».<sup>28</sup>

L'autore ci presenta la città della sua giovinezza e rievoca, attraverso qualche celebre personaggio, quella della generazione che l'aveva preceduto: la Milano di l'altrieri – formula cara al Lucini e in omaggio alla memoria del Dossi – viste entrambe in prospettiva contrastiva con la Milano degli anni '50. Protagonista è la città del secondo decennio del '900, «da non confondere, in ogni modo, con quella di oggi», come avverte Puccini in uno dei primissimi capitoli. Qua, come in altre opere letterarie della postmodernità, la città cessa di essere lo sfondo delle peripezie dei personaggi, e diviene personaggio essa stessa.<sup>29</sup> Essa è colta nel suo mutare, in qualità di enorme crocevia di popolazioni. Il tipo umano che fa della città il soggetto principale delle sue riflessioni e annotazioni è il *flâneur*, figura sorta nell'Ottocento per indicare l'intellettuale che si aggira tra la folla dei cittadini e ne osserva criticamente i comportamenti.<sup>30</sup> Egli si fa indagatore dei significati urbani, talvolta

<sup>22</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 91.

<sup>23</sup> Ivi, p. 59.

<sup>24</sup> Ivi, p. 89.

<sup>25</sup> Ivi, p. 93.

<sup>26</sup> Ivi, p. 113.

<sup>27</sup> Domenico Nucera, *I viaggi e la letteratura*, in *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 1999, p.138.

<sup>28</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 15.

<sup>29</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 57.

<sup>30</sup> Ivi, p. 7.

con atteggiamento voyeuristico:<sup>31</sup> la sua attività è analoga a quella dello scrivere, che del viaggio costituisce talvolta il suo prolungamento.<sup>32</sup>

Il *flâneur*, animato dal desiderio di sprovincializzazione, predilige le grandi capitali, ma torna con insistenza ai luoghi familiari. Perciò nel corso dei suoi vagabondaggi si assiste alla sintesi tra i due mondi entro i quali si articola il suo essere-nel-mondo: quello globale e quello domestico. Egli ha particolare attenzione nei confronti della geografia del luogo che attraversa e fornisce indicazioni precise sulle vie e le direzioni da prendere dando vita ad una mappa che potrebbe consentire al lettore di tracciare i luoghi della vicenda.<sup>33</sup> Nelle sue narrazioni fiction e realtà si confondono; i due poli del continuum narrativo si intrecciano e in ciò trova una spiegazione anche l'ossessione spazializzante in quanto la sintesi tra realtà ed immaginazione trova senso in un ancoraggio ai luoghi.<sup>34</sup> Analogamente Mario Puccini, all'epoca scrittore esordiente ed editore giovanissimo, lascia Ancona per recarsi a Milano, dove crede di poter avviare un'impresa editoriale più salda. Le sue impressioni sul capoluogo meneghino rientrano perfettamente nel canone della *flânerie*:

La prima volta che ero venuto a Milano la città mi aveva interessato per la sua vastità e per il suo traffico, mi ero quasi smarrito, allora, nel gorgo delle sue grandi vie e delle sue immense piazze; uno smarrimento fisico, ma anche psicologico. Ma la seconda, due anni dopo, altra sensazione: non è più la vastità della città che mi impressiona, è il frastuono: il frastuono prodotto da tutta quella folla anonima, da tutti quei mezzi meccanici che tentavo di sormontare ma senza riuscirci [...]. Questa terza visita, invece, che non è poi soltanto una visita, io mi debbo fermare (resterò a Milano, diventerò quasi un cittadino di Milano) mi vuole tutto spostato verso il di fuori: quando salgo sul tram e siedo [...] vedo [...] ancora esseri umani che sollecitano il mio interesse, che chiamano che quasi succhiano la mia attenzione.<sup>35</sup>

La città attrae giovani in cerca di successo e affermazione da ogni provincia della penisola. È soprattutto la Galleria ad offrire al *flâneur* Puccini un'adeguata vetrina d'osservazione, dalla quale descrive la Milano meta di sprovincializzazione, come del resto lo era stata per lui:

Il nostro giovanotto provinciale fissa da tempo sbadigliando le lancette lassù dell'orologio: e quando ad un momento vede finalmente che quelle lancette si stanno per congiungere sulle dodici [...]: è ora di mangiare. [...] Benché senza allontanarsi troppo dalla Galleria: ma di tutto perché solo qui è sicuro di non perdersi, e poi perché soltanto qui, sotto queste vetrate, gli pare di sentirsi veramente a Milano [...]. Il nostro giovanotto non è qua a divertirsi; lui è venuto a Milano o «per diventare un cantante» o «per trovarsi un posto»: e non gli importa mangiare bene o meno bene: «gli importa di non tornare laggiù a mani vuote».<sup>36</sup>

Egli abbandonò le Marche per inseguire il progetto di un'affermata casa editrice, ma anche a Milano, come tutti i provinciali, cerca angoli più familiari che gli possano riportare alla memoria la tranquillità della vita spesa ai margini della penisola;

<sup>31</sup>Ottimo esempio è il capitolo *La vera felicità* (pp. 59-63), nel quale Puccini osserva da una finestra la partita a carte tra il macellaio e il calzolaio.

<sup>32</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, cit., p. 17.

<sup>33</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla connessione fra letteratura e mappe si veda: *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi e Guido Iacoli, Macerata, Quolibet Studio, 2012.

<sup>34</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, cit., p. 92.

<sup>35</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., pp. 84-85.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 34-35.

talvolta è sufficiente anche un suono noto per rievocare l'«età favolosa dell'infanzia»:

Perché, per quelle milanesi vere, Milan finiva sui bastioni; oltre i bastioni, o c'era la campagna oscura e deserta, o c'erano le luci fioche e rade delle vie suburbane [...]. Invece chi veniva dalla provincia e non sapeva accettare *sic et simpliciter* la vita chiassosa della Milan centrale [...] questi erano i paesaggi subito cercati e subito amati. [...] *Hic manebimus optime*. In questo silenzio quasi campestre, dove le automobili passavano bensì, ma, o se ne perdeva subito così la vista come il rumore (quando non le assorbivano gli alberi dell'acqua bella)<sup>37</sup>.

Mentre percorrevo una via che abbandona piuttosto faticosamente [...] il Corso di Porta Romana, e finisce [...] nei pressi di Piazza Umanitaria, uscito appena da una barbieria, ho avvertito uno strano ma insistito rumore. [...] Ma, dopo qualche minuto sto in ascolto, afferro finalmente e comprendo: sono macchine tipografiche. [...] Quel rumore ha avuto il potere di ricondurre di colpo il mio sentimento all'età favolosa dell'infanzia; io sono nato con una tipografia sotto casa, la tipografia di mio padre; [...] fu questo rumore a scandire le mie prime e confuse sensazioni [...]. Codesto rumore mi riconduce d'incanto in quel mondo, in quel clima; questa via non assomiglia neanche da lontano alle vie della mia città; benché abbia anch'essa un certo sapore antico e logoro. [...] Ed ora, ora mi ritrovo con la stessa sospensione di allora. Come se abbia ancora sette o otto anni.<sup>38</sup>

Per le vie di Milano, nel dispiegarsi dei capitoli e fra i molteplici bozzetti narrativi Puccini si racconta: la storia narrata è soprattutto memoria retrospettiva di uno scrittore che ripercorre un capitolo importante della sua formazione, chiuso bruscamente dall'avvento della prima guerra mondiale. Nel capoluogo lombardo, oltre a dare vita ad una nuova casa editrice, in società con Facchi e Linati, conosciuta con il nome di Studio Editoriale Lombardo, di cui, come si apprende dalle corrispondenze pucciniane, egli era il direttore tecnico, aprì anche una libreria che «non era propriamente una libreria, era, insieme, libreria, casa d'arte, cenacolo, casa editrice».<sup>39</sup> Lo Studio Editoriale Lombardo era il successore della casa editrice paterna, Giovanni Puccini e figli di Ancona. Per Puccini rappresentava un grande investimento: chiudere l'azienda di famiglia, a garanzia della quale vi era l'onorato nome paterno, e tentare una via propria nell'intricato scenario dell'editoria primonovecentesca. Un'impresa che abbracciò con fiducia e nella quale si buttò con l'incoscienza dei vent'anni, incurante della guerra imminente che già si preannunciava nell'atmosfera e, per stessa ammissione dell'autore, «segni di una possibile guerra, chi avesse saputo vederli, [...] non ce n'erano davvero pochi»:

Ma io obbedivo prima che ad una passione, ad una tradizione: anche mio padre oltreché editore era stato libraio. [...] Io, malato di lettere fino al collo non solo, ma, come ho detto, già compromesso nell'ingrato mestiere di scrivere, [...] vedo subito grosso: e non solo fornisco il mio negozio dell'intera collezione del «Mercure de France» (casa editrice, allora, assai stimata dagli intenditori) e della da poco nata «Nouvelle Revue Française» ma ordino in Inghilterra l'intera collezione dell'«Everyman» nonché stampe inglesi, le più belle che trovavo nei cataloghi ... Con la nascosta speranza di creare un ambiente: in tanta strada e così nutrito dovevo ben meritarmi una clientela.<sup>40</sup>

La libreria era situata nella centralissima via Monte Napoleone al numero 18 e finché rimase aperta fu un punto di riferimento per molti artisti che gravitavano intorno alla

<sup>37</sup> Ivi, p. 42.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>39</sup> Ivi, p. 244.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 15-16.



città. Vi esposero Carrà e Boccioni – quest’ultimo la celeberrima *Muscoli in movimento* – e vi si recavano frequentemente scrittori, pittori, musicisti non solo ad acquistare, ma anche semplicemente a chiacchierare e ad animare quella sorta di cenacolo artistico che la guerra spazzò via insieme all’attività editoriale. La bottega era il centro dal quale si dipanavano le avventure milanesi, come in *Viva l’Anarchia*,<sup>41</sup> anche qui Puccini si rappresenta chiuso nella sua bottega, topos pucciniano per eccellenza, anche una domenica pomeriggio in cui è Boccioni a stanarlo e, in un altro episodio, lo stesso farà Medardo Rosso:

Povero Boccioni! Era capitato da me un pomeriggio di domenica che la saracinesca del negozio era parecchio abbassata ma non del tutto [...]. E Boccioni così, dal di fuori, aveva strillato: «ci sei o no?». C’ero; c’ero davvero: benché non per badare al negozio: vi ero venuto per lavorare con calma e in pieno silenzio (in Monte Napoleone non passava un tram) al mio nuovo romanzo che avrebbe dovuto seguire Foville<sup>42</sup>.

Ed ecco Medardo Rosso un giorno. [...] «Tu qui? Che ci fai qui?». Spiego che, uscito da un’esperienza editoriale non fortunata, avevo pensato ad un tipo di negozio che potesse essere insieme libreria e luogo di ritrovo, galleria di esposizione e terreno d’incontro tra artisti, letterati, persone colte ... [...]. «Ma su, su chiudi un momento questo bugigattolo e vieni con me; [...] adesso mettiti il cappello – ingiunge – e chiudi questo stambugio».<sup>43</sup>

I due testi non condividono solo questo claustrofobico avvio – stambugio e bugigattolo sono termini sinonimici che evocano il senso della strettezza e della buia chiusura – ma si potrebbe quasi sostenere che *Viva l’anarchia* comincia là dove termina *Milano, cara Milano!...*, con l’intervallo della guerra. Se l’opera su Milano racconta, non osservando alcun ordine cronologico, avvenimenti collocati tra il 1910 il 1914, l’altra opera invece è il racconto del viaggio in Italia fatto dal libraio Puccini subito dopo la fine del conflitto mondiale, ad esperienza editoriale conclusa e quando ormai dell’esperienza in questione non salva alcuna memoria. Nella prima stagione della produzione pucciniana le vicissitudini editoriali erano tenute in gran conto, tanto da motivare la scrittura del *Piccolo Mastro Spirituale*,<sup>44</sup> un’opera che ad una raccolta di novelle fa seguire una sezione significativamente intitolata *Incontri* all’interno della quale troviamo *Incontri d’editore* e *Incontri di poeta*. Bastano i soli titoli ad avvicinare le due opere; tant’è che il terzo capitolo del testo in esame ha per titolo: *Luoghi cari e cari incontri*. Ma la guerra e la fine della stagione da editore indussero Puccini a dimenticare quella fase dalla sua storia che, come si legge in una lettera a Papini del 29 luglio del 1918,<sup>45</sup> gli causò solo dispiacere, perdita di quattrini e di amici e lo indusse a pentirsi di aver seguito dei sogni a scapito della laurea in legge alla facoltà d’Urbino.

<sup>41</sup> Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, Senigallia, Fondazione Rossellini, 2001. Il testo di *Viva l’Anarchia* è qui contenuto preceduto dall’opera di Panzini e da una *Noterella bibliografica editoriale (con movenze di giallo)* nella quale si dà ragione della storia delle sue ristampe: «Il mio negozio di libraio era in una vecchia via di Milano. [...] Volle che chiudessi bottega e lo seguissi» (p.135).

<sup>42</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 16.

<sup>43</sup> Ivi, p. 22.

<sup>44</sup> Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, Ancona, Puccini, 1916.

<sup>45</sup> Fondo Papini, conservato presso la Fondazione Primo Conti, Fiesole.

*Milano, cara Milano!*... rompe un silenzio quarantennale. Puccini, poco prima di morire, torna a parlare della sua stagione di editore, rendendo omaggio ai due maestri che ebbe modo di conoscere e frequentare, Lucini e Verga: due eccezioni nel complesso dei profili proposti: a Lucini dedicherà due capitoli, rinunciando per qualche pagina all'andamento frammentario dell'opera, e Verga sarà l'unico intellettuale ricordato a Roma negli anni '20 e non a Milano, incrinando un'altra peculiarità dell'opera, la coerenza spazio-temporale. Ricostruendo inoltre il quadro dell'ambiente editoriale milanese entro cui si inserisce la sua parabola personale, lo scrittore risponde ad una vocazione antichissima. Era infatti il lontano giugno del 1920 quando Puccini annunciava in una lettera ad Orvieto l'uscita dei suoi articoli sugli editori italiani per «I libri del giorno» di Treves, dichiarando che avrebbero fatto parte di un libro sull'editoria del primo ventennio che riteneva necessario e non sarebbe invece stato mai pubblicato.<sup>46</sup> La sezione *Milano, i suoi editori e i suoi librai* ridimensiona ora, e di molto, la portata nazionale degli interventi nella rivista di Treves, i quali si protrassero dal marzo del 1920 al dicembre del 1922 e compresero tra l'altro articoli su Treves, Laterza, Carabba, Lemonnier, Zanichelli e Paravia. Puccini, storico dell'editoria *ante litteram*, traccia il profilo dei maggiori editori – tra i quali è ricordato anche Ceschina, editore dell'opera in esame –, e non manca di fornire indicazioni precise sulla distribuzione geografica delle case editrici e delle librerie: «Più o meno ad ogni libreria corrispondeva allora una casa editrice, libreria Treves, Editore Treves, libreria Vallardi, Editore Vallardi, libreria Hoepli, Editore Hoepli, libreria Paravia, Editore Paravia ecc. [...] Ma tutti o quasi si raccoglievano nelle due Gallerie e negli immediati dintorni».<sup>47</sup> Fra tutti gli editori ricordati si distingue Emilio Treves, oltre che per essere appellato «il papà dell'editoria milanese», anche per singolarità degli atteggiamenti e le novità introdotte nella gestione della casa editrice, che, precorrendo i tempi dei pareri di lettura e dei lettori di professione<sup>48</sup> che sarà la caratteristica della fase editoriale che va dagli anni '30-'60 e che vedrà sulla scena una particolare figura d'editore protagonista,<sup>49</sup> si avvaleva di un lettore e consigliere letterario, Onorato Dall'Oro, a cui è dedicato il capitolo successivo. L'atteggiamento di Treves nei confronti dei letterati emergenti rivela molto sul panorama editoriale del primo Novecento nel quale il «sciôr Emilio» faceva da padrone, specialmente per quanto riguarda la narrativa, avvantaggiandosi del lavoro delle altre case editrici per poi assicurarsi gli autori ormai di fama riconosciuta e sicura vendita:

Non disprezzava mai a priori, ogni scrittore giovane, diceva sempre, prometta molto o prometta poco, può sempre nascondere in qualche parte del proprio zaino il bastone di maresciallo.[...] non tutti gli scrittori rifiutati facevano i cattivi vita natural durante con lui, come Fogazzaro, Treves era sempre Treves, e nella narrativa soprattutto, chi, essendo narratore, non vantasse quella sigla sui propri libri, doveva riconoscersi o

<sup>46</sup> Lettera di Mario Puccini ad Angiolo Orvieto del 05/06/1920 conservata presso in Fondo Orvieto, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze.

<sup>47</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!*..., cit., p. 283.

<sup>48</sup> Si segnala come unico contributo critico sull'argomento *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Il Saggiatore, 2002.

<sup>49</sup> L'etichetta è desunta da Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004.

sentirsi come su un piano inferiore rispetto a quelli altri: anche se li valeva o li superava. [...] A quel modo che gli antichi tiranni avevano un assaggiatore di cibi che i cuochi allestivano per loro [...], così il scior Emilio il primo, il secondo e spesso volte anche il terso libro di un autore giovane aspettava sempre che un altro editore meno furbo di lui li pubblicasse e li lanciasse. [...] Case Editrici atte a questa bisogna, case editrici assaggiatrici in Italia allora non ne mancavano.<sup>50</sup>

Oltre che sul sistema delle case editrici satelliti, l'attività di Treves poggiava sul parere di lettura di Dell'Oro, che Puccini descrive come estraneo dal mondo delle lettere, gettando quasi un'ombra di sospetto sulla legittimità della sua attività di consigliere: «Un nome che quasi più nessuno oggi ricorda: Onorato Dell'Oro, non aveva mai pubblicato né un romanzo, né una novella, né una poesia, né un saggio critico; era stato appena e soltanto ai nostri tempi, il lettore e il consigliere letterario di casa Treves».<sup>51</sup> Descritto come un uomo in grandissima confidenza con gli autori di Treves per eccellenza, D'Annunzio e Verga, timido, ma in grado di pronunciare verdetti con una grande sicumera, perché cosciente del peso del suo parere su Emilio Treves:

Poiché il vecchio Treves credeva in lui, lo credeva ed obbediva pressoché ad occhi chiusi. [...] Dell'Oro era venuto su nell'atmosfera del suo principale; e non solo ne conosceva a fondo i gusti letterari, ma anche i principi o i canoni (come più vi piace) commerciali; Treves, un libro che non avesse avuto probabilità di notevole vendita, fosse stato anche la Divina Commedia, lo avrebbe rifiutato senza pietà.<sup>52</sup>

Anche il quadro editoriale della penisola ci rimanda un'immagine storica di Milano, Lipsia italiana – con riferimento alla città tedesca, allora il maggior centro del Libro in Europa –<sup>53</sup> e capitale dell'editoria, quasi «passaggio d'obbligo per scrittori, poeti, gazzettieri, librettisti e poligrafi».<sup>54</sup>

L'opera di Puccini si inserisce perfettamente nel quadro delle scritture di tipo autobiografico del Novecento italiano descritto da Andrea Battistini.<sup>55</sup> L'apparente protagonista del testo, la città è uno spazio intrinsecamente autobiografico del quale si restituisce un'immagine filtrata dalla memoria personale e rivestita dal sentimento del tempo. Esso funziona come criterio d'ordine e rappresentazione del tempo così come sostiene Bachelard:

Si crede talvolta di conoscersi nel tempo e non si conosce che una *suite* di fissazioni negli spazi della stabilità dell'essere, di un essere che non vuole passare, che, nello stesso passato, quando va alla ricerca del tempo perduto, vuole sospendere il volo del tempo. Lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo [...]. Attraverso lo spazio, nello spazio rinveniamo i bei fossili della durata, concretizzati da lunghi soggiorni. La rêverie dell'uomo che cammina, del cammino: copriamo in tal modo l'universo con i nostri disegni vissuti.<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!*..., cit., pp. 261-262.

<sup>51</sup> Ivi, p. 265.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Ada Gigli Marchetti, *Introduzione. Milano, Lipsia italiana in Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013.

<sup>54</sup> Sergio Luzzato, *L'età di Torino*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, vol. III: *Dal Romanticismo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 2.

<sup>55</sup> Andrea Battistini *Il riflesso nello «Specchio d'un'acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche in Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 57-75.

<sup>56</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 37-38.

Tutto il narrato soggiace alla memoria di Mario e la *dispositio* non è vincolata da alcuna consecuzione unilaterale della cronologia. Nel Novecento «autobiografia non significa più una storia unitaria e sistematica dell'io, ma esercizio folgorante del frammento»,<sup>57</sup> che si apre ad accogliere vari generi, fra i quali non si distingue il diario dal taccuino, si dà spazio alla memorialistica e si indulge volentieri nel relato odeporico. Soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, l'autobiografia divenne un genere frequentatissimo fino a entrare nel novero dei generi di consumo e a conoscere, tra il 1945 e il '55, a un vero e proprio boom. Una via per scampare al decadimento popolareggiante fu il reportage odeporico,<sup>58</sup> ma spesso si ricorse alla confusione dei piani intrecciando reale e fantastico per il desiderio di infrangere luoghi comuni.<sup>59</sup> Se, come sostiene Battistini, «l'autobiografia è un cenotafio»,<sup>60</sup> nessuna espressione pare più calzante per quello che, ad un'analisi puntuale, rappresentò *Milano, cara Milano!*... per Puccini: un testo che riesuma a beneficio dei posteri il tempo perduto della sua stagione di editore, libraio e scrittore esordiente, e, con esso, una galleria di personaggi più o meno illustri nei luoghi, negli atteggiamenti e nelle parole che un tempo appartennero loro.

---

<sup>57</sup> Andrea Battistini, *Il riflesso nello «Specchio d'un acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche*, cit., p. 59.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 69-72.

<sup>59</sup> Ivi, p. 74.

<sup>60</sup> Andrea Battistini, *Il riflesso nello «Specchio d'un acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche*, cit., p. 68.

Giovanni Di Malta

## La fattoria degli intellettuali «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte II)

Nella prima parte di questo studio l'interazione tra l'attività culturale del «Politecnico» e il contesto storico del Secondo dopoguerra è stata discussa sottolineando alcune singolari coincidenze tra le proposte del periodico e le strategie della guerra fredda, culturale e non, orchestrate dagli USA.<sup>1</sup> Qui si proseguirà concentrando l'attenzione sul ruolo dei sofisticati apparati di *intelligence* della Gran Bretagna nella guerra fredda europea: nel dopoguerra infatti, «la protezione di un favorevole bilanciamento dei poteri e il contenimento dell'Unione Sovietica furono inizialmente fenomeni britannici».<sup>2</sup> Il ruolo della letteratura nei suddetti fenomeni può dirsi cospicuo, come confermerà sia la ricezione della cultura politica e letteraria inglese nel «Politecnico», sia il discorso del periodico sulla letteratura proletaria, che risulterà mediato dal più importante e controverso *cold warrior* letterario britannico, George Orwell.

### L'Italia nel *Great Game*

Sedeva, noncurante delle disposizioni municipali, a cavalcioni del cannone Zam-Zammah [...]. Quell'imponente pezzo di bronzo verde è stato sempre il bottino più ambito dai conquistatori giacché chi possiede Zam-Zammah, il «drago sputa fuoco», controlla il Punjab.

E Kim – che aveva costretto il figlio di Lala Dinanath a scendere da lì era in parte giustificato dal fatto che gli inglesi controllavano il Punjab, e lui era inglese.

KIPLING, *Kim*

La guerra fredda, emersa dalle ceneri della seconda guerra mondiale, vede presto contrapposti gli interessi britannici e sovietici. I vertici alleati riuniti a Teheran nel 1943 sancivano «la divisione dell'Europa in due aree controllate rispettivamente dalla Gran Bretagna e dall'Unione Sovietica»,<sup>3</sup> e così, attraverso la Commissione di controllo del Governo militare alleato, «il modello coloniale britannico dell'amministrazione indiretta veniva applicato all'Italia».<sup>4</sup> Nel gennaio 1944 un

<sup>1</sup> Cfr. GIOVANNI DI MALTA, «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda, «Oblío», a. IV, n. 13 (primavera 2014), pp. 33-45.

<sup>2</sup> ANN DEIGHTON, *Introduction*, in ID. (ed. by), *Britain and the first Cold War*, Macmillan – The Graduate School of European and International Studies, London, University of Reading, 1990, p. 4; qui e in seguito (esclusa l'epigrafe da Kipling) la traduzione dei brani citati da fonte bibliografica in lingua inglese è mia.

<sup>3</sup> FRANCESCO BARBAGALLO, *La formazione dell'Italia democratica*, in *Storia dell'Italia repubblicana*. Vol. I, *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1995, p. 27.

<sup>4</sup> Ivi, p. 29.

memorandum sovietico segnalava i tentativi della Gran Bretagna di «assumere un ruolo dominante negli affari italiani, e suggeriva che l'Unione Sovietica tentasse di usare l'influenza comunista come contrappeso nel Cln». <sup>5</sup> Il riconoscimento del Regno del Sud da parte dell'Urss nel marzo dello stesso anno consentiva un'influenza russa nel Mediterraneo in contrasto con gli interessi inglesi, supportata dalla partecipazione del Pci al governo di unità nazionale antifascista. Tuttavia il discorso di Stalin del novembre 1944 imposta in termini difensivi la strategia generale del campo comunista: «rendere impossibile una nuova aggressione e una nuova guerra [...] per un lungo periodo di tempo». <sup>6</sup>

L'Inghilterra vede nel dopoguerra la sconfitta politica di Churchill (luglio 1945), e il nuovo governo laburista guidato da Attlee alle prese con il tentativo disperato di evitare il collasso dell'impero, di trovare una prospettiva di rilancio. La soluzione fu individuata in un «nuovo principio della politica estera britannica, la proiezione “positiva” della “terza forza”, un blocco dell'Europa occidentale a guida Britannica legato all'Impero e al *Commonwealth*, e indipendente sia dall'Unione Sovietica sia dagli Stati Uniti»; <sup>7</sup> una prospettiva abbandonata esplicitamente solo di fronte alla crisi di Berlino del 1948, quando l'Inghilterra dovette infine accomodarsi al «Patto Atlantico sostenuto dalla forza economica e militare statunitense e dalla bomba atomica». <sup>8</sup> L'attività del «Politecnico», che si situa all'interno di questo arco cronologico, <sup>9</sup> sembra risentire della suggestione del progetto terzista inglese (così come «*Les Temps Modernes*» di Sartre), <sup>10</sup> e delle sue implicazioni antisovietiche. Il partito laburista, vinte le elezioni con una campagna nella quale si proponeva come partito di sinistra potenziale amico dell'Unione Sovietica, si dedicò con ardore alla guerra fredda. Le opzioni antisovietiche del partito ammirato da Orwell troveranno piena sanzione ufficiale (ma segreta) nella formazione dell'*Information Research Department* (IRD) nel gennaio 1948, ma ancor prima nell'insediarsi del *Russia*

<sup>5</sup> SILVIO PONS, *Stalin, Togliatti, and the Origins of the Cold War in Europe*, «Journal of Cold War Studies», v. III, n. 2 (Spring 2001), p. 7.

<sup>6</sup> Stalin, cit. in S. PONS, *L'impossibile egemonia. L'URSS, il pci e le origini della Guerra fredda (1943-1948)*, Roma, Carocci Editore, 1999, p. 170.

<sup>7</sup> W. SCOTT LUCAS, C. J. MORRIS, *A very British Crusade: the Information Research Department and the beginning of the Cold War*, in *British Intelligence, Strategy and the Cold War, 1945-51*, Edited by Richard J. Aldrich, London – New York, Routledge, 1992, p. 87.

<sup>8</sup> Ivi, p. 100. Ma l'insostenibilità militare di un blocco europeo occidentale non supportato dagli Stati Uniti, nell'ipotesi di un confronto armato con l'Urss, fu evidente ai politici inglesi almeno dal dicembre 1945 (cfr. MARTIN A.L. LONGDEN, *From 'Hot War' to 'Cold War': Western Europe in British Grand Strategy, 1945-1948*, in *Cold War Britain, 1945-1964. New Perspectives*, Edited by Michael F. Hopkins, Michael D. Kandiah and Gillian Staerck, Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 111-126, in particolare pp. 112-114).

<sup>9</sup> I 28 numeri del «Politecnico» settimanale furono pubblicati dal 29 settembre 1945 al 6 aprile 1946, i 10 numeri del mensile dal 1° maggio 1946 al dicembre 1947.

<sup>10</sup> Nel novembre 1947, la rivista «*Esprit* pubblicò un “primo appello all'opinione internazionale” firmato da un gruppo di scrittori di sinistra e altri intellettuali – Camus, Sartre, Merlau-Ponty, Beauvoir; Mounier e Jean-Marie Domenach di *Esprit*; Georges Altman del quotidiano di sinistra (ma non comunista) *Franc-Tireur*; Claude Bourdet di *Combat*»; i firmatari pensavano che «la speranza risiedesse in una Europa Unita egualmente indipendente dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica, un'Europa i cui stati membri avrebbero adottato il socialismo e si sarebbero liberati delle colonie. Questo appello stava per essere pubblicato su *Les Temps Modernes* come su *Esprit*, ma all'ultimo minuto Maurice Merlau-Ponty, sebbene firmatario, rifiutò di pubblicarlo nella rivista da lui curata con Sartre, sembra per evitare di offendere i comunisti» (HERBERT R. LOTTMAN, *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 277).

*Committee* nell'aprile del 1946,<sup>11</sup> apparati che ereditano la collaudata tradizione politica e culturale dell'antisovietismo britannico.<sup>12</sup> L'atteggiamento politico generale risulta invece non eccessivamente segreto, se in una conferenza stampa del primo gennaio 1946 il Ministro degli esteri Ernest Bevin, artefice primo della guerra fredda governativa, rivendicava, con un sovrappiù di stizza, il primato britannico nel *know how* imperiale: «tu hai due grandi imperialismi [americano e sovietico] privi, mi dispiace, di tutta l'esperienza che questo stupido vecchio paese ha avuto».<sup>13</sup> L'8 gennaio Bevin espone finalmente al governo la bizzarra prospettiva dell'*Impero socialdemocratico*: «abbiamo le risorse materiali nell'Impero Coloniale, se le sviluppiamo, e offrendo una guida spirituale noi saremo capaci di raggiungere il nostro obiettivo».<sup>14</sup> Fondando il discorso ideologico sulle «idee vitali della socialdemocrazia inglese e della civiltà occidentale», il Ministro propone quindi di aiutare gli «amici all'estero» nella «lotta anticomunista».<sup>15</sup> Anche le operazioni di infiltrazione propriamente militare finalizzate alla sovversione politica, come quella inglese in Albania, pur fallita nei suoi obiettivi, venivano riciclate in propaganda, applicando uno schema che può anche ricordare le dinamiche sottese alla polemica Vittorini-Togliatti:

Anche l'operazione albanese, contribuendo ad un'atmosfera di sospetto, punizione e repressione nel blocco sovietico, indebolì il supporto ideologico per i regimi dell'Est Europa. Ciò dava in cambio l'opportunità all'Occidente di esporre il «terrore» e la «brutalità» del sistema comunista.<sup>16</sup>

In origine la realizzazione del futuro «Politecnico» «era stata affidata a [Eugenio] Curiel»,<sup>17</sup> fondatore e capo degli organismi culturali del Nord Italia legati al Partito comunista (Fronte della cultura, Fronte della gioventù di Milano), direttore delle pubblicazioni clandestine «L'Unità» e «La Nostra Lotta»; «dopo la morte di Curiel»,<sup>18</sup> «individuato» da «una spia»<sup>19</sup> e quindi «assassinato il 24 febbraio '45 a Piazzale Baracca» dai fascisti, il periodico fu affidato a Vittorini, che in quell'occasione «torna a Milano e ne prende il posto nel lavoro di stampa dei giornali

<sup>11</sup> Cfr. W. SCOTT LUCAS, C. J. MORRIS, *A very British Crusade*, cit., pp. 87-89.

<sup>12</sup> Cfr. ERIK GOLDSTEIN, *Britain and the Origins of the Cold War*, in *Cold War Britain, 1945-1964*, cit., pp. 7-14.

<sup>13</sup> «You have two great imperialism [Soviet and American] without, I'm afraid, quite all the experience that this stupid old country has got» (Bevin, cit. in W. SCOTT LUCAS, C. J. MORRIS, *A very British Crusade*, cit., p. 93).

<sup>14</sup> Bevin, cit. ivi, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibidem*. È in questo clima che importanti settori della stampa britannica, critici verso la politica dei blocchi contrapposti, tiepidi nell'angosciare i propri concittadini in merito alla minaccia sovietica, subirono la museruola del governo: sei giorni dopo il discorso antisovietico di Churchill a Fulton (USA), «l'11 marzo 1946 Barrington Ward [...] si ritrovò, in quanto editore del *Times*, soggetto a un attacco senza precedenti da parte di Bevin sulla linea che il suo giornale stava sostenendo in merito alle relazioni anglosovietiche». Similmente, dopo la presa del potere comunista in Cecoslovacchia, l'editore Beaverbrook (*Daily Express*, *Sunday Times*, *Evening Standard* ecc.) si ritrovò sotto accusa, da parte della *postwar Royal commission On the Press*, per il suo «attenuare (*playing down lightly*) [...] il pericolo russo, la sfida russa» (ALAN FOSTER, *The British Press and the coming of the Cold War*, in A. DEIGHTON (ed. by), *Britain and the first Cold War*, cit., pp. 26-27).

<sup>16</sup> W. SCOTT LUCAS, C. J. MORRIS, *A very British Crusade*, cit., p. 104.

<sup>17</sup> MARINA ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*. *Cronache e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 29.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>19</sup> PAOLO SPRIANO, *Storia del partito comunista italiano*, vol. V, *La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, p. 533.

clandestini». <sup>20</sup> Tralasciando qui il dettaglio della «spia» corresponsabile dell'uccisione di Curiel, che potrebbe suscitare interrogativi sull'eventuale coinvolgimento di apparati legati alla guerra fredda, è utile valutare il significato politico e culturale di questo snodo storico: il direttore del «Politecnico» sarà l'ex fascista di sinistra Vittorini, scaltro veterano delle diatribe politiche e politico-letterarie del ventennio, che da alcuni anni si era allontanato dal fascismo, e aveva collaborato con la Resistenza e con il Pci. L'estraneità ideologica, l'incomprensione di Vittorini della prassi politica e culturale comunista, a paragone di Curiel, così come la caratteristica passione di Vittorini per la cultura e letteratura angloamericana (e in particolare il vero e proprio culto per il narratore Hemingway, per giunta collegato all'OSS, la futura CIA), <sup>21</sup> sono ulteriori dati che possono rendere l'idea di un avvicendamento particolarmente infausto per la politica culturale auspicata dal partito comunista. La formazione letteraria di ascendenza rondesca, la concezione della letteratura come espressione di contenuti non razionalmente intellegibili e altrimenti indicibili, in sostanza inafferrabili, completa il profilo (qui brutalmente sommario) di uno scrittore in contrasto di interessi con l'affermarsi del comunismo e del realismo, anche non socialista, eventualità che avrebbe forse implicato un calo delle azioni vittoriniane nella borsa dei valori letterari.

La successione Curiel-Vittorini ha luogo in un momento di particolare tensione. Nell'Italia postbellica il Pci si confronta con l'irrequietezza politica delle forze partigiane del Nord, che doveva trovare un freno per non cadere nella provocazione, di fronte all'esempio della «distruzione della resistenza greca ad opera dell'esercito britannico». <sup>22</sup> Nelle valutazioni sovietiche peraltro, «era implicito che una politica volta a ricostituire l'unità nazionale avrebbe invece ostacolato l'influenza della Gran Bretagna» <sup>23</sup> in Italia, che si sarebbe invece giovata dell'esacerbarsi delle divisioni nel paese, che non tardarono a manifestarsi in merito alla questione di Trieste. A questo proposito, un primo indizio di un qualche legame del periodico con il punto di vista britannico potrebbe intuirsi in un trafiletto allusivo sulla visita di De Gasperi a Londra pubblicato sul primo numero (settembre 1945) del «Politecnico», che agita la questione di Trieste riprendendo posizioni da mesi abbandonate da parte comunista, perché temute foriere di una nuova guerra, <sup>24</sup> e apostrofa quasi con sarcasmo il leader democristiano, alludendo ad una «delusione» subita da quest'ultimo «a Londra, in quell'atmosfera diffidente e buia di pessimismo»:

De Gasperi [...] ha diretto quella politica di intransigenza nelle questioni riguardanti lo *status* internazionale dell'Italia che culminò nel maggio scorso con le manifestazioni nazionaliste per Trieste [...] In questi giorni, non si può dire che la diplomazia del ministro democristiano abbia fruttato qualche cosa. Al suo ritorno in patria sarà possibile conoscere se la delusione lo avrà riportato ad una visione delle cose internazionali più

<sup>20</sup> M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 14-15.

<sup>21</sup> Cfr. FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2004.

<sup>22</sup> F. BARBAGALLO, *La formazione dell'Italia democratica*, cit., p. 56. In ambito comunista, anche italiano, «il giudizio sull'esperienza greca [...] divenne un test per distinguere tra moderati e radicali» (S. PONS, *L'impossibile egemonia*, cit., p. 33).

<sup>23</sup> Ivi, p. 161.

<sup>24</sup> Cfr. ivi, pp. 176-182.



aderente alla modifica operata in esse dal recente conflitto. Anche la politica del partito democristiano dovrebbe risentirne.<sup>25</sup>

Il carattere paradossale della nota consiste anche nel fatto che l'Inghilterra e l'Unione Sovietica condividevano sì un atteggiamento punitivo verso l'Italia sconfitta, ma la prima (come gli USA) non era favorevole all'occupazione di Trieste da parte della Jugoslavia, neppure ancora contrapposta all'Unione Sovietica (ma già in tensione, appunto per l'occupazione di Trieste). Forse l'incongruenza non è casuale.

### «Il Politecnico» e il socialismo orwelliano

Conciliare, unificare la dittatura della borghesia con la dittatura del proletariato! Com'è semplice! Che idea geniale da filistei!

LENIN, *La III internazionale e il suo posto nella storia*

I piani inglesi per un'Europa a guida imperiale e socialdemocratica hanno un antecedente nel *pamphlet* politico di George Orwell pubblicato nel 1941 e intitolato *The Lion and the Unicorn. Socialism and the English Genius*. Persuaso che l'Inghilterra fosse sull'orlo della sconfitta, lo scrittore propugnava come via d'uscita una rivoluzione socialista rispettosa dei costumi nazionali, Impero compreso. Una strada praticabile, secondo Orwell, da un «governo laburista» capace di superare i suoi limiti tradizionali, di «sviluppare una politica imperiale positiva, e porsi l'obiettivo di trasformare l'impero in una federazione di stati socialisti, come in una versione più libera e destrutturata dell'Unione delle Repubbliche Sovietiche».<sup>26</sup> Il futuro autore della *Fattoria degli animali*, avvertendo che «nessun programma politico viene mai attuato nella sua interezza»,<sup>27</sup> e che i marxisti «lo taceranno di fascismo»,<sup>28</sup> tratteggiò quindi un piano che anticipava diversi aspetti della strategia della guerra fredda sopra riassunta, indicando già nel suo futuro artefice, l'anticomunista Bevin, una positiva novità nel partito laburista: un «uomo capace» «portato avanti» dal «trauma della disfatta».<sup>29</sup> La paventata accusa di «fascismo» di cui sopra cala indirettamente sull'ipotesi politica orwelliana persino dal «Politecnico» mensile, che in un articolo presenta diffusamente uno dei numi ispiratori delle speculazioni pamphlettistiche (e letterarie) di Orwell, il sociologo statunitense James Burnham, da cui derivano diverse ipotesi elaborate ne *Il leone e l'unicorno*. La seconda puntata dell'articolo, che tratta di *The Managerial Revolution*, significativamente tradotto in Italia con il titolo *La rivoluzione dei tecnici*, si sofferma su alcune possibili perplessità politiche:

<sup>25</sup> De Gasperi a Londra, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

<sup>26</sup> GEORGE ORWELL, trad. it. *Il leone e l'unicorno. Il socialismo e il genio inglese*, in ID., *Diari di guerra*, a cura di Guyda Armstrong, Traduzione di Alessandra Sora, Postfazione di Bernard Crick, Milano, Oscar Mondadori, 2007, p. 214.

<sup>27</sup> Ivi, p. 226.

<sup>28</sup> Ivi, p. 227.

<sup>29</sup> Ivi, p. 203; Bevin durante la guerra fu ministro del lavoro del governo Churchill.

Il lettore maligno potrà osservare come la tesi della *terza via*, al di là dell'antitesi capitalismo-socialismo, tornasse frequente e gradita nella letteratura e nell'apologia dei teorici fascisti [...] che molte fonti ideologiche sono comuni al Burnham e agli scrittori fascisti – da Machiavelli a Sorel a Pareto [...] che l'opera principale del Burnham è stata scritta nel periodo in cui le armate tedesche erano ovunque vittoriose e prima dell'intervento americano.<sup>30</sup>

La rivoluzione orwelliana consisterebbe in una «rivolta aperta e consapevole da parte della gente comune contro l'inefficienza, il privilegio di classe e il dominio dei vecchi».<sup>31</sup> Proprio nell'identificazione del gruppo sociale su cui confida Orwell si può riconoscere sia un chiaro influsso di Burnham, sia un antecedente di un'ideologia sociale a cui occhieggia fin dal titolo il «Politecnico»: si tratta, scrive Orwell, della «gente di classe sociale indeterminata», con la sua

vita piuttosto frenetica, senza cultura, che ruota attorno al cibo in scatola, al «Picture Post», alla radio e al motore a combustione interna. È una civiltà in cui i bambini crescono nella profonda conoscenza dei magneti e nella totale ignoranza della Bibbia. A quella civiltà appartiene la gente che si sente a casa propria nel mondo moderno, e definitivamente ne fa parte: tecnici e operai specializzati ben retribuiti, aviatori e meccanici, esperi di radiofonia, produttori cinematografici, giornalisti popolari e chimici industriali. Sono lo strato sociale indeterminato di fronte al quale le vecchie distinzioni di classe cominciano a sgretolarsi.<sup>32</sup>

È importante rilevare che i termini della singolare rivoluzione prospettata da Orwell nel *pamphlet* del 1941, tanto simili alla prospettiva postbellica del blocco dell'Europa occidentale a guida inglese, sono ripresi dallo scrittore nel 1945 in una sua corrispondenza giornalistica dalla Francia. L'ostacolo ai progetti politici inglesi in Francia proverrebbe secondo Orwell dai comunisti, «in una certa misura ostili alla Gran Bretagna perché vedono in essa il più probabile leader del “blocco occidentale” che è oggetto della politica sovietica impedire».<sup>33</sup> I piani precedentemente prospettati dallo stesso Orwell ne *Il leone e l'unicorno* sono ora presentati come l'illusione di un fatto compiuto di cui sono preda i francesi, illusione che lo scrittore un po' vanta e un po' smonta:

In misura sorprendente essi sono inclini a confondere i cambiamenti superficiali dell'Inghilterra in guerra con una vera rivoluzione, appoggiata dal comune consenso. [...] I francesi [...] sono portati a non rendersi conto che l'essenziale della struttura sociale inglese è rimasto pressoché immutato e potrebbe ricomporsi quando il pericolo è passato. [...] non molti francesi afferrano fino a quale punto la politica britannica sia condizionata dal suo stretto legame con gli USA, e quasi nessuno realizza che non può agire internazionalmente senza tener conto dei *Dominion*.<sup>34</sup>

Gli articoli del «Politecnico» settimanale relativi all'Inghilterra si caratterizzano per una rappresentazione della politica e della società inglese, a differenza della statunitense ad esempio, particolarmente positiva, e non priva di elementi in comune

<sup>30</sup> REMO CANTONI, *La rivoluzione dei tecnici*, «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, p. 41. Manca qui il tempo e lo spazio per interrogarsi sul senso complessivo dell'articolo di Cantoni su Burnham.

<sup>31</sup> G. ORWELL, *Il leone e l'unicorno*, cit., p. 206.

<sup>32</sup> Ivi, p. 194; cfr. anche p. 218 e p. 228.

<sup>33</sup> G. ORWELL, *The French Believe We Have Had a Revolution*, «Manchester Evening News», 20 marzo 1945; cito da ID., *I Belong to the Left. 1945*, Edited by Peter Davidson Assisted by Ian Angus and Sheila Davison, London, Secker & Warburg, 1998, p. 93.

<sup>34</sup> Ivi, p. 94.

con l'oleografia del progresso socialista britannico che sarà propagandata dagli apparati dell'IRD, e di assonanze con l'Orwell de *Il leone e l'unicorno*. L'articolo di Stefano Terra pubblicato sul n. 11 ad esempio, dedicato appunto all'Inghilterra, tratta delle virtù di composta resistenza, di abnegazione patriottica dei lavoratori inglesi durante la guerra, dando per acquisito per il recente passato quanto l'Orwell de *Il leone e l'unicorno* auspicava per il prossimo futuro: l'integrazione ideologica del proletariato nella prassi dello sforzo bellico, e da qui nel sistema sociale. Secondo Terra infatti, «l'immediata mobilitazione dei lavoratori inglesi delle officine e delle campagne ebbe [...] tali aspetti di autonomia, all'infuori di quelli che potevano essere i piani interni della nazione in guerra, da rivelare una generale volontà di resistenza».<sup>35</sup> Coerentemente con quell'immagine socialmente progressiva dell'Inghilterra in guerra che Orwell aveva auspicato e prospettato nel 1941, e ridimensionato nel 1945, Terra sottolinea ad esempio la partecipazione femminile alla gestione della società: «le donne dimostrarono la loro concreta e fattiva emancipazione più che in un secolo di propaganda femminista. Su sei capi strada uno era donna. Donne erano al volante delle autoambulanze».<sup>36</sup> Al di là delle possibili trame politiche oscure, conclude quindi Terra, «i lavoratori inglesi e di tutti i Paesi si sono portati con la loro resistenza su una linea avanzata».<sup>37</sup> L'articolo di Calamandrei pubblicato sul medesimo numero 11 tratta un tema ancora più vicino alle meditazioni orwelliane, ovvero gli influssi positivi della guerra sull'assetto specificamente politico della società inglese, valutando come «fondamentale cambiamento»<sup>38</sup> la vittoria laburista di luglio. L'idea che la «minoranza di ricchi che dirigeva il paese prima della guerra antepose agli interessi vitali della nazione il proprio interesse di classe»,<sup>39</sup> è anche la base dell'analisi da cui muove *Il leone e l'unicorno*. Nel medesimo *pamphlet* è importante anche un'altra valutazione che si ritrova nell'articolo di Calamandrei, secondo il quale la guerra

Ha fornito al popolo inglese un'occasione, sia pure tragica, di sperimentare quali sviluppi può avere l'economia del paese e quali migliori condizioni di vita [...] quando la produzione e la ripartizione della ricchezza vengano sottoposte a un controllo e non abbandonate alla disastrosa «libertà» del capitalismo. [...] la disoccupazione è stata eliminata [...] la disciplina dell'economia da parte dello Stato ha assicurato ad ogni lavoratore una protezione [...] Infine il razionamento del cibo e del vestiario rigorosamente attuato ha garantito ad ognuno una porzione certa di tutte le risorse di cui il Paese disponeva.<sup>40</sup>

L'articolo si conclude auspicando «un'economia largamente pianificata e statizzata», con una netta apertura di credito, anche se in formula interlocutoria, ai politici recentemente eletti: «sta al Governo laburista trasformare il sistema economico inglese in questo senso progressivo».<sup>41</sup>

<sup>35</sup> STEFANO TERRA, *Anche in Inghilterra è stato il popolo a resistere e a vincere*, «Il Politecnico», n. 11, 8 dicembre 1945, p. 1.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> F. C., *Per che cosa ha resistito e vinto il popolo inglese?*, *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*. Nel n. 25 dedicato all'India tuttavia la critica al colonialismo inglese investe pesantemente il partito laburista, che «trascina il proletariato britannico [...] a prendere una posizione di sfruttatore», simile a quella del «proletariato

Come la fisionomia sociale e politica dell'Inghilterra è presentata in termini progressivi, così è per la sua letteratura. La ricezione della letteratura inglese nel «Politecnico» settimanale si caratterizza infatti per l'integrazione del profilo degli scrittori in un ambito politico di sinistra, che si manifesta con particolare insistenza e non senza forzature, assecondando quell'immagine progressista, di guida spirituale del socialismo dell'Europa occidentale che gli apparati d'informazione inglesi si ingegnavano per promuovere.

Sul n. 3 del «Politecnico» Pritchett è presentato come uno scrittore della rivista «New Writing» che «proviene dalla classe operaia»,<sup>42</sup> e nello stesso numero persino Shakespeare è filtrato dalla sua «popolarità immensa»<sup>43</sup> nella repubblica sovietica armena, mentre a proposito di Spender, sul n. 4, si rimarca la partecipazione al movimento culturale antifascista britannico *Left Wing*.<sup>44</sup> Fa eccezione l'articolo sul teatro inglese pubblicato sul n. 9, che tratta del dramma *L'assassino* di Peter Yeats, e propaganda senza remore l'adattamento radiofonico per la BBC de *La fattoria degli animali* di Orwell, accennando alquanto evasivamente alla tendenza politica dell'opera («il contenuto politico di questo lavoro di Orwell può non essere accetto a tutti, ma non si può negare l'abilità con cui egli ha concepito e tradotto in opera questo suo tentativo»), e valorizzando un poco oltremisura la favola antisovietica in salsa radiofonica: la «poesia [...] è [...] evidente in tutto il lavoro».<sup>45</sup> Fa eccezione in parte il poeta Auden, di cui si sottolinea negativamente la conversione come defezione politica, e l'emigrazione negli Stati Uniti: in passato «fece parte a lungo di un gruppo di scrittori [...] allora discepoli di T. S. Eliot e orientati verso il comunismo. Ma all'inizio della guerra ebbe una crisi mistico-religiosa, si rifiutò di combattere ed emigrò in America»; la poesia pubblicata sul n. 11 commemora comunque «il poeta e rivoluzionario Ernst Toller»,<sup>46</sup> mentre sul n. 27 è pubblicata con grande rilievo in prima pagina la poesia dello stesso Auden *Spagna*, il cui *explicit* peraltro è citato come chiusa di un capitolo del *Leone e l'unicorno* di Orwell.<sup>47</sup> Macnice è pacificamente definito uno «scrittore di sinistra», che «rispecchia fedelmente nella sua opera questa sua posizione politica e spirituale».<sup>48</sup>

---

tedesco [...] col nazismo» (*Perché sangue in India?*, «Il Politecnico», n. 25, 16 marzo 1946, p. 1); ma già l'Orwell del *Leone e l'unicorno* aveva espresso critiche simili: «il partito laburista [...] aveva un interesse diretto a sostenere la prosperità del capitalismo britannico [...] il tenore di vita degli operai [...] dipendeva indirettamente dallo sfruttamento dei coolies indiani» (G. ORWELL, *Il leone e l'unicorno*, cit., p. 213; p. 217). Anche la dura affermazione del «Politecnico» che campeggia nella pagina – «il dominio britannico ha impedito i rivolgimenti sociali in India. La società indiana è ferma al punto in cui gli inglesi la trovarono negli anni della conquista» (*Perché sangue in India?*, cit.) – ricorda il *pamphlet* di Orwell: «da almeno otto anni l'Inghilterra impedisce artificialmente il progresso dell'India [...] i popoli che vivono in condizioni di arretratezza si governano meglio di quelli che appartengono a civiltà evolute»; il «dominio britannico [...] aspira più meno [sic] inconsciamente a mantenere l'India nella massima arretratezza possibile» (G. ORWELL, *Il leone e l'unicorno*, cit., pp. 224-225); similmente «Il Politecnico»: «i reazionari italiani [...] certo pensano che sarebbe una bella cosa poter fermare l'evoluzione della società italiana per mezzo di un qualsiasi dominio britannico» (*Perché sangue in India?*, cit.).

<sup>42</sup> Premessa redazionale a V. S. PRITCHETT, *Spesso si resta delusi*, «Il Politecnico», n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3.

<sup>43</sup> *Shakespeare nella Transcaucasia*, ivi, p. 4.

<sup>44</sup> Cfr. STEPHEN SPENDER, *Non palazzi, corona di un'epoca*, ivi, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 3.

<sup>45</sup> JOHN LEHMANN, *Teatro 1945 in Inghilterra*, ivi, n. 9, 24 novembre 1945, p. 4.

<sup>46</sup> Premessa redazionale a W. H. AUDEN, *In memoria di Ernst Toller*, ivi, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 3.

<sup>47</sup> Cfr. W. H. AUDEN, *Spagna*, ivi, n. 27, 30 marzo 1946, p. 1; cfr. G. ORWELL, *Il leone e l'unicorno*, cit., p. 208.

<sup>48</sup> Presentazione redazionale a LOUIS MACNEICE, *Ritorno a Londra attraverso la guerra*, «Il Politecnico», n. 11, cit., p. 3.

Insieme al sorvolo sull'orientamento politico della *Fattoria degli animali*, l'accreditamento a sinistra di Eliot è una delle operazioni più discutibili della ricezione della letteratura inglese operata sul settimanale, e forse anche la più importante. In prima pagina sul n. 12 è pubblicato un componimento sulla classe operaia, con un commento insinuante, che definisce Eliot «poeta cattolico che non crede soltanto in Dio e nel regno dei cieli; crede anche in una missione della classe operaia, e nel rinnovamento della società e degli istituti sociali». <sup>49</sup> Il «rinnovamento» eliotiano della società è peraltro chiaramente espresso nell'*explicit* del componimento pubblicato, sorta di scorcio idillico da antico cantiere egizio: «una fede per tutti, / e un compito a ciascuno, / ciascun uomo al suo lavoro». <sup>50</sup>

L'accreditamento politico del futuro premio Nobel dell'anno 1948 è fiancheggiato subliminamente dalla pubblicazione sul n. 13-14 dell'infuocato discorso filosovietico di un sacerdote anglicano: <sup>51</sup> la posizione espressa dal sant'uomo rappresenta un'eccezione (sebbene non unica) tra i religiosi britannici, e può risultare funzionale ad una mimetizzazione indiretta della fisionomia politica del celebre poeta legato alla *High Church* britannica. Nel n. 20 del «Politecnico» Eliot è infine celebrato, caso unico nel settimanale, con un'intera pagina dedicata all'ultimo dei suoi *Four Quartets, Little Gidding*: <sup>52</sup> anche in questo caso la presentazione e l'interpretazione proposta può dirsi fuorviante per i lettori coevi del «Politecnico», prevalentemente comunisti o comunque orientati a sinistra, e interessati ai rapporti tra letteratura e politica. La poesia dell'autore del saggio *Notes Toward a Definition of Culture*, dove la struttura di classe delle società è l'indispensabile presupposto della qualità della cultura, è ambigualmente caratterizzato dal «Politecnico» come scrittore che si riaccosta, attraverso la religione, alla realtà sociale:

«La poesia – egli dice – deve essere didattica». E questa affermazione è importante, in lui che pochi anni prima aveva detto che la religione, la politica, la storia, i motivi sociali, non appartengono alla sfera della poesia. [...] verrà perfino la poesia con un «impegno sociale», una poesia apertamente polemica e in gran parte ragionativa. [...] Eliot si è accorto, dunque, che [...] occorre ritrovare il contatto con il mondo reale [...] solo che non riesce ad attuare il suo proposito in pieno. [...] Ma in ogni caso il tentativo di riportare la poesia al contatto col mondo c'è. <sup>53</sup>

Tanto c'era, nell'ultimo Eliot, «il tentativo di riportare la poesia al contatto col mondo» di cui scrive il settimanale vittoriniano, che nel 1942 Orwell, deluso per la svolta disfattista e filofascista subodorata nei tre *Quartetti* fino ad allora pubblicati, in una delle più velenose recensioni che un sì celebre poeta abbia subito, scrisse anch'egli del superamento dell'«esasperato individualismo» <sup>54</sup> che caratterizza l'Eliot degli anni Quaranta, ma risultando meno vago sui suoi connotati politici:

<sup>49</sup> Premessa redazionale a T. S. ELIOT, *Canto della classe operaia*, ivi, n. 12, 15 dicembre 1945, p. 1.

<sup>50</sup> T. S. ELIOT, *Canto della classe operaia*, cit.

<sup>51</sup> Cfr. HUGH E. WORLLEDGE, «L'Unione Sovietica, regno di Dio», ivi, n. 13-14, 22 dicembre 1945, p. 3.

<sup>52</sup> Cfr. T. S. ELIOT, *Little Gidding*, ivi, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 3; *Significato di Little Gidding*, *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Notizia su Eliot*, *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

La fuga dall'individualismo di Eliot fu nella Chiesa, la Chiesa anglicana nella fattispecie. Non si dovrebbe presumere che il tetto Pétainismo (*gloomy Pétainism*) al quale pare ora aver dato se stesso fosse il risultato inevitabile della sua conversione. Il movimento anglo-cattolico non impone alcuna "linea" politica ai suoi seguaci, e una tendenza reazionaria o austro-fascista è sempre stata evidente nella sua opera, specialmente nei suoi scritti in prosa.<sup>55</sup>

Inoltre l'Eliot dei *Four Quartets* è ben presente nel romanzo distopico di Orwell *1984*, che quindi rende giustizia (per dire così) al ruolo politico-letterario assunto dal poeta inglese nella guerra fredda europea: si può ricordare ad esempio il motto dello Stato di Oceania, «Chi controlla il passato [...] controlla il futuro: chi controlla il presente, controlla il passato»,<sup>56</sup> che evoca ironicamente l'*incipit* dei *Four Quartets*, citato anche nell'articolo del «Politecnico» su *Little Gidding*: «Forse il presente e il passato / sono presenti nel tempo futuro / e il futuro è rinchiuso nel passato».<sup>57</sup> Insomma, la scelta del «Politecnico» di promuovere Eliot come campione poetico mondiale, e soprattutto di camuffare la connotazione politica corrente della sua opera, suscita perplessità quando si tenta di vedere «Il Politecnico» come un normale periodico di sinistra del dopoguerra, sia pure sommamente innovativo e non comunista; diventa invece una scelta chiara e comprensibile, perfino ovvia se si interpreta il periodico come strumento o affiliato della guerra fredda angloamericana. Eliot infatti, *cold warrior* già di suo, risulta storicamente adoperato dagli apparati della CIA addetti alla guerra fredda, in particolare dall'ineffabile Congresso per la Libertà della Cultura, e con particolare brutalità, se è vero che si è giunti ad utilizzare la sua opera per bombardare letterariamente il nemico:

Il Congresso Americano per la Libertà della cultura (CLC), un'agenzia di propaganda culturale gestita dalla CIA, [...] sponsorizzò produzione libraria, traduzioni, premi letterari, riviste, tour di congressi, mostre d'arte e festival musicali, assorbendo decine di milioni di dollari dal denaro della CIA e aprendo uffici in circa 35 stati. Nel blocco orientale, il CLC creò centri culturali e tentò di diffondere tutta la letteratura occidentale possibile (in una occasione producendo una traduzione russa di *The Four Quartets* (1943) di T. S. Eliot e paracadutandone copie sull'Unione Sovietica).<sup>58</sup>

Niente letteratura proletaria, siamo gli inglesi

Il professore postilla la lettera dell'amico [...] dichiarando e sottolineando che la pubblica come semplice *documento*. Documento di che?

DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*

<sup>55</sup> G. ORWELL, recensione a *Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages* di T. S. Eliot, «Poetry London», October-November 1942; cito da *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, volume II, *My Country Right or Left 1940-1943*, Edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Penguin Books in association with Secker & Warburg, Middlesex (England) (1968) 1970, p. 277; l'accusa di «Pétainism» è ribadita nell'*explicit* (cfr. *ivi*, p. 279).

<sup>56</sup> G. ORWELL, trad. it. *1984*, con un'introduzione, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Aldo Chiaruttini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1950) 1983<sup>8</sup>, p. 58 (orig: «“Who controls the past,” ran the Party slogan, “controls the future: who controls the present controls the past”»).

<sup>57</sup> Eliot, *Burnt Norton*, cit. in *Significato di Little Gidding*, cit. (orig.: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past»).

<sup>58</sup> ANDREW HAMMOND, *British Fiction and the Cold War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 6-7.

Al termine della prima parte di questo studio avevamo lasciato Franco Fortini, assunto l'onere della stroncatura preventiva della letteratura proletaria sui numeri 22 e 28 del «Politecnico»,<sup>59</sup> in balia delle reazioni polemiche e satiriche suscitate dai suoi interventi. Sarà utile approfondire, tra queste, le critiche mosse al periodico nel 1979 da Franco Calamandrei e Stefano Terra,<sup>60</sup> critiche che hanno chiamato in causa l'Inghilterra quantomeno per sineddoche, impugnando la distopia dell'Orwell di *1984*. Ma a ben vedere le allusioni dei due ex redattori del «Politecnico» al celebre scrittore inglese vanno ben oltre l'accenno satirico: il titolo *La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, riecheggia il titolo di un'altra conversazione: *The Proletarian Writer. Discussion between George Orwell and Desmond Hawkins*, colloquio radiofonico trasmesso dalla *Home Service* della B.B.C. il 6 dicembre 1940, pubblicato il 19 dello stesso mese sul periodico britannico «Listener». <sup>61</sup> Il legame fra i due testi è suggerito non solo dalla forma del dialogo, esplicitata in entrambi i casi nel sottotitolo, e neppure solamente dal tema della letteratura proletaria, argomento sia del dialogo tra Orwell e Hawkins, sia dei materiali del «Politecnico» oggetto (tra altri) delle critiche di Terra e Calamandrei: il rimando al testo inglese permette di ipotizzare nelle dialogate riflessioni orwelliane una precisa fonte ideologica e testuale delle posizioni espresse da Fortini sul «Politecnico».

Già nella nota redazionale apposta in calce al racconto di Giuseppe Grieco che ha innescato la polemica sulla letteratura proletaria, *All'alba si chiudono gli occhi*, Fortini aveva affermato che le narrazioni proletarie, o «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”». <sup>62</sup> Il cinico *aut aut* ha un chiaro antecedente nelle disquisizioni radiofoniche inglesi di cui sopra, articolate sul medesimo sofisma: «*Hawkins*: [...] Concordi quindi sul fatto che quando la letteratura proletaria diventa letteratura non è più proletaria – nel senso politico? O che quando diventa propaganda non è più letteratura? *Orwell*: Penso che così sia messa giù troppo cruda». <sup>63</sup>

È interessante notare, sia pure per inciso, che l'argomentazione di Hawkins che precede le affermazioni sopra citate risulta l'esatto rovescio di una importante e molto nota considerazione del Gramsci dei *Quaderni* sui rapporti letteratura-politica: il politico per Gramsci non sarà mai contento della visione statica fissata dall'artista in un'opera:

Per l'uomo politico ogni immagine «fissata» a priori è reazionaria: il politico considera tutto il movimento nel suo divenire. L'artista deve invece avere immagini «fissate» e colate nella loro forma definitiva. Il politico immagina l'uomo com'è e nello stesso tempo come dovrebbe essere [...] L'artista rappresenta

<sup>59</sup> Cfr. il commento redazionale a GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3, e F. FORTINI, *Documenti e racconti*, ivi, n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

<sup>60</sup> Cfr. *La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, in S. TERRA, *La generazione che non perdona*, Tascabili Bompiani, Milano 1979.

<sup>61</sup> Cfr. G. ORWELL, DESMOND HAWKINS, *The Proletarian Writer. Discussion between George Orwell and Desmond Hawkins*, in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, volume II, cit., pp. 54-61.

<sup>62</sup> Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

<sup>63</sup> G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 57.

necessariamente «ciò che è» [...] Perciò dal punto di vista politico, il politico non sarà mai contento dell'artista e non potrà esserlo.<sup>64</sup>

La nota gramsciana è stata scritta come è noto in polemica con Paul Nizan, che in un suo articolo del 1932, *Littérature révolutionnaire en France*, aveva espresso posizioni avverse alla letteratura proletaria che si possono considerare tra gli antecedenti della vulgata radiofonica di Orwell e Hawkins. Dal canto suo quest'ultimo, peraltro anticipando – dato di particolare interesse – la linea tenuta da Vittorini nella polemica con Togliatti, afferma al contrario di Gramsci che «l'obbiettivo di un politico è sempre limitato, parziale, a breve termine, sovra semplificato [...] In poche parole, deve escludere proprio ciò che ha valore nell'arte».<sup>65</sup> Si tratta di temi cruciali che appunto si sfogheranno nella polemica Vittorini-Togliatti, laddove il primo contesterà al secondo un primato della cultura sulla politica (quindi del «Politecnico» sul Pci), in virtù di una presunta superiore elaborazione del primo termine (cultura) sul secondo (politica), concretizzando quindi un allusivo filone allegorico che attraversa il settimanale, dall'editoriale del primo numero *Una nuova cultura* all'articolo di Calamandrei *Narrativa vince cronaca* ad esempio, fino alle considerazioni fortiniane sulla letteratura proletaria. Fortini, riprendendo dopo le polemiche dei lettori il discorso aperto sul n. 22, nell'articolo *Documenti e racconti* pubblicato sul n. 28 afferma che «la verità sociale pratica, obiettiva, di un fatto e di un sentimento è diversa dalla verità espressa in un'opera d'arte», precisando che dovrebbero essere considerati dei meri «documenti» i testi «tali da suscitare immediate emozioni e reazioni», mentre dovrebbero essere considerati «racconti», quindi «opere d'arte», quei testi che «sono frutto di rare e contraddittorie esperienze».<sup>66</sup> Similmente Hawkins aveva affermato che l'approccio politico, a differenza del letterario non contempla la contraddizione: «non può riuscire ad apprezzare le proprie imperfezioni e le possibili virtù degli avversari. Non può riuscire a edificare sul pathos e sulla tragedia di tutto il comportamento umano».<sup>67</sup>

Secondo Orwell la letteratura proletaria «semplicemente batte e ribatte sulle intollerabili condizioni di vita della classe lavoratrice»; uno scrittore proletario, afferma l'autore della *Fattoria degli animali*, è spesso un giovane che è riuscito a istruirsi, magari durante un lungo periodo di disoccupazione, e «inizia a scrivere libri, e naturalmente fa uso delle sue precedenti esperienze, delle sue sofferenze per la povertà, della sua rivolta contro il sistema esistente, e così via»;<sup>68</sup> è così anche per Fortini: la letteratura proletaria si limita ad esprimere «il mondo dei proletari, le loro esperienze e le loro lotte».<sup>69</sup> Così come per Orwell lo scrittore proletario «non sta creando realmente una letteratura indipendente. Scrive alla maniera borghese, nel

<sup>64</sup> ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino (1975) 2007<sup>3</sup>, vol. III, pp. 1820-1821.

<sup>65</sup> G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 57.

<sup>66</sup> F. FORTINI, *Documenti e racconti*, cit.

<sup>67</sup> G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 57.

<sup>68</sup> Ivi, p. 58.

<sup>69</sup> F. FORTINI, *Documenti e racconti*, cit.



dialetto della classe media»,<sup>70</sup> similmente Fortini afferma che gli scritti dei proletari, cioè «I documenti [...] hanno poi la caratteristica di pretendere quasi sempre a una “forma” letteraria, magari incosciente; ma essa è quasi sempre una cattiva forma, è proprio la forma morta di certe narrative borghesi»; «il fatto è “proletario”, ma la forma, la sintassi, il gioco dei sentimenti è spesso vecchio e decrepito».<sup>71</sup> Anche questa è un’idea orwelliana: «per quanto riguarda la tecnica, una delle cose che colpiscono degli scrittori proletari, o che sono chiamati scrittori proletari, è quanto sono conservatori»; «molto di ciò che si ritiene nuovo è semplicemente il vecchio che si regge sulla testa».<sup>72</sup>

I riferimenti allusivi di Terra e Calamandrei consentono quindi di inquadrare i discorsi dissuasivi del «Politecnico» sulla letteratura proletaria in una più ampia tradizione elitistica, data la ripresa di non poche argomentazioni provocatorie dall’anticomunismo britannico, per così dire, di sinistra, rappresentato nella fattispecie dall’orwelliano *The Proletarian Writer*. Ma il libro di Terra del 1979 consente di rilevare che *tutto* il dibattito sulla letteratura proletaria che ha luogo sul «Politecnico» è un vero e proprio falso, una sorta di messinscena teatrale, sconcertante ma storicamente decifrabile, in quanto utile per favorire una certa continuità dell’ideologia letteraria dell’Italia postfascista, distaccare psicologicamente intellettuali e classe operaia, e contribuire ad accendere la miccia della polemica tra il Pci e il «Politecnico», uno dei pilastri del *recit* della guerra fredda culturale italiana.

Giuseppe Grieco, *alias* Stefano Terra

Un episodio di cronaca della cultura,  
diciamo, «napoletana».  
TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*

Le corpose allusioni che costellano la prefazione dialogata alla riedizione del 1979 del romanzo di Terra, *La generazione che non perdona*, hanno consentito di riconoscere un importante antecedente inglese dei discorsi del «Politecnico» sulla letteratura proletaria. È ora utile prestare attenzione alle prime parole di Calamandrei nel suo dialogo con Terra:

Credo che tu faccia bene ad accettar di ristampare il libro accompagnandolo con altre cose tue inedite, come il racconto *Turno di notte*, che non conoscevo e ho letto ora in bozze, trovandovi alcuni punti molto belli, in particolare l’inizio, in cui l’attacco narrativo e il suo linguaggio risultano in un impasto vivo e ricco.<sup>73</sup>

Calamandrei, in questo testo dialogato che, come il lettore avrà oramai intuito, esige un’attenta lettura tra le righe, richiama l’attenzione in primo luogo sul racconto di Terra che apre il libro, ristampato da una raccolta di racconti (*Morte di italiani*) che lo scrittore aveva pubblicato al Cairo, nel 1942, nelle edizioni di Giustizia e Libertà

<sup>70</sup> G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 57.

<sup>71</sup> F. FORTINI, *Documenti e racconti*, cit.

<sup>72</sup> G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 56; p. 54.

<sup>73</sup> *La generazione che non perdona: il tempo, la società*, cit., p. VII.

(e a New York sul periodico «New Leader»),<sup>74</sup> poi in Italia nel 1945.<sup>75</sup> Fin dal titolo, il racconto *Turno di notte* anticipa il tema del racconto proletario pubblicato sul «Politecnico», *All'alba si chiudono gli occhi*: il turno di notte di un operaio appunto; quest'ultimo scritto, presentato dalla redazione come «vivo documento della vita» di un fantomatico «operaio napoletano» di nome Giuseppe Grieco,<sup>76</sup> è in realtà una riduzione del racconto di Terra del 1942, riscritto da Vittorini o da altri della redazione, o più probabilmente da Terra medesimo: per beffa seriore, l'ultima parola del racconto, sorta di firma dissimulata, è il sostantivo «terra».<sup>77</sup> Calamandrei afferma di avere apprezzato «in particolare l'inizio», ed effettivamente, osservando l'*incipit*, si può cogliere immediatamente la somiglianza dei due componimenti. Questo è l'*incipit* di *Turno di notte*:

Quando viene l'alba si ha voglia di cantare. È il sangue. Ha dimenticato che non abbiamo dormito e si mette a correre più forte con le prime luci. Dopo una mezz'ora ci sentiamo presi da un sonno prima leggero, poi più sodo, come quello dei bambini. Ed è allora che ci facciamo sostituire un minuto per accendere una sigaretta.<sup>78</sup>

Questo è l'*incipit* del racconto pubblicato sul «Politecnico»:

All'alba si chiudono gli occhi e si sogna una tazza di buon latte caldo, un letto soffice. È la stanchezza, è il sonno, è la fame che si fa sentire. Allora si esce fuori per respirare una boccata di aria pura. I polmoni ne hanno bisogno dopo un'intera notte trascorsa nell'officina, tra gli aspri vapori dell'acido.<sup>79</sup>

L'accenno di Calamandrei, sornione ma preciso, permette di apprezzare una certa somiglianza tra i due testi; ad esempio: «Quando viene l'alba si ha voglia di cantare. È il sangue» > «All'alba si chiudono gli occhi e si sogna una tazza di buon latte caldo, un letto soffice. È la stanchezza [...] che si fa sentire»; oppure: «Ed è allora

<sup>74</sup> Come si deduce incrociando i dati della nota sotto il titolo del racconto, e della breve nota biobibliografica di Terra che chiude il volume: cfr. S. TERRA, *La generazione che non perdona*, cit., p. 1 e p. 169.

<sup>75</sup> Cfr. S. TERRA, *Morte di italiani*, Roma, Moretti Editore, 1945. Non ho visto questa raccolta (né la precedente edizione del 1942) ma Calamandrei, che aveva trattato di *Morte di italiani* e di altre opere di Terra sul mensile vittoriniano (cfr. F. CALAMANDREI, *Una generazione e il suo narratore*, «Il Politecnico», n. 30, cit., pp. 35-36) afferma implicitamente («non conoscevo») che *Turno di notte* è inedito in Italia prima dell'edizione 1979 di *La generazione che non perdona*.

<sup>76</sup> Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit. Alcune sibilline allusioni a questa vicenda si possono riscontrare nel romanzo di Terra *Le porte di Ferro*, pubblicato lo stesso anno (1979) dell'edizione della *Generazione che non perdona* con annesso dialogo rivelatore. Il romanzo è ambientato nel 1946, e contiene diversi riferimenti autobiografici (a Torino, al Cairo ecc.) concentrati nelle due figure del narratore, il giornalista trozkista Gerolamo Traversa (che inframmezza al racconto brani di diario in corsivo, alla *Uomini e no* di Vittorini), ricattato dai servizi segreti inglesi e sovietici, e del rivoluzionario trozkista Fioravanti, per controllare e fermare il quale, il primo è appunto ri-reclutato dai suddetti servizi. In un brano relativo a Fioravanti, il narratore accenna a un racconto nel quale si può riconoscere *Turno di notte*: «Al Cairo aveva pubblicato brevi saggi politici e anche dei racconti che poco avevano a che fare col giornalismo corrente. Qualche giorno prima, [...] mi ero ricordato di aver letto a Lisbona nella rivista *Orientations* una sua descrizione del turno di notte in una fabbrica torinese. Ero allora rimasto colpito, anche attraverso la traduzione, dal suo stile rapido e incisivo con inattese e piacevoli punte sentimentali» (S. TERRA, *Le porte di Ferro*, Milano, Rizzoli Editore, 1979, p. 11, corsivo mio; sul coinvolgimento dell'*intelligence* inglese e sovietica cfr. ad es. ivi, pp. 32-33).

<sup>77</sup> «I nostri passi invece sono strascicati, lenti; le nostre teste inclinate verso terra» (G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.). L'immagine può ricordare alcune note sequenze del film *Metropolis* di Fritz Lang.

<sup>78</sup> S. TERRA, *Turno di notte*, in ID., *La generazione che non perdona*, cit., p. 3.

<sup>79</sup> G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

che ci facciamo sostituire un minuto per accendere una sigaretta» > «Allora si esce fuori per respirare una boccata di aria pura». Uno dei segnali più vistosi del rapporto tra i due racconti consiste però nell'uso di un identico *refrain*, rappresentato dalla frase «le macchine non si fermano mai», che compare diverse volte in entrambi i racconti, con lievi variazioni. Nel racconto *Turno di notte* il *refrain* è accennato nella parte finale che descrive il lavoro del protagonista in fabbrica, dove, appunto, si legge che «le macchine lavorano giorno e notte»,<sup>80</sup> che «le macchine non si fermano mai»,<sup>81</sup> e poi di nuovo: «le macchine non si fermano mai».<sup>82</sup>

Nel più breve testo pubblicato sul «Politecnico», *All'alba si chiudono gli occhi*, il medesimo motivo dilaga e diventa uno degli assi portanti del testo; infatti l'espressione si ritrova: nell'*incipit* del secondo paragrafo («Nello stabilimento le macchine non si fermano mai»); nella penultima frase del medesimo paragrafo («[...] gli ultimi sguardi alle macchine che non si fermano mai») – mentre l'ultima frase dello stesso paragrafo, per la cronaca, è una sorta di citazione del *Macbeth* shakespeariano («E domani, e poi dopodomani, e poi gli altri giorni ancora sarà sempre così»). Il medesimo *leitmotiv* si ripete per altre sei volte,<sup>83</sup> consentendo di sorvolare sugli altri indizi di parentela testuale, e di interrogarsi sul significato del racconto nel suo contesto.

## Morale del documento

Tutti i suoi «personaggi» [...] sono lì nella momentanea funzione della loro entrata in scena, cioè il loro ruolo potrebbe cambiare in un altro contesto. Come sempre in Vittorini i nomi propri denotano non persone ma la parte che esse rivestono nella situazione a cui lo scritto si riferisce.

CALVINO, *Per una letteratura che chieda di più*

Il riconoscimento della non autenticità della firma del testo pubblicato sul «Politecnico» non muta il senso dell'operazione condotta dal settimanale: si tratta in ogni caso di una rappresentazione teatrale d'impianto comportamentista, per così dire, atta a mostrare plasticamente come distrarre verso la porta di servizio i testi politicamente sconvenienti: razionalizzata l'operazione con un discorso letterario qualsiasi, il maggiordomo intellettuale potrà diffondersi in retorica umanitaria:

<sup>80</sup> S. TERRA, *Turno di notte*, cit., p. 9.

<sup>81</sup> Ivi, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Il *refrain* si ripresenta: nell'ottava frase del terzo paragrafo («Le macchine non si debbono fermare»); nell'ultima frase del quarto paragrafo («Nell'officina le luci non spengono mai»); nell'ottava frase del quinto paragrafo («Sono discorsi che non si spengono mai, come le luci»); nell'*explicit* dell'ultima frase del sesto paragrafo («[...] cambiano le macchine ma il ritmo è lo stesso; e le luci non si spengono mai, mai»); nella terza frase del decimo paragrafo («Le altre [ore] non passano mai, specialmente le ultime, sul far della notte»); e infine, nell'*explicit* del medesimo paragrafo («Esse [le macchine] ripetono sempre gli stessi movimenti, con lo stesso ritmo, notte e giorno, giorno e notte, e non si fermano mai») (G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.).

Crediamo però opportuno pubblicare questo vivo documento della vita di un operaio napoletano, queste notazioni di lavoro notturno in fabbrica, per la somma di dolore e di abbruttimento che rivelano, per la violenza di protesta che suona in una umanità così umiliata e offesa.<sup>84</sup>

Identificare nel sedicente testo proletario l'opera di un autore interno alla redazione del «Politecnico» permette tuttavia di approfondire alcuni aspetti del singolare *modus operandi* del settimanale. La redazione innanzitutto non parrebbe all'oscuro del fatto che il racconto sia scritto da Terra: lo suggerisce l'allusione implicita nell'ampio articolo pubblicato a fianco di *All'alba si chiudono gli occhi*, dove, come per la letteratura proletaria, in una mattanza di forme d'arte d'origine popolare, si dichiara morto anche il *Jazz*,<sup>85</sup> musica nata da musicisti di colore, cioè da autori negri, espressione quest'ultima usata in senso figurato, come è noto, per designare chi scrive testi firmati da altri.

L'ipotesi che il testo di Terra sia stato prodotto, pubblicato e falsamente firmato in pieno accordo con la redazione, si rafforza osservando alcuni dettagli del racconto stesso, che supportano subliminarmente la confutazione delle possibilità di letteratura operaia proposta dal «Politecnico». La nota redazionale che accompagna il racconto di Grieco afferma infatti che gli autori proletari che «si rivelarono al pubblico [...] divennero per questo degli “scrittori” impegnati in questo lavoro»,<sup>86</sup> e si chiude accennando all'«abbruttimento»<sup>87</sup> dell'operaio del racconto: racconto che infatti non si può definire tale secondo la redazione, ma «documento» del suddetto «abbruttimento». Per assecondare questa tesi nel racconto *All'alba si chiudono gli occhi* si insiste qua e là sullo stato di prostrazione fisica e soprattutto mentale dell'operaio: «ma all'alba ci si sente sfiniti. Vien voglia di buttarsi a terra e non muoversi più»; accade così che «i grossi saldatori [...] diventino rossi, sempre più rossi, senza che nessuno se ne accorga». Il narratore sottolinea che tale stato di sfinimento permanente interessa anche «quelli del turno di giorno», i quali, appena arrivati, «hanno l'aria stanca, gli occhi gonfi di sonno», e a fine turno sono «forse ancora un po' più stanchi e più pallidi, se è possibile». Più oltre si parla delle «ore di più intensa stanchezza», quando «il cervello, rotto ogni freno, continua a funzionare con una lucidità che rasenta la pazzia».<sup>88</sup> In una scena successiva l'operaio protagonista rientrando a casa si cimenta nella lettura, ma con risultati tali da far disperare delle sorti della letteratura proletaria: «le parole danzano davanti agli occhi,

<sup>84</sup> Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

<sup>85</sup> «Da tutto quanto abbiamo esposto appare chiaro che il jazz, artisticamente parlando, è stato un fenomeno assai circoscritto e di modesta portata. Del resto da tempo esso non ha compiuto nessun notevole passo in avanti, ha anzi iniziato un evidente processo di decadenza. E le esecuzioni dei recentissimi complessi [...] rivelano un'impressionante staticità (del resto il jazz è sempre stato [...] intimamente statico). Esauritosi il fermento ritmico [...] l'unico suo carattere originale, in stereotipe formule [...] appare ormai difficile che esso sia suscettibile di seri sviluppi. // Al successo del jazz hanno contribuito due fattori decisivi. Primo: l'essere nato in un paese privo di solide tradizioni musicali [...]. Secondo: l'aver trovato, nello stesso paese, dei mezzi di diffusione e propaganda veramente impressionanti» (FIRMUS, *vita e morte del Jazz*, «Il Politecnico», n. 22, cit., p. 3).

<sup>86</sup> Anche questo passaggio risulta anticipato dall'Orwell di *The Proletarian Writer*: «Per qualche vicissitudine [...] un giovane della classe lavoratrice ha una possibilità di istruirsi. Quindi comincia a scrivere libri [...] Non sto dicendo che non può essere un bravo scrittore come gli altri; ma, se lo è, non è perché è un lavoratore ma perché è una persona di talento che ha imparato a scrivere bene» (G. ORWELL, D. HAWKINS, *The Proletarian Writer*, cit., p. 58).

<sup>87</sup> Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

<sup>88</sup> G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

si confondono, s'ingarbugliano, s'intrecciano, si dissolvono senza un legame e senza un significato»; subito dopo il sedicente narratore operaio non solo dichiara il proprio intelletto *knock out*, ma tiene a precisare che il riposo non darà tregua, perché sarà seguito immediatamente dal turno successivo: «dopo undici ore di lavoro asfissiante il cervello non funziona più. Ha bisogno di riposo. Ma stasera si ricomincia da capo». Nell'ultimo paragrafo dello scritto ogni eventuale dubbio residuo sulla sostenibilità psicofisica di una letteratura scritta da operai viene fugato, a prescindere dalla connotazione notturna o diurna dell'orario di lavoro, in un passo eloquentemente riassuntivo: «del resto, turno di giorno o turno di notte è la stessa cosa. Tutte le nostre energie sono assorbite dallo stabilimento. A noi non resta nulla. Soltanto una grande stanchezza ed un gran desiderio di sonno».<sup>89</sup> Naturalmente la presentazione redazionale del testo non come racconto, ma come «documento» rappresentativo della condizione operaia asseconda l'argomentazione dissimulata. L'impressione di strumentalità veicolata dai riferimenti negativi all'efficienza mentale operaia contenuti nel racconto pubblicato sul «Politecnico» può consolidarsi con una breve comparazione con il racconto di Terra da cui deriva. Si è ricordato sopra che Calamandrei, a proposito di *Turno di notte*, parla di «alcuni punti molto belli», tra i quali segnala «in particolare l'inizio, in cui l'attacco narrativo e il suo linguaggio risultano in un impasto vivo e ricco».<sup>90</sup> L'attacco narrativo del racconto si rivela infatti particolarmente interessante: «Quando viene l'alba si ha voglia di cantare».<sup>91</sup> Il testo archetipo di *All'alba si chiudono gli occhi* si apre quindi con una frase secca che dichiara la propensione al canto, cioè a un atto umano e artistico, dell'operaio protagonista, generalizzata dall'impersonale («si ha voglia») che si estende ai compagni di lavoro, se non alla classe operaia nel suo insieme. È il primo di una serie di segnali testuali che mostrano come la mutazione di *Turno di notte* in *All'alba si chiudono gli occhi* consista, per quanto qui ora interessa, in una soppressione di tutti i passaggi che accennano a possibili attività politiche o intellettuali o artistiche degli operai, e nell'accumulazione, come si è registrato sopra, di un'articolata serie di suggestioni orientate in senso contrario. *Turno di notte* ha invece tra i suoi motivi conduttori, ad esempio, il riferimento ai libri antifascisti del fratello del protagonista narratore:

In un angolo sono ammucchiati i libri di mio fratello morto. Quando ne sfoglio qualcuno trovo delle parole che non usano più, altre che porterebbero in galera. Mia moglie tante volte avrebbe voluto bruciarli. Invece io penso di far una biblioteca, attaccando un'asse alla parete con due chiodi lunghi.<sup>92</sup>

Poco oltre si apprende di alcuni vaghi progetti che, per quanto «fantastici», risultano agli antipodi rispetto alla dimensione di annichilimento intellettuale suggerita dal testo del settimanale vittoriniano: «faccio ancora altri progetti fantastici come quello di poter frequentare qualche scuola di disegno meccanico alla sera».<sup>93</sup> Contestando in

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, cit., p. VII.

<sup>91</sup> S. TERRA, *Turno di notte*, cit., p. 3.

<sup>92</sup> *Ivi.*, p. 4.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

una lite l'ostilità antimeridionale della moglie, il protagonista di *Turno di notte* ricorre nuovamente ai libri del fratello: «Vado a prendere un piccolo libro di mio fratello buon'anima; apro una pagina dove c'è scritto: "Gli italiani devono conoscersi, amarsi e raggiungere una coscienza e una dignità di lavoratori"». <sup>94</sup> Una delle attività ricreative abituali sulle quali il protagonista del racconto si sofferma è il cinema, apprezzato anche per la musica: «Qualche volta non bevo il quarto di vino, preferisco il cinema del nostro quartiere che costa soltanto 0,95. Proiettano dei vecchi film, ma c'è il vantaggio di sentire della musica». <sup>95</sup> Quest'ultimo passaggio mostra chiaramente come alla possibilità dell'alienazione operaia, non taciuta (il classico «quarto di vino» all'osteria) si contrappone comunque la possibilità di una ricreazione culturale, pervicacemente negata nella versione del racconto pubblicata sul «Politecnico». Se in *All'alba si chiudono gli occhi*, infatti, si insiste sull'impossibilità di una qualsiasi attività operaia oltre il lavoro («Tutte le nostre energie sono assorbite dallo stabilimento. A noi non resta nulla»), in *Turno di notte* un collega del protagonista trova comunque le forze per una piccola attività agricola: «Io sostituisco un Veneto, allegro di carattere, che trova anche la maniera di coltivare, nelle ore di riposo, un orto». <sup>96</sup> Sono piccoli segnali dai quali interessa rilevare che il racconto *Turno di notte* non escludeva sistematicamente la possibilità di attività extralavorative degli operai, né un loro sano interesse per la politica e la cultura: il fatto che nella riscrittura pubblicata sul «Politecnico» questi elementi siano stati eliminati, e che siano stati sostituiti da altri che muovono in direzione opposta, contribuisce a chiarire i contorni ideologici del sarcastico attacco alla letteratura proletaria sferrato dal «Politecnico».

La chiusura del racconto *Turno di notte*, descritte le asprezze dell'officina con parole simili a quelle che confluiranno nel sedicente racconto proletario del «Politecnico», ripropone il brano di apertura: «Quando viene l'alba si ha voglia di cantare. È il sangue. Ha dimenticato che non abbiamo dormito e si mette a correre più forte con le prime luci». <sup>97</sup> L'unico riferimento all'ambito musicale nel racconto del «Politecnico» è invece la riproduzione di un motivetto banale: «Il sole inonda la camera. Per scacciare definitivamente il sonno mi metto a fischiare una canzone, una qualsiasi, la prima che mi viene in mente, sciocca e banale». <sup>98</sup> Anche questo dettaglio collima con la tesi fortiniana (e orwelliana) della necessaria riproposizione, da parte del proletario che scrive, dei moduli dei prodotti meno qualificati della cultura borghese. Il racconto spacciato per documento proletario dal «Politecnico» illustra le tesi della redazione che apparentemente commentano il medesimo racconto, neppure scelto ma prodotto *ad hoc* dal «Politecnico».

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 5.

<sup>95</sup> Ivi, p. 6.

<sup>96</sup> Ivi, p. 9.

<sup>97</sup> Ivi, p. 11.

<sup>98</sup> G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

Roberto Gigliucci

## «Fuoriuscite» dall'ermetismo

Cominciamo da Montale. La sua poesia metafisica è esplicitamente anti-ermetica. L'acquisizione del «realismo metafisico» come categoria storico-formale che in lui ha una culminazione mi pare riconosciuta in modo soddisfacente: già con Lonardi,<sup>1</sup> Blasucci<sup>2</sup>, Mengaldo,<sup>3</sup> poi con nuovi contributi: cito almeno l'ottima De Rogatis con commenti e recenti saggi,<sup>4</sup> l'articolo di Bausi su un numero monografico dell'«Ellisse»,<sup>5</sup> cui rimprovererei solo qualche omissione bibliografica, ecc. Il realismo metafisico non precede nel suo movimento l'accidens, mentre l'ermetismo, come forma estrema del petrarchismo, sì, quindi implicitamente sottomette e coarta l'accidens sfasciandolo spesso in frane di luce, o meglio ancora situandosi idealmente anteriormente ad esso. È assai intrigante il caso di Parronchi, rieditato recentemente da Polistampa.<sup>6</sup> Nella finissima introduzione di Ghidetti vengono dipinti il petrarchismo e il classicismo dell'autore, nonché la sua estraneità a una volontà strenua di trobar clus. Parronchi può risultare appunto paradigmatico nella sequela della *koinè* petrarchista ermetica: «quanto di vago lume / rapiti i cieli e l'acque / alla pensosa albeggiatrice piacque» (p. 14), insomma siamo nell'universo delle parole-emblemi che precedono, anzi creano i referenti; l'universo classicistico e petrarchistico, sintetico ovvero rappresentato, per intenderci, dalle *limpide nubi* e dalle *fronde* foscoliane o dal *mare* e il *monte* leopardiani ecc. C'è da dire però che Parronchi è molto più variegato nei suoi gesti poetici, sempre del periodo iniziale, avvicinandosi disinvoltamente anche all'espressivismo pascoliano: «La brina s'è cretata sulle labbra dei campi» (p. 79); «Prima che urti lo scricciolo nei rovi / e di gelo si screpolino i vetri» (p. 93), tutte cose che provengono da arcimodelli come *L'uccellino del freddo*. E inutile ripetere quanto l'andamento analitico-nomenclatorio di Pascoli sia agli antipodi di quello sintetico-emblematico della linea Petrarca-Leopardi.

In ogni caso imitare Petrarca nel Novecento è sempre un gesto carico di senso, non innocente, diciamo, se lo scorso è stato considerato soprattutto il secolo di Dante (Eliot, Pound ecc.); rimando senz'altro (ed anche con un pizzico di personale orgoglio) al ricco volume *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Cortellessa.<sup>7</sup> In aggiunta però c'è da dire che il petrarchismo novecentesco è poi in

<sup>1</sup> Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

<sup>2</sup> Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002.

<sup>3</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima Serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996; Id., *Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003; mi permetto un rimando, per una discussione bibliografica, al mio *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 10-11 e *passim*.

<sup>4</sup> Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; comm. a *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011 ecc.

<sup>5</sup> Francesco Bausi, *Verità biografica e verità poetica nei «Mottetti»*, «L'Ellisse», VII, 2012, pp. 63-101: 69 sg.

<sup>6</sup> Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000.

<sup>7</sup> *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005.

realtà pervasivo in plaghe liriche molto estese: a parte il caso clamoroso di Saba, lo stesso ermetismo storico, quello almeno che sopravvive alle «fuoriuscite» e alle varie fughe in direzioni individuali idiosincratiche, si definisce come petrarchismo. Anche se un petrarchismo, come tutti i petrarchismi – incluso quello cinquecentesco – *plurale*, come ormai si è dimostrato. Petrarchismo di Parronchi, dunque, ma appunto un petrarchismo che si incrosta di preziosità lucide, un petrarchismo che ha attraversato i secoli, riportando su di sé concrezioni e formazioni, complicazioni barocche, oscuramenti *à la* Mallarmé e, prima, in stile Góngora. Quest'ultimo, nume dei poeti spagnoli della generazione del '27, in Italia influirà soprattutto sull'ermetico salentino Bodini (ma non si dimentichi Scipione che «declamava i versi di Gongora dall'alto del Campidoglio di notte...», scrive Amelia Rosselli),<sup>8</sup> mentre di Mallarmé Parronchi traduce il celeberrimo fauno, come fece anche Ungaretti. Ma per un fiorentino come Parronchi parlare di barocco potrebbe sembrare un'eresia, e qui il discorso ci porterebbe troppo lontano. Basti comunque dire che il pur nitido e sempre *compos sui* Parronchi non esita ad arricchire i suoi versi giovanili con sintagmi che puntano al sublime imperioso, e penso ai «tenebrosi allori», al «limpido topazio», ai «lecci amari», «rose notturne», e ancora «mirti acuti» e così via. Qui non si può non sentire la lezione di Montale, delle *Occasioni*, e si tratta di una contemporaneità magari a volte parallela, a specchio, due classicismi diversi ma entrambi perentori nel dichiarare la necessità dello «stile alto», quello del «vago orror dei cedri smossi», per intenderci, che leggiamo nella lirica *Nel sonno* pubblicata da Montale su rivista nell'agosto 1940, esempio massimo di un petrarchismo secentista in cui Eugenio è involto totalmente, mentre Parronchi lo vive più sobriamente, con un senso dell'equilibrio e dello sfumato più prossimo al Petrarca stesso e all'ortodossia, per dir così, dell'ermetismo della sua Firenze (ove l'ospite Montale è anti-ermetico e metafisico senz'altro).

E tuttavia questa Firenze così vocazionalmente atticista e armonico-ideale è poi anche la Firenze di un Bigongiari, e ancora le cose si complicano, sfogliando le prime raccolte di questo poeta troppo colto e composito. In particolare nella *Figlia di Babilonia*<sup>9</sup> la rarefazione ermetica è spesso in via di solidificazione, con le concrezioni (solo in parte mallarmeane) di un petrarchismo raggrumato in gemme: sarà lo «smeriglio», la «giunchiglia», le «ametiste», i «cupi giacinti», gli «spenti smeraldi», quindi le sequenze del tipo *fiamma – cenere – croco*, quel «croco» che più ingenuamente di Montale il nostro Bigongiari fa risuonare più volte, con predilezione anche per l'«oro» e la «fiamma», fino a soluzioni analogiche sintetiche certo ermetiche in linea di principio ma molto molto cariche sul piano dell'accumulo prezioso: «Le serre che diamantano i limoni», e altri esempi si potrebbero evocare, che non sdegnano neppure l'evocazione in stile alto della tragedia tassesca: «dove muore Clorinda?». D'altra parte Bigongiari è uno dei protagonisti della rivalutazione del barocco pittorico fiorentino: nel volume di saggi del 1974,<sup>10</sup> operando un felice

<sup>8</sup> Scipione, *Carte segrete*, Torino, Einaudi, 1982, p. VII

<sup>9</sup> Firenze, Parenti, 1942.

<sup>10</sup> *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il «recitar cantando»*, Milano, Rizzoli, 1974.



incatenamento analitico di arte figurativa, nuova cosmologia galileiana e invenzione dello stile recitativo nel nuovo melodramma, il nostro autore individuava un «nuovo aspetto del barocco che si può definire implosivo o interiore», un teatro sentimentale composto in un apparente equilibrio del gesto ma in realtà indicativo di un ribollire «inconscio»; una dolce razionalità che sottende – e indica peraltro – una zona profonda, una modernità psichica. In ogni caso, considerando le recentissime mostre sulla Firenze barocca e in particolare su Furini, dobbiamo situare Bigongiari, pur nel suo pionierismo, come un profeta di futuri sviluppi storico-artistici assai dinamici. E la sua poesia ne riceve una ulteriore illuminazione, ovviamente.

Dunque rischiamo di allontanarci dalla perfezione dell'idealismo trascendentale petrarchesco di una eventuale koinè ermetica, come era nel Luzi originario, peraltro però a nostra modesta opinione fra i meno vividi poeti del gruppo. Così nel primo Gatto<sup>11</sup> rarefatto di *erbe, alba, acque* («sull'alba dell'acque», p. 81), *neve, cielo, aria* ecc., lessemi ermetici che designano assoluti, luoghi geografici eternati e insieme smemorati, allargati e sconfinati, troviamo persino la citazione del Michelangelo più petrarchista e meno petroso: «Forse mi lascerà del tuo bel volto»<sup>12</sup> < «Chi mi proteggerà dal tuo bel volto?», inquisizione finale in un madrigale supremo del Buonarroti. E che dire di Libero De Libero, forse il poeta più fedele al verbo ermetico durante tutta la sua vicenda terrena di grande lirico? In una poesia dei primissimi anni '30 (*Annunciazione*)<sup>13</sup> cogliamo una sequenza come *boschi, fiumi, astri, sonno, pastore, gregge, sassi* e in una già del '50 *alba, aria, vele, luce, sogni* ecc.<sup>14</sup> La selettività lessicale di De Libero, che chiameremmo petrarchista, ha dell'incredibile, perché nella sua dolce furia combinatoria non risulta e non risulterà mai monotona, come insegna l'arcimodello.

Contro e fuori di tutto questo c'è il realismo metafisico di Montale, abbiamo detto, ma c'è anche la luce che «spolpa selci» e «macina scogli» nel *Sentimento del tempo*, dove la poesia dell'assoluto calcinante è irta di espressivismo extra-ermetico, grazie al cielo. E vorrei aggiungere qui che anche il sopracitato pittore Scipione, in *Estate* del 1928 e in *Solstizio* del 1930, configura un'estasi estiva assai violenta, «di carne e di morte», come introduceva Amelia Rosselli nell'edizione einaudiana delle *Carte segrete*.<sup>15</sup> Roma, dunque, Roma rossa, certo, quella della scuola di via Cavour e del colore dei palazzi ottocenteschi, oggi quasi ormai scomparso. E poi la Roma di Sinisgalli.

Anzi, il caso Sinisgalli. Quasi più niente da dire rimarrebbe sul poeta lucano dopo l'immersione nei due fluviali, spettacolari volumi recentemente curati da Sebastiano Martelli e Franco Vitelli col titolo *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*.<sup>16</sup> Fin dall'inizio dentro e già fuori dall'ermetismo, con la sua tensione alla

<sup>11</sup> Alfonso Gatto, *Poesie 1929-1941*, prefaz. di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1961.

<sup>12</sup> Ivi, p. 250, e cfr. «Mortale al suo bel volto», p. 253.

<sup>13</sup> Libero de Libero, *Poesie*, a cura di Alvaro Valentini, introduz. di Carlo Bo, p. 37.

<sup>14</sup> Ivi, p. 157.

<sup>15</sup> Scipione, *Carte segrete*, cit., p. VII.

<sup>16</sup> Salerno, Edisud, 2012, 2 voll.

figurazione piuttosto che alla trasfigurazione? Alla descrizione (più o meno trascendentale) piuttosto che alla concentrazione? I lavori sulle varianti genetiche delle poesie di *Vidi le Muse*<sup>17</sup> mostrano il procedere da un'istintiva concretezza a un adeguamento alla koinè ermetica smaterializzante (cfr. gli studi di Vitelli, della Martignoni ecc.). Poi quelle Muse *appollaiate* (e non *apollinee*). Che Muse sono? Già compagne della musa decrepita del secondo Sinisgalli, se non già quelle del secondo Montale? E qui l'insistere sulla meraviglia è una parodia barocca, o addirittura una parodia dell'ermetismo stesso visto in una chiave barocco-sfumata e sfumante? Quindi i *Nuovi Campi Elisi*: ecco Roma, soprattutto l'*Elegia romana*. Un ambiente rievocato, e studiato attentamente da Giuseppe Lupo,<sup>18</sup> dove campeggia Scipione, ovviamente, e quel che comporta Scipione. Apriamo una brevissima parentesi fuori cronologia, o quasi: Scipione amato dalla Rosselli, e anche Calogero amato e prefato dalla Rosselli, Lorenzo Calogero che probabilmente alla fine è il più grande isolato poeta ermetico (anche se dobbiamo nuovamente citare Sinisgalli fra i suoi supporters). Tra Scipione e Calogero dunque una poetessa – la più grande del Novecento italiano – che nella sua cultura internazionale coglie in Italia due opposte tensioni, una verso la carne allucinata e l'altra verso l'allucinazione dell'assoluto, e vi si pone in mezzo optime. Chiusa parentesi.

Un confronto fra la lirica *Lazzaretto (Vidi le Muse)*<sup>19</sup> e i modelli montaliani indica coerentemente una *imitatio* che però vira in direzione tutt'altro che metafisica: il *girasole* e la *muraglia* sinisgalliani sono assolutamente non protesi a un oltre alluso o perseguito, risultano elementi di una descrizione poetica, accorata. Cos'è *descrizione*? Un acquetarsi della parola sul descritto senza forte tensione che non sia al referente? Certo nella lirica si può avere realismo senza metafisica; anche se il dato è quasi ovvio, mi piace citare qui una poesia di Borgese nella raccolta mondadoriana del '22, la lunga *Mottarone*: durante una passeggiata montana, alla compagna del poeta si rompe un tacco delle sue inadatte scarpine, e l'accidente diventa una tragicomica catastrofe per l'amante che sprofonda nell'imbarazzo, tra divertenti adozioni di un linguaggio aulico e brutali raffigurazioni di un realismo deprimente. Il rompersi di un tacco poteva anche trasfigurarsi in una occasione enigmatica, ma non accade.

La forma sinisgalliana dell'*elegia* distanzia poi progressivamente l'assetto poetico dall'ermetismo inteso quale sintesi serrata al massimo, slargandosi invece con forza volitiva in una rammemorazione, narrativa quanto può esserlo una lirica negli anni '30. La direzione è quella che porta poi al citato capolavoro dell'*Elegia romana* del secondo libro di Sinisgalli, *I nuovi Campi Elisi*. Qui il barocco e ancor più il caos romano come cumulo diastratico di testimonianze e bellezze ospita anche l'io dell'autore che rievoca il suo rapporto con la capitale, pure mettendo in evidenza squarci di realismo da quadro di genere secentesco se non da poema eroicomico vernacolare, quelle figurazioni violente e materiche che Gadda adibirà bene per il suo

<sup>17</sup> Di cui vd. l'ediz. moderna a cura di Renato Aymone, cava dei Tirreni, Avagliano, 1997.

<sup>18</sup> Giuseppe Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana*, Milano, Vita e Pensiero, 2002. L'autore ha anche curato di De Libero *Racconti surreali*, Torino, Aragno, 2002.

<sup>19</sup> Vd. anche Leonardo Sinisgalli, *L'ellisse. Poesie 1932-1972*, a cura di Giuseppe Pontiggia, p. 43.

*Pasticciaccio*: «Mi ricordo una sera / che vidi spaccare in via Baccina / un agnello sul tagliere». <sup>20</sup> Sul barocco poi Sinisgalli avrà un appunto davvero lampante nell' *Età della luna* (e siamo leggermente oltre il 1956, che è l'anno di uscita della precedente *Vigna vecchia*): qui Barocco è inteso come «travaso dell'intelligenza nella materia», come «contrario preciso dell'indefinito, dell'approssimativo», anzi «percezione acuta del reale» ecc. (rimando da ultimo alle belle pagine di Battistini nel primo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit.). Insomma, Sinisgalli va oltre tutte le viete banalità sulla categoria storico-astorica del barocco – follia, delirio, decorazione pura ecc. – mentre ha chiara la natura precisa del peculiare realismo barocco, citando Borromini per la sua esattezza e non certo per la sua presunta stramberia, e tutta questa intelligenza si riversa sul Sinisgalli delle precedenti raccolte, illuminandole appieno.

Certo se parliamo di «fuoriuscite dall'ermetismo» sembrerebbe singolare non accennare al primo Sereni, ed ora lo possiamo fare con ancor più dettagliata cognizione di causa mercé l'edizione di *Frontiera e Diario d'Algeria* commentatissima da Giorgia Fioroni, volume della «Fondazione Pietro Bembo» appena uscito. <sup>21</sup> Un apparato, dicevamo, quasi ipertrofico, come però del resto si richiede ormai a una collana di classici scientifica. Indubbiamente talora qualche eccesso si rileva, come quando ai vv. di *Memoria d'America* «Quattro zoccoli; / e sento nitrire / di ritorno / la cavalla che ieri ho perduto» si evoca ridondantemente il Virgilio di *Quadrupedante putrem* ecc. o il Pascoli della *Cavalla storna*, ma poco male, melius abundare quam deficere, anche se oggigiorno si discute se l'optimum siano proprio quei commenti che impaginano due versi di testo e 50 di note... In ogni caso tra i loci paralleli sfornati con dovizia straordinaria emergono importanti e questa volta calzanti echi ad es. di Carducci, soprattutto del Carducci ferroviario, per un poeta come Sereni che è ossessionato dai treni, oltre che dai battelli, giustamente. Davvero prezioso il commento a liriche cruciali come *Nebbia*, sempre in *Frontiera*, dove l'inizio e la fine sul motivo del semaforo rosso e poi verde incorniciano una immaginalità assolutamente non ermetica, nonostante il fiorire di metafore o di allusività talora di sapore oscuro-montaliano come le «volpi gentili» e i «feltri verdi» della strofa centrale, che la Fioroni ben si sforza di chiarire con richiami esegeticamente autorizzati al vestiario dei passeggianti per viali luminosi postpluviali.

La curatrice sa sottolineare con grande ampiezza di rimandi il motivo mortuario, che cresce in climax ascendente nel corso di *Frontiera* sino alla finale *Proserpina*, anche qui con consonanze montaliane ma tutte virate in direzione leopardiana, cioè non metafisica ma materialista e compatta, se pure con in più una vitalità che si embrica ossimoricamente con la *vanitas* della cenere, della polvere e persino dei «cinerei prati» dell'Eliso (nella memorabile *Strada di Zenna*). L'uso dei futuri in prima persona plurale («Ci desteremo...torneremo...non saremo che un suono» ecc.) offre alla Fioroni occasioni per indicare intelligenti intertesti, fra cui immancabile la Pozzi, così vicina a Sereni, e pensiamo all'esito che questo modulo avrà sull'estremo Pavese

<sup>20</sup> Ivi, p. 58.

<sup>21</sup> Parma, Guanda, 2013.

(«scenderemo nel gorgo muti»). Ancora nella mirabile interconnessione di termini vaghi e realistici («torpediniera») in *Terrazza* la Fioroni avvicina quel «murmure», che Sereni predilige, a Pascoli e quindi a Montale, ma è parola anche assai ungarettiana, in un cortocircuito che è emblema della poesia degli anni trenta italiani, dove aure e stilemi si distinguono e si intrecciano in un continuo vortice, dentro e fuori l'ermetismo inteso come brodo koinonale o meglio stella gassosa con pianeti che ruotano attorno e vengono attratti e poi espulsi in continua dinamica pulviscolare. Sereni e gli oggetti: come sappiamo gli oggetti possono essere emblemi petrarcheschi, quindi astratti e perciò squisitamente ermetici, oppure oggetti accidentali e reali, e allora antiastrattivi e pascoliano-montaliani. Prendiamo alcuni tricola, che la Fioroni commenta a dovere: «dai balconi dagli orti dalle torri» (p. 85), e come non evocare appunto Leopardi, ma in un discrimine tra materializzazione e smaterializzazione araldica molto arduo da percorrere. D'altra parte se scendiamo al *Diario* leggiamo di «qualche rediviva tenerezza / di laghi di fronde» (p. 260, e subito dopo «polvere e sole»!): sì, sarà questo paesaggio natio lacustre, come Fioroni chiosa seguendo Isella-Martignoni, ma le due parole sono doverosi emblemi della linea pura petrarchesca-petrarchista, cosa che non avvertivamo così lampante nel tricolon di *Frontiera* precedentemente cit. Ancora un altro verso del *Diario*, «strade fontane piazze», asindetico, che di nuovo «condensa i luoghi cari del passato e della giovinezza presenti nella prima raccolta» (p. 354), giustissimo, ma ci riporta inflessibilmente, anche se meno fulminantemente, alla tendenza astrattiva. Intendiamo dire, e qui concludiamo provvisoriamente un discorso che l'ottima edizione della Fioroni potrà farci approfondire, che la più ermetica *Frontiera* risulta più antiastrattiva del bellico doloroso *Diario*, ospitante liriche addirittura ermetiche in un senso storico, ma è proprio la Storia col suo orrore a giustificare questo paradosso, probabilmente, nella linea di quella reclusione difensiva nell'io e quindi nell'evocatività aniconica e fantasmatica che ne deriva. Intendiamo dire, in sostanza, che nella collocazione genericamente ermetica di *Frontiera*, eccettuando alcune poesie brevi e accese come *Incontro* o *Maschere del '36*, la tendenza figurativa è costantemente anti-astrattiva, e insistiamo con presenze carducciane precise (*A M. L. sorvolando in rapido la sua città*) e femminilità morte di arida derivazione leopardiana, come, per fare un solo esempio, *Diana*, in cui il rimprovero finale alla morte della donna ha una durezza quasi classica, in questo senso materialistico-leopardiana, mentre la strofa terza con i suoi tavolini da caffè pieni di gente che beve definisce, con in più l'orchestrina dell'incipit strofico seguente, una smagliante iconicità che non vuole peraltro alludere a varchi montaliani di alcun genere. Così per nulla montaliani (cioè realistico-metafisici) sono i difficili «specchi già ciechi» di *Piazza* (v. 4) che non credo siano specchi d'acqua del certo lacustre luinese, ma forse neanche occhi (seguirebbe lo «sguardo d'addio» insopportabile della giovinezza a conforto), anche se in tal caso sarebbero esaltante metafora iperpetrarchistica. Potrebbero essere invece più oggettuali vetrine che si oscurano nella sera, ma senza ovviamente le implicazioni inquietanti della *spera* degli *Orecchini*. (Come gli «insonni girasoli» di *Alla giovinezza* non sanno nulla di montaliani eliotropi). Mentre il pressoché assente D'Annunzio è invece sottilmente e ansiosamente presente

secondo noi almeno nel secondo verso di *Un'altra estate*: «Lunga furente estate / la solca ora un brivido sottile». Tralasciando la variantistica genetica, che la Fioroni ben riporta, ci si lasci dire che il furore estivo virgiliano-ungarettiano-cardarelliano e anche dannunziano si assottiglia però in un dannunzianesimo più sensibile e malioso in quel «brivido» che non può non ricordare il madrigale d'estate *Come scorrea la calda sabbia lieve*, che sarà caro anche a Ungaretti, un intertesto vago ma penetrante che avrei aggiunto ai tanti Cardarelli evocati.

Se frughiamo le poesie più apparentemente ungarettiane o pure che dir si voglia, in *Terrazza* abbiamo una sospensione pensile davanti al lago che però, di nuovo, definisce una situazione, non la sfuma più di quanto sembri, e alla fine la montaliana «torpediniera» addirittura prosasticamente «ci scruta poi gira e se ne va». Ma questi sono rilievi di una banalità assoluta, per chi conosca la critica sereniana. Quello che ci affascina, e sarà ovvietà anche questa forse, e ce ne scusiamo, è che nel *Diario* la tensione smaterializzante e antiatrattiva sia così forte e incoercibile, proprio laddove dovrebbe invece sorgere potente la severa rinuncia al disimpegno stilisticamente fantasmatico. Forse riemerge la memoria ungarettiana della prima guerra, ma non è spiegazione sufficiente. Pensiamo al *murmure* di cui sopra, e rieccolo all'inizio di *Diario bolognese*, «disperato», elevato retoricamente e poi soffiato in una lirica che è tutta endecasillabi ermetizzanti. Alcune poesie brevi sono perfette poesie ermetiche: penso solo a *Villa Paradiso*, in cui pure la «costa bombardata» sembra svaporare in quel «mattino / di glicine». E se veniamo propriamente ai pezzi del *Diario* è quasi inutile citare, tanto il discorso ci sembra omogeneo in quanto teso all'immateriale spesso sublime. E per concludere provvisoriamente, quella che ci sembra il vertice della poesia sereniana, *Non sa più nulla*, è *alto sulle ali*, e che quale evocazione dello sbarco in Normandia è situata nelle antologie scolastiche come poesia di guerra che quindi abbandona ormai dietro di sé i giardini pensili aerati dell'ermetismo, a parte l'esordio ancora ungarettiano, che tutti hanno notato (eliminerei il condizionale dal commento della Fioroni che scrive «potrebbe rievocare l'Ungaretti di *Vanità*», p. 314), è una lirica non certo priva di messa in situazione («qualcuno stanotte / mi toccava la spalla... / Ho risposto nel sonno» ecc.) ma si conclude con una musica anti-angelica che suona tanto più anti-spirituale («tende che sbattono sui pali») quanto più è forte, in sordina e in controluce notturna, la tensione di cui sopra verso non certo un'angelià ma sicuramente una leggerezza di fronde e di erbe petrarchesche: ricerca di ombra, di un «cono d'ombra» e di «lustrale acqua beata», di chiarezza, di evaporare estivo in una morte più aerea. Sarà il *Male d'Africa* a brutalizzare magnificamente tutto questo e a inaugurare il nuovo Sereni.

Fuoriuscite e rientrate, dunque. Ma se adesso citiamo il nome di Quasimodo, allora parlare di ermetismo sembra un obbligo storico-critico. Eppure la natività magno-greca di Quasimodo, pre-ermetica quindi, è ormai un dato acquisito della critica: rimando solo all'intervento di Giovanna Ioli negli atti del convegno di Princeton del 2001:<sup>22</sup> «Quasimodo non è un poeta ermetico, né un poeta civile, e non è neppure un

<sup>22</sup> Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2002.

poeta moderno: è semplicemente un poeta siculo-greco» ecc. (p. 65). E si vedano poi i saggi di Bart Van den Bossche e di Aurélie Gendrat negli atti del convegno di Lovanio<sup>23</sup> (oltre ai contributi classici di un Natale Tedesco,<sup>24</sup> di un Marcello Gigante<sup>25</sup>). E dopo l'acquisizione dei materiali quasimodiani al fondo pavese, si vedano i due ampi cataloghi delle carte del poeta e particolarmente *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*,<sup>26</sup> con l'introduzione puntualissima della curatrice Ilaria Rizzini, che invita fra l'altro a «riflettere su come il repertorio di lessico e di immagini della prima poesia quasimodiana – quella della memoria dell'infanzia, della Sicilia, dei suoi paesaggi e dei suoi miti – si prestasse all'incontro con la lirica antica e a una reciproca trasfusione di parole e di motivi» (p. LXIX).

Si riformula quindi il problema del suo ermetismo.<sup>27</sup> Possiamo parlare di anticipazione poetica delle sue traduzioni di lirici greci come *forma di una originarietà*. Il primo Quasimodo (magari non il primissimo delle sperimentazioni tardosimboliche adolescenziali, di recente ristudiate) è greco prima di essere ermetico, o meglio traduce in emigrazione verso il centro-nord, cioè in ermetismo storico sul piano della sodalitas, una *originarietà* straordinariamente e accecantemente mediterranea: «Tindari, mite ti so» deriva ritmicamente da «Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἀδεῖν v», prim

metrica suona: *Týndaridáis te philóxeinóis hadéin* (devo il suggerimento alla collega Claudia Chierichini, che ringrazio; può essere curioso, inoltre, rammentare che il maestro di Quasimodo durante il suo periodo di studio matto e disperatissimo di greco e latino, si chiamava Mariano Rampolla del Tindaro, ed era fratello dell'insegnante di italiano che Quasimodo aveva avuto all'Istituto Tecnico di Messina.); la celeberrima *Ed è subito sera* ha dietro naturalmente la Saffo del tramonto della luna e delle Pleiadi col verso «e io dormo sola», che il poeta tradurrà nei *Lirici greci* fondendo diversi frammenti ecc. Insomma, sarà da approfondire ulteriormente non solo l'investimento dell'*usus* poetico quasimodiano nelle sue traduzioni e poi l'influsso di quelle stesse traduzioni sulla sua lirica posteriore, ma anche l'*originaria* possibile influenza di quei versi antichi, già studiati negli anni '20, sulla prima poesia di Quasimodo.

Certo questo non è solo un problema di meridionalità, altrimenti si tornerebbe serenamente alle vecchie geografie dell'ermetismo a seconda dei luoghi (sud, Firenze, Milano ecc.) o a seconda delle generazioni, tutte classificazioni lecite ma ora non più qui in questione. Si tratta di intendere questo Sud come ermetico ma anche talora nativamente autonomo dall'ermetismo storico.

E quindi, a proposito di un altro uomo del sud, la fuga precoce dall'ermetismo da parte di Vittorio Bodini non sarà solo un problema, ancora di meridionalità, ma

<sup>23</sup> *Quasimodo e gli altri*, a cura di Franco Musarra, Bart Van den Bossche, Serge Vanvolsem, Firenze, Cesati, 2003. Meno recente ma imprescindibile: *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di Gilberto Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1986.

<sup>24</sup> *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

<sup>25</sup> *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli, Guida, 1970.

<sup>26</sup> Univ. di Pavia, 2002.

<sup>27</sup> Vd. fra l'altro *Quasimodo e l'ermetismo*, Modica, Centro Nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1986.

qualcosa di più complesso: «ermetismo barocchizzato», sentenziava Macrì, ma poi ancora oltre, con la *Luna dei Borboni* che è un piccolo grande libro di poesie dei nostri anni fra '40 e '50. Abbiamo la ristampa delle *Poesie* nel 1980, l'edizione delle prose *Barocco del Sud* a cura di Antonio Lucio Giannone, gli studi di Ennio Bonea pubblicati nel 1998 ecc.<sup>28</sup> Il barocco salentino di Bodini, legato idealmente alla franosa e polposa pietra leccisa, e il problema del barocco novecentesco italiano si nutrono ancora una volta di traduzioni, dal seicento spagnolo, un raccordo forse impossibile con l'iberica generazione del '27, ma anche una grande esperienza di interrogazione seria di un Quevedo, di un Cervantes ecc.

La realtà e il mito. Il discorso sul mito classico – e quindi sul classicismo novecentesco – è stato finora appena accennato, ma è determinante per comprendere la peculiarità di un altro lirico, Pavese, che se in *Lavorare stanca* offriva un esempio lampante di lirica anti-ermetica, con il suo verso lungo e il ritmo ossessivo anapestico-narrativo, venendo alla sua seconda stagione riapre persino a D'Annunzio: sono state indicate precisamente ad es. le analogie fra i versi pavesiani su Piazza di Spagna e le rime del giovane pescarese.<sup>29</sup> L'ultimo Pavese lirico svara dunque coerentemente dal dannunzianesimo romano all'ossame mortuario arido nivale di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Tra le nevi di Cervinia, nel marzo 1950, durante la vacanza con Constance Dowling l'amata americana ed altri amici, Pavese scrive nel diario: «(Cervinia) Stamattina alle 5 o 6. Poi la stella diana, larga e stillante sulle montagne di neve. L'orgasmo, il batticuore, l'insonnia. Connie è stata dolce e remissiva, ma insomma staccata e ferma. Il cuore mi ha saltato tutto il giorno, e non smette ancora» (*Il mestiere di vivere*, 6 marzo 1950). L'ultima, la vera dea bianca, l'americana, è Connie, nel cui nome è iscritto il centro magnifico e tenebroso della donna, il *cunnus*, la vigna, l'estasi e la morte. Questo episodio biografico in Val d'Aosta, questo *décor* innevato, freddo e luminoso, dove sgorga la luce della stella del mattino, spiega probabilmente il verso, poi cassato, che figurava nella suprema poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «fredda nel sole». Sempre nella raccolta di versi per Connie, la lirica *Hai un sangue, un respiro* mostra nell'autografo una variante significativa: da «cielo di marzo, neve» a «cielo di marzo, luce», come a dire l'identità o quasi di luminosità e di gelo nivale. E ritroviamo nella prima poesia della serie: «frozen snows», «wind of March», insomma un marzo nel bianco nel freddo nella luce. Il ricordo di quei giorni a Cervinia costruiscono poeticamente un paesaggio dove situare l'epifania letale. La dea della morte si eleva in una bianchezza gelata, con la forza di un semplicissimo, attico ossimoro, *fredda nel sole*, secondo quello stile di depurazione mortuaria proprio di una poesia posta al centro del nostro Novecento con un'atrocità ombelicale che non va mai persa di vista per misurare appieno il valore del miglior Pavese poeta. Che ora possiamo studiare a contatto

<sup>28</sup> Rispettivamente Galatina, Congedo, 1980; Nardò, BESA, s.d.; Comi, Bodini, Pagano, Lecce, Piero Manni, 1998.

<sup>29</sup> Mi scuso rimandando al mio Pavese (*e D'Annunzio*) a Piazza di Spagna, «Sincronie», VII, 2003, fasc. 13, pp. 151-157, poi, leggermente ampliato, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di Siriana Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 141-47.

diretto con le sue carte anche online mercé il magnifico sito *HyperPavese* dell'Università di Torino.

Ma soprattutto ribollono le nuove inquisizioni sul mito; a parte i *Dialoghi con Leucò*, libro senza eguali carissimo all'autore, e di cui manca ancora un'edizione critica commentata, pensiamo alle traduzioni dal greco, di cui si occupò come analista ed editore Dughera<sup>30</sup> anni addietro ma poi abbandonò il campo; ora ritorna agguerrita a verificare la complessità delle ricche conoscenze pavesiane dietro al suo lavoro privato di traduttore la studiosa Eleonora Cavallini, di cui cito almeno il saggio sull'*Inno a Dioniso* nel volume miscelaneo significativamente intitolato *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo*.<sup>31</sup>

Il caso della versione di Odissea XI ad esempio risulta lampante, come ho potuto verificare di persona. Le varianti fra la traduzione incompleta nel quaderno calabrese dei soli primi 203 vv. (AP.VI.1, cc. 68 sgg.) e la traduzione in fogli sciolti posteriore e integrale (AP.VI.5) dimostrano che quest'ultima va datata dopo il 1948, anno in cui esce il volume Omero, *Odissea*, libro XI, col commento di Mario Untersteiner, Firenze, Sansoni, 1948, con dedica autografa a Pavese datata maggio o luglio 1948, libro presente nella biblioteca dello scrittore conservata all'Università di Torino. Che la *nèkyia* o comunque l'evocazione dei morti rappresenti un'ora topica per Pavese maturo è in via di chiarimento luminoso.

Questi esempi sono una costellazione intorno-contro l'ermetismo storico; la pratica della traduzione risulta sempre determinante, specie quando è anch'essa una traduzione dentro-contro: oltre al caso di Montale che traduce Guillén, di cui ci siamo occupati, segnalo solo l'altro ben noto ma comunque incredibile della *Phèdre* di Racine tradotta da Ungaretti, clamoroso esempio già esaminato da Ossola<sup>32</sup> (cfr. poi Baroncini,<sup>33</sup> ma si veda peraltro *Ungaretti e il Barocco* a cura della Zingone<sup>34</sup>). Anche qui, e concludiamo, un caso di traduzione contro: la clarté – pure ombrata da *une flamme si noire* – dell'alessandrino viene torturata dalla versione ungarettiana, anche solo con anastrofici sommovimenti: «E, fiamma tanto nera, Alla luce sottrarre», dove basta una virgola dopo «E» col cuneo dell'iperbato a dislocare in irrazionali profondità un turbamento raciniano già così paradigmatico (su cui Spitzer offrì pagine celebrate).<sup>35</sup> E concludendo davvero, questa «luce nera» che è presente nel *Sentimento* (*Ti svelerà* v. 5) si riflette anche nel «sole / tenebroso» di Sinisgalli (*Ventoso* 3-4), come puntualmente la Martignoni rammenta nel suo saggio che apre il secondo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit. Quasi un buco nero al centro della «troppa luce» che si oppone alle aeree acque del petrarchismo ermetico. Ed era proprio Ungaretti nella prefazione alla sua *Phèdre* a storicizzare i petrarchismi,

<sup>30</sup> Attilio Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992.

<sup>31</sup> A cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M, 2012. La ricerca dei rapporti fra Pavese e gli antichi è in corso: segnalo almeno recentemente l'ottimo volume *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Firenze, Olschki, 2013.

<sup>32</sup> Carlo Ossola, «*Nell'abisso di sé*»: *Ungaretti e Racine*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, II, a cura di Bianca Maria Da Rif, Claudio Griggio, Firenze, 1991, pp. 343-371.

<sup>33</sup> Daniela Baroncini, *Ungaretti Barocco*, prefaz. di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008.

<sup>34</sup> *Ungaretti e il Barocco*, Firenze, Passigli, 2003.

<sup>35</sup> Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1965, pp. 67 sgg.



individuando un petrarchismo barocco e infine un estremo, sofferto petrarchismo (e racinismo) novecentesco.<sup>36</sup> D'altra parte la chiarezza raciniana o in genere del *Siècle Louis XIV* sarebbe altro dalla *distinzione*, come ci illustrava il grande Bally citando Cartesio: *un'idea è chiara quando la si discerne da ciò che essa non è; è distinta quando si distingue ciò che è in essa*. Quindi «In opposizione alla chiarezza, la precisione (Descartes direbbe la «distinzione») è una tendenza a approfondire le cose, a penetrarle e a stabilirsi in esse, con il rischio di perdersi».<sup>37</sup> Ungaretti non fa che inverare la *precisione* infinita (ossimoro) devastando una *clarté* superficiale e optando per una profondità terremotata, una carsicità psichica in cui risiedere, in cui ci si può perdere (*s'égarer*, diceva Voltaire a proposito di chi non imita i perfetti autori) anzi ci si deve perdere, in un gorgo di buco nella luce a picco.

---

<sup>36</sup> Giuseppe Ungaretti, *Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori, 1950, pp. 20 sg.

<sup>37</sup> *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 217-218

Luca Piantoni

## Ou-topia del luogo, eu-topia del paesaggio In margine a una raccolta di scritti zanzottiani

*Luoghi e paesaggi* di Andrea Zanzotto (a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013) raccoglie gli scritti in prosa, sul tema del paesaggio, che a partire dalla metà degli anni Cinquanta, fino a poco prima della sua scomparsa, Zanzotto ha per lo più destinato a conferenze, riviste e quotidiani. Si tratta, pertanto, di un materiale che risulta in buona parte, quando non inedito, di difficile reperibilità. Riunito in questa preziosa antologia, esso dà voce, tra speranze e «parziali disillusioni», continuità ed evoluzione, al «pensiero poetante», ecologico e «biologale», di uno dei più significativi autori della nostra contemporaneità.

A poco meno di un anno dalla loro pubblicazione, tornare sui diciotto scritti zanzottiani del volume comporta, per chi scrive, un'operazione che non è affatto agevole. Superata l'urgenza della presentazione editoriale, si richiederebbe ora uno studio più approfondito sul contenuto del volume, soprattutto in direzione dei legami che intercorrono tra questa prosa e l'attività poetica del pievese. Si è sottolineato come la teoria paesaggistica che sta al cuore di questa produzione possa costituire la «chiave d'accesso» (L. Tomasin, «Corriere di Verona», 13/10/2013) e la «migliore guida possibile per addentrarsi in quel territorio [...] che risponde al nome di Andrea Zanzotto» (A. Cortellessa, «Galatea», gennaio/marzo 2014). Sta di fatto, però, che a risultare problematica è proprio la natura di una tale teoria. E Giancotti, che è il primo a indicare la percorribilità di una simile strada, mette opportunamente in guardia gli eventuali esploratori dal rischio di una semplificazione che deriverebbe dall'intendere il paesaggio alla stregua di un tema; di qualcosa, cioè, di cui si darebbe descrizione oggettiva o sviluppo argomentativo. A questo proposito si potrebbe allora partire dalla definizione di teoria, che deriva da *theorein* e allude a una duplice modalità di sguardo, sul discrimine della quale è per giunta possibile, anche se un po' grossolanamente, valutare le alterne oscillazioni della vicenda del pensiero occidentale. Che è un pensiero col quale Zanzotto sembra fare i conti e che risulta, preme ricordarlo, segnato fin dai suoi albori da un intrinseco rapporto con la natura, e, se si concede l'azzardo anacronistico, da una certa idea di paesaggio.

Due le osservazioni «correttive» di Giancotti: la prima è che «c'è forse più *non*-paesaggio che paesaggio nella poesia di Zanzotto»; la seconda è che un tale tema si configura piuttosto come «modo del discorso, scrittura, visione del mondo» (p. 10). Allora, la teoria paesistica del poeta, recuperando quel discrimine accennato, va forse pensata sul crinale di un *theorein* contemplativo diverso da un *theorein* rappresentativo; di una *theoria* come *ethos* opposta a una *theoria* come *logos*: Zanzotto si colloca infatti sul primo lato di questo dorsale. Ma si badi: come afferma Aristotele, evocato, nella convincente rilettura di Pierre Hadot (*Che cos'è la filosofia antica?* Einaudi, 1998), a dissipare la convinzione che vi sia un contrasto fra *theoria* e *praxis*, o fra vita attiva e contemplativa, «sono molto più pratiche le attività dello spirito [*theoriai*]» che «quei pensieri che mirano a un risultato» o al particolare «prodotto di un agire» (*Pol.* 1325b). Ed è proprio sulla conciliazione di questi due aspetti, dello spirituale teoretico e della progettualità pratica, che si fonda l'utopia zanzottiana di un paesaggio «biologale» (p. 33) in cui l'uomo, più che al centro della natura, è parte integrante della sua *physis*, componente indispensabile di una comune storia.

Da qui, alcune precisazioni sono indispensabili per comprendere come utopia e storia non costituiscano per Zanzotto una diade di voci contrapposte, ma vadano pensate come termini di una dialettica in cui ciò che non ha luogo, l'*ou-topia*, si configura come lo sfondo del possibile, l'orizzonte potenziale entro cui si dà un agire che porta ad «essere quello che non si prevedeva potesse esserci» (p. 35). Scrive Zanzotto che il paesaggio viene «ad animarsi e a meglio splendere nel lavoro umano che vi opera» (p. 70). L'intervento dell'uomo, se regolato da una giusta comprensione dei limiti oltre i quali la progettualità degenera in abuso e l'espressione del suo

operato degrada nella manipolazione irrispettosa dell'ambiente in cui si trova, costituisce una possibilità che coinvolge non meno la natura che la propria dimensione spirituale, così che l'*ou-topia*, storicizzandosi, può dar luogo, si potrebbe dire, ad una *eu-topia*, e l'insediamento, lungi dall'essere una «piaga», può diventare l'opportunità di una vicendevole «fioritura» (p. 70). Zanzotto, sotto questo profilo, ricorda «l'invenzione di un tema architettonico singolare quale la villa» (p. 71), che sembra assumere a modello di una collaborazione tra uomo e territorio capace di rispondere sia ad esigenze di ordine estetico che ad istanze di carattere produttivo. Anzi, è forse più opportuno parlare di responsabilità, poiché il grado di «successo» o di «fallimento» connesso con gli interventi umani implica un giudizio che li riguarda soltanto nella misura in cui si sappia riconoscere ciò che la natura, in qualche modo, richiede: al di sotto della sua «apparente insignificanza», scrive infatti il pievese a proposito del paesaggio, esistono «strutture che un giusto antropomorfismo aiuta a vedere», così che in questa realizzata armonia l'opera dell'uomo è come se fosse «opera di un dio indigete» (p. 125). Non più un Io che decide della natura, ma un soggetto che, sapendone interpretare i segni-limite, e ponendoveli a sua volta, lavora in funzione di una *Stimmung* che trascende ogni arbitrario individualismo.

Colpisce, in merito a quest'ordine di riflessioni, la seguente affermazione sull'uomo, il quale, dice il poeta, «pur restando signore e punto di equilibrio, eccolo signoreggiato dal suo stesso regno» (p. 40). E colpisce perché è un'affermazione antica, come antico, per così dire, è il pensiero di Zanzotto. Esso sembra rinviare, entro una dimensione teologico-politica che non è estranea al messaggio dell'autore, all'idea che sta al cuore di uno dei motivi cardine delle vecchie teorie della sovranità anteriori al loro sviluppo giusnaturalistico: quello, per dirla con Friedrich Meinecke, della servitù al trono che faceva del sovrano uno «schiavo del proprio potere» (*L'idea della ragion di Stato nella storia moderna*, Vallecchi, 1942). Idea che va posta in relazione al principio secondo il quale chi comanda, proprio perché dovrebbe governare in vista di quella *res publica* che è il bene comune che pure lo riguarda, è in qualche modo asservito ad una ragione superiore alla propria personalistica volontà. Ragione che non sminuisce, ma che esalta al contrario il titolo che porta, dal momento che il suo assoggettarvisi coincide col rispetto delle responsabilità che ne derivano, e che riflettono, nel suo agire mondano, l'operare di quelle leggi immutabili che sono iscritte in Dio e nell'eternità del creato. Sotto questo aspetto, il «Deus vivente nella natura» di Zanzotto (p. 64) «trascende l'uomo se non altro per avergli dato origine», e proprio in virtù di questo rapporto trascendentale può ispirare quella «amorosa razionalità», di sapore spinoziano ma ancor prima sapienziale, che «saprà avere il sopravvento sulle cieche febbri attuali» (p. 76) e sulla «cruda meschinità di interessi particolaristici» (p. 151). Si ricordi infatti anche il Salmo 8, che non si può dire estraneo alla sensibilità zanzottiana, almeno per come si presenta nella suggestiva e attualizzante lettura che ne dà Gianfranco Ravasi, uno dei più illuminati commentatori della poesia davidica: l'inno che corona l'uomo (sulla base di Gen 1, 26-28) a sovrano del cielo e della terra, non allude, per l'appunto, ad un potere che prevarichi, tirannicamente, sulle responsabilità che gli derivano da questa singolare concessione divina, ma, all'opposto, sottintende un appello affinché l'uomo «sappia continuare il progetto di armonia intessuto da Dio nella creazione» (*I salmi*, a cura di G. Ravasi, Milano, Milano, 1986).

Invero, per Zanzotto la natura non è certo uno «spettacolo da ammirare» e «da contemplare passivamente» (p. 51). L'etica virgiliana del *labor omnia vincit* (p. 71) permea le pagine di questi scritti all'insegna di una «fatica» che può essere anche «immane» (p. 205) o *improba*, per alludere nuovamente alle *Georgiche*, ma che è indispensabile affinché una società abbia vita e l'uomo dia forma alla propria terra in quanto *Heimat*, «groviglio inestricabile di fantasmi che aderiscono al vissuto individuale» (p. 32) e sostanziano l'ambiente di una confidenza primordiale. Una confidenza che passa, nel suo coincidere con l'immediato esprimersi del mondo alla coscienza che se ne sente subitamente partecipe, attraverso una lingua, soprattutto dialettale, che stabilisce un rapporto vivo con la natura e ne «esalta» gli elementi anche in direzione di un estro che non si estranea dai luoghi ma ne rivela ulteriori verità (pp. 144-5). Sotto questo rispetto, come vedremo, la natura è sì un «concetto-limite», ma in questo caso è l'uomo a dover porre limiti ad essa, e non

viceversa. Come scrive George Simmel, autore certamente noto al poeta, per l'aprirsi di un paesaggio «è assolutamente essenziale la delimitazione»: si richiede, cioè, «un rilievo individuale e caratteristico rispetto a quell'unità indissolubile» che è la natura come «essere-per-sé» (*Filosofia del paesaggio*, Armando Editore, 2006). Il paesaggio, come quello veneto, può imporsi «con la sua grazia violenta» (p. 41), e, più in generale, il «decorso naturale delle cose», che «può anche sembrare la peggior prova in fatto di ingegneria», procede per linee rastremate ed estremamente complicate. E dunque necessario sovrapporre ad esse «una linea retta» (p. 36), un argine «lineare» che segni confini che non sono ideologici o politici, ma formali ed operativi. La natura sonnecchiosa come laboratorio «dove l'individuazione inizia la sua storia», appunto (p. 42). E dunque si ritorna a quell'*ou-topia* che equivale alle «strette del nulla», ai «fondi alchemici» dai quali l'individuo trae il progetto di una costituzione secolare del suo essere-nel-mondo, portando a maturazione se stesso insieme alle potenzialità dell'ambiente che abita (p. 42). Se l'archetipo della «villa» richiamava Palladio e la sua architettura «biologale» (per condensare con questo termine zanzottiano la visione filosofica e pluriprospectica che definisce in modo del tutto organico il rapporto tra civiltà e natura nelle più antiche opere del padovano), le pagine dedicate a Cima da Conegliano sono intrise di un afflato tutto rinascimentale, e non solo per via del discorrere sui pittori più importanti di quella scuola veneta alla quale egli apparteneva. Vi si avverte una certa continuità di pensiero con quegli intellettuali, raccolti intorno alla figura di Lucrezia Gonzaga, come Alvise Cornaro, Giovanni Maria Bonardo o Luigi Groto, che si impegnarono a valorizzare l'agricoltura locale attraverso la bonifica e il recupero di nuove terre, o mediante trattati volti ad illustrare caratteristiche e virtù di quell'ecosistema. Basterebbe confrontare alcuni momenti del saggio *Un paese nella visione di Cima* (mi riferisco, in particolare, alle pp. 41-2) per accorgersi di un'affinità tematica, e di un certo qual simile entusiasmo stilistico, che intercorre con alcune delle *Orazioni* scritte, ad esempio, dal Groto, che proprio su una simile «etica del lavoro» (p. 67) concepiva la possibilità di realizzare storicamente una sorta di utopia di Cuccagna nel Polesine, terra altrettanto amata da Zanzotto: «La fatica trae il fieno dai prati, il frumento dai campi, il vino dalle viti, l'olio dagli ulivi, i frutti dagli alberi, i pesci dalle valli, le legna dalle selve, le pietre dai monti, i metalli dalla terra, le perle dall'acqua [...]». E si noti, a conclusione del brano parzialmente riportato, come la frase seguente potrebbe essere stata formulata dallo stesso poeta, tanto consuona con certi suoi stilemi espressivi: «Tutte le cose giovevoli s'affaticano e, affaticandosi, giovano» (*Orazione quinta*, 1565).

Virgilio, tuttavia, è una presenza molto più pervasiva di quanto non sembri. Si pensi a come l'immagine di Enea, che porta il padre sulle spalle seguito dal giovane Ascanio, diventi anche per Zanzotto l'emblema di una «*pietas* capace di saldare 'passabilmente' ciò che fu a un presente sempre più puntiforme e a un futuro brulicante di possibilità, quanto enigmatico, per non dire torvo» (p. 148). Benché il nome dell'eroe troiano non risulti citato, non è infatti difficile riconoscerne l'allusione, qui piegata a rappresentare l'ottimismo, anche se turbato da oggettive preoccupazioni, del poeta. Se la storia, come direbbe Walter Benjamin, è sempre «ciò di cui *si* dà storia» (*Angelus novus*, Einaudi, 1962), enigma inscritto nello stesso nome di uomo, su cui cade la responsabilità di un continuo ripensamento che riscatti il *già-dato* in funzione di un *non-ancora* in grado di salvare i fenomeni – si leggano, sotto questo profilo, le ancora vive speranze che Zanzotto riponeva, nell'ormai lontano 1967, intorno alla possibilità che il passato non fosse qualcosa a cui accostarsi con inerzia, ma uno stimolo finalizzato a «'sopportare' l'oggi e il domani» (p. 77) –, è anche vero che la storia è, virgilianamente, qualcosa che può irrompere con la sua violenza. Il dramma di Melibeo, nell'*ecloga* prima, o quello evocato da Licida e Meri nella nona, l'uno e gli altri impotenti di fronte all'esproprio forzato delle terre a favore di empi soldati («O Lycida, vivi pervenimus advena nostri / [...] ut possessor agelli / diceret: "Haec mea sunt; veteres migrate coloni», IX, 2-4), segnano una forte analogia con le vicende incorse nell'Italia di Zanzotto, dapprima sottratta ai suoi legittimi abitanti per via dell'occupazione nazi-fascista, invasa poi dal cemento delle speculazioni edilizie legate al *boom* economico degli anni Sessanta. E, sullo sfondo di questa «esplosione di energie economiche e tecnologiche incontrollate» (p. 73), il forse comune

disincanto per una 'poesia' che rimane inascoltata, o sul cui senso «oggi» è necessario comunque «rimeditare» (p. 83). Verrebbe da dire, con Heidegger interprete di Hölderlin, il senso della poesia nel «tempo della miseria» (*Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, 1968).

Del resto, il binomio Heidegger-Hölderlin è altrettanto presente in queste pagine. E, attraverso Hölderlin (verso il quale è noto che il poeta abbia «sempre avuto una grande passione», p. 180), il rimando – ci sembra – a quel panismo di cui il poeta tedesco è stata una delle voci più tragiche e significative. Scrive Zanzotto, a proposito della pittura come luogo in cui si è riusciti principalmente a rappresentare il coglimento di quell'unità originaria di uomo e natura che si dà nella «visione-idea» del paesaggio, che «questo avveniva in accordo con quel nuovo senso panico della realtà che si autorivelò in forme diverse ma tra loro complementari tra illuminismo al tramonto, idealismo e romanticismo» (p. 48). L'epoca, cioè, in cui Hölderlin, elaborando la sua teoria dell'incontro/scontro tra l'«aorgico» e l'«organico», tra illimitato e particolare, ossia tra il caos infinito e primigenio delle forme possibili e la logica in cui si attualizzano determinandosi e trovando struttura (*Sul tragico*, Feltrinelli, 1980), definiva il rapporto tra umano e divino attraverso il ruolo mediatore della poesia, la quale può svelare la fuggevole presenza del numinoso a partire da ciò che più è familiare all'abitare dell'uomo sulla terra: la natura con i suoi fenomeni. Scrive Zanzotto: «è in primo luogo nel paese e nei suoi dèi che bisogna credere» (p. 41).

Poesia e paesaggio, dunque. Voci, per questo poeta, che rispondono a una medesima modalità di sguardo: lo sguardo in cui si produce l'evento che si origina in rapporto a quella «mancanza» (p. 32) che vi si profila come tratto essenzialmente ineludibile. Entrambi sono «genesi», «*poiesis* nel senso più arcaico della parola» (p. 35), ma ciò che in essi si rivela afferma anche l'intuizione di qualcosa che eccede: l'orizzonte entro il quale si danno è sempre «orizzonte dentro orizzonte» (p. 33), con una formula che richiama la deleuziana «*langue dans la langue*» in quanto atto di estraneamento dal mezzo linguistico in grado di promuovere, col dislocarsi all'interno delle sue stesse variazioni espressive, una nuova sintassi dell'indicibile (G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993). Rievocando la voce di Diotima, nel *Simposio* di Platone, Zanzotto richiama le due divinità, *Poros* e *Penia*, nel cui sposalizio «ricchezza» e «povertà» si specchiano a vicenda, allegorizzando, così, una conoscenza che diviene possibile soltanto nei limiti di una «privazione» allusiva; lungo la linea (ma insieme anche oltre, per alludere al contromovimento del dialogo Ünger-Heidegger) che traccia un confine in cui gli opposti momentaneamente coincidono e, in questo inafferrabile movimento che è «precario/eterno» (p. 88) e «che fonde una circolarità, ed insieme una tangenzialità», determinano l'aprirsi di ciò che si proietta «su un altrove pur godendo di se stesso» (p. 51).

*Aufheben*, si potrebbe dire in termini filosofici. Che sono del resto coerenti con l'impostazione teoretica dei primi tre saggi della raccolta, in cui si svolgono considerazioni che fungono da premessa agli scritti che seguono. In particolare, quella sull'alterità del paesaggio «come 'mondo'» in quanto intreccio di un'infinita rete di nessi e correlazioni entro i quali intercorrono gli incessanti scambi «della natura verso la natura e della natura verso l'uomo» (p. 34). Da una parte l'«io», che in forza di quelli è «in continua e perenne autoformazione», dall'altra il mondo «come orizzonte percettivo totale» (p. 32): poli di una dialettica che non va intesa nel senso di un confronto tra due entità metafisicamente fondate, ma come ciò che si dà nel movimento che produce un vicendevole scarto. L'orizzonte paesistico, come si diceva, è «sempre eccedente, sempre 'più in là' rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana» (p. 33), la quale, tuttavia, proprio in virtù di questa eccedenza, di questo connaturale spostamento del limite, «supera la tensione degli incontri» (p. 40) ridefinendo la propria attualità ed aprendo, nel contempo, rinnovate prospettive al suo sguardo. È su questo confine, lungo questo tracciato che separa-ed-unisce, nega-ed-afferma, secondo un'«infinita perdita che esige un infinito compenso» (p. 32), che si colloca quella che si potrebbe dire la cronotopia che sta al cuore dell'idea zanzottiana di paesaggio: spazio come dinamica di un continuo «dentro-fuori» (p. 31), luogo in quanto movenza del suo oltrepassamento – l'«essenza» dei luoghi, afferma Zanzotto, sta nel «loro potere di rinvio a un 'altro luogo'» (p. 53) –, direzione che è già, di per sé, l'interno verso cui ci si orienta (per alludere, così, al titolo del terzo scritto: *Verso-dentro il*

*paesaggio*). E ancora Simmel: «il paesaggio sorge solo quando la vita pulsante nella visione e nel sentimento si strappa dalla natura, e la struttura così creata si apre nuovamente, per così dire da se stessa, a quella della vita totale, accogliendo nei propri confini inviolati l'illimitato».

Anche in questo caso le suggestioni heideggeriane non mancano, soprattutto in riferimento a quei «sentieri interrotti» (*Holzwege*, termine citato da Zanzotto, è anche il titolo di una raccolta di saggi che Heidegger fa uscire nel 1955) che sono la metafora del nulla-che-accenna, di una «radura», come scrive il pievese che sembra tradurre il tedesco *Lichtung* (p. 37), che illumina il bosco a partire dalla sua oscurità. E chissà che Zanzotto non avesse presenti altri due pensatori che intorno a simili immagini hanno pronunciato parole che consuonano con quelle del poeta. Mi riferisco a Ortega y Gasset e a María Zambrano. Il primo, nelle sue *Meditaciones del Quijote* (1914), per l'immagine di un intrico di alberi che, proprio nel nascondere gli altri, rinvia a quella pienezza che è l'*arboleda* percepita nelle potenzialità del suo insieme: simbolo dei diversi piani che costituiscono l'irriducibile fenomenologia del reale e dei molteplici destini umani che si delineano negli atti con i quali vi si accede; la seconda, nell'antologia che riunisce col titolo di *Claros del bosque* alcune conferenze tenute tra il 1935 e il 1946, per il modo in cui parla della radura come di un evento che risuona della «*voz de las entrañas*»: incontro accidentale con qualcosa che svela l'essere dall'occultamento in cui si trova. Così, il paesaggio per Zanzotto è «una certa qual trascendente unità cui puntano miriadi di raggi, di tentativi di auto-definizione, di notificazioni di presenza» (p. 30), ed «è abitato non da uno soltanto, ma da innumerevoli cervelli ambulanti, da mille specchi diversi ma contigui che lo creano e che, a loro volta, da essi sono creati di continuo» (p. 33). Ma è anche un «*quid* di fortuna», per l'appunto, che si rivela solo a patto di «intivarghe» (p. 35), ossia di «cogliere nel segno» (come spiega Giancotti in una nota), di azzeccare, si potrebbe dire, il *kayros* che lo rivela («No hay que buscarlo. No hay que buscar», afferma a proposito la Zambrano). Tornando ad Hölderlin, si deve però ricordare ch'egli non è soltanto il poeta del cielo, della terra e degli dèi, alla cui matrice il filosofo di Meßkirch ricorre per la sua teoria della «quadratura», che come rileva il curatore può adattarsi bene «anche per Zanzotto» (p. 14). La teoria, cioè, che presuppone un irriducibile scarto nella relazione tra i lati del *Geviert*, la cui singola percezione, da parte degli individui, è possibile soltanto nel loro reciproco rinviarsi, della terra al cielo, degli uomini agli dèi, mentre la poesia si configura come il luogo della loro indefinibile intuizione globale, di quell'«irraggiungibile in-sé» (p. 84) come scenario sbarrato di un attingimento che si dà in quanto atto di appropriazione e di espropriazione ad un tempo. Hölderlin è anche il poeta che ha cantato, profetizzandone la riconciliazione proprio attraverso il fare poetico, l'«infedeltà» consumatasi per eccesso di cultura nel rapporto coi numi che abitavano l'orizzonte dell'esperienza umana. Colui, in altri termini, che ha anticipato quel dominio della tecnica che, per riassumere il concetto heideggeriano con alcune parole dello stesso Zanzotto, comporta il «vanificarsi in astoricità» (p. 29) di quel «simbolico» (p. 30) attraverso l'esperienza del quale l'uomo si rivela a se stesso a partire dall'incontro con l'altro. Da qui, la progressiva preoccupazione di Zanzotto, registrabile nella cronologia di questi scritti, per le «conseguenze nefaste» (p. 73) di una disumana e «autodistruttiva» appropriazione dell'ambiente motivata nell'ottica del «dogma capitalistico» (p. 150). La terra come insieme parcellizzato di luoghi che «l'immane speculazione edilizia» (p. 152), con l'«eruzione del brutto, della distonia, della cancerosità» (p. 129), e con la conseguente «devastazione della campagna» (p. 128), ha trasformato, si può dire con Marc Augé, in un terra di nessuno, in un sistema di «non-luoghi» isolati. Eppure, scrive Zanzotto nel 2006, proprio la poesia può costituire il *medium* di un pensare «proiettato verso il 'futuro semplice' – banale, forse, ma necessario – della speranza» (p. 153).

La poesia è un luogo, ma non tanto nel senso comune di un insieme di componimenti intesi «come consapevoli realizzazioni di un 'programma'» (p. 31). Essa è tale perché è genesi, apertura, visione del mondo: rivelazione di un «*deus* che continuamente sorprende manifestando il suo esistere anche con abbaglianti precisioni» (p. 38). È dunque «forma ed evento», per alludere a una celebre monografia di Carlo Diano che segna dei punti di tangenza significativi con l'idea zanzottiana di paesaggio: sembra di potervi ritrovare, a tratti, le stesse parole. Scrive il noto classicista: «È la cosa

come evento che sorprende, che appare altra, che fa oscuramente pensare all'azione di una potenza e denuncia la presenza di un dio» (*Forma ed evento*, Neri Pozza, 1952). Distante tanto dalla tradizione aristotelica, che inquadra l'accadere nella sfera degli accidenti privi di sostanza, che è una e separata, quanto da quella platonica, che riduce il fenomenico al rango di simulacro di una verità ipostaticamente ideale, Zanzotto appare piuttosto testimoniare di un certo stoicismo nella sua concezione della natura: il «'qui ora' degli Stoici, individuale insieme e totale» (*ivi*), realtà che si rivela nell'«atto in cui viene colta dal senso» (*ivi*), o, con la voce del poeta, «nel momento in cui la osserviamo» (p. 35). Non l'ontologia dell'uno o l'idealismo dell'altro, ma realtà storica nel cui divenire gli eventi coincidono sempre con delle epifanie individualizzanti: forme di un'esperienza che è sempre introiettata, come dice Zanzotto con un lessico chiaramente psicoanalitico; che è sempre di qualcuno.

E così anche per Zanzotto, come per Diano, un simile coglimento della forma in quanto possibilità è ciò che sopra tutti l'artista è in grado di vedere e trasmettere agli altri. Le pagine che il pievese dedica a qualche accenno di storia della pittura veneta sono pregne di questa considerazione, che rinvia, per giunta, ad altre consonanze. Penso, ad esempio, a un altro poeta amato dal pievese, e cioè a Rilke: «Non è questo l'estremo valore dell'arte, e forse il più peculiare, che essa costituisca il mezzo in cui uomo e paesaggio, mondo e figura si incontrano e si trovano?» (*Del paesaggio ed altri scritti*, Enrico Cederna, 1949). Anche per Zanzotto il paesaggio, per «come è stato mediato soprattutto dalla pittura», sottintende una «visione-idea» in cui «origine della natura e origine dell'io si incontrano» (p. 48) come in una sorta di processo di mutua con-creazione (p. 34). Da Giorgione a Corot, dallo studio chiuso dei pittori del XIV-XV secolo all'*en plein air* della scuola di Barbizon, esso, «un po' alla volta», ha generato l'occhio capace di vederlo (p. 40), e, con quest'occhio, la possibilità, per l'uomo, della sua «autorivelazione nell'arte», del suo conoscersi «in sé e nel mondo» (pp. 42-3).

È certo, tuttavia, che per Zanzotto questa capacità di sguardo presuppone un distacco, ossia, sempre con Rilke, un «disabituarsi tanto dal mondo da non guardarlo più con l'occhio prevenuto di chi vi è nato». Scrive infatti il primo che solo «un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine» (p. 87) permette ai luoghi di accadere sottraendoli al rischio di un loro occultamento nel già dato. Le splendide pagine dedicate a Venezia, sotto questo profilo, sembrano quasi assurgere ad una verità che è esercizio e programma, sintesi descrittiva di tutto il pensiero zanzottiano. Anzi, non solo Venezia, ma, si potrebbe dire, quel binomio mostruoso che deriva dall'immediata associazione, per via di un contrasto che non può non nascere in chi vi giunga per strada o in treno, tra l'una e Mestre-Marghera. Dominio, quest'ultimo polo, dell'irrecuperabile sfacelo dell'«*homo oeconomicus*» (p. 121); spazio, la prima, del delinarsi di un rapporto coi luoghi inteso come decisione (e, si è tentati di precisare, come decisione/apertura, nel senso di un *Entschlossenheit* che è insieme anche *Erschlossenheit*, per riandare al lessico di *Sein und Zeit*).

È come se Venezia, così abile nel celarsi/difendersi dietro alla sua stessa evidenza, ponesse l'uomo di fronte ad una scelta nietzscheanamente coraggiosa (c'è infatti una profonda saggezza sul velo delle apparenze, purché la si sappia riconoscere): assecondare e subire quel «miracolo programmato per i turisti» (p. 93) che la dispone all'interno di una «catena di montaggio ammirativa» (p. 96) e induce a sentirsi «quasi comandati ad entrare in una cartolina» (p. 93), oppure ritrovarne l'«aura» (come direbbe Walter Benjamin) in un gesto di apparente rifiuto. Perché Venezia e la sua esperienza, si potrebbe affermare con Lacan (le suggestioni del quale sono ben note agli studiosi di Zanzotto), proprio per la sua iperconnotazione che richiede un togliere, ben si presta a rappresentare la condizione dell'individuo chiamato a rispondere del proprio desiderio, che è sempre «desiderio dell'Altro» (*Scritti*, vol. II, Einaudi, 1974); desiderio cui non si può «cedere» in quanto esso vive di/in una mancanza che orienta e che dà senso. Venezia, con le parole del poeta, si può infatti dire che sia l'emblema di una «sembianza, metafora del desiderio stesso nel suo autosfuggirsi» (p. 98).

Con ciò, bisognerebbe precisare che le «eradicazioni» di cui parla Zanzotto, con un linguaggio allusivamente heideggeriano, come di movimenti indispensabili ad intuire la pienezza delle forme, sempre ulteriori a se stesse, non rinviano, però, a quella *Bodenlosigkeit* di cui il filosofo parla facendone il segno manifesto del nichilismo che caratterizza il nostro «tempo della miseria». Lo sradicamento del poeta si potrebbe piuttosto spiegare ricorrendo all'immagine dell'«Albero della vita» o «Albero cosmico» di alcune tradizioni esoteriche (induiste ed ebraiche, ad esempio), precedute, in questo senso, dall'analogia platonica presente nel Timeo secondo la quale l'uomo è una pianta simile a un albero rovesciato con le radici che protendono verso l'alto (VI, 90b). Lo spaesamento di Zanzotto è apertura e opportunità, condizione di un infinito radicarsi nell'impermanenza degli eventi in cui il luogo si produce in quanto *Heimat* di un umano abitare-nelle-relazioni, e non come la *Vaterland* impugnata dai promotori di improbabili pretese storico-identitarie, nazionalistiche o regionalistiche che siano. In un certo senso, esso ha a che fare con uno «stupore» che irrompe e dis-trae, o con una sorta di *Un-heimliche* che proietta lo sguardo, come si diceva, in un «dentro-fuori» ove la forma rivelata è anche la forma che rivela. In-quietudine, si potrebbe ancora dire con Heidegger, come ciò che destabilizza un assetto dato per sottrarlo al suo essere per ciò stesso esposto all'uso ed al dominio, e dunque come ciò che predispone ad un prendersi cura che coincide col porsi in gioco dell'essere nel mondo. Sotto questo profilo, evocando «quella serendipity di cui parlava Walpole» (p. 31), Zanzotto mi ricorda, sempre a proposito di Rilke, una lettera che il grande scrittore boemo inviò, nel 1914, alla pianista Magda von Hattingberg, e nella quale egli racconta di quando riuscì a comprendere inaspettate «connessioni e consonanze», di fronte alla vista di una Sfinge di cui invano tentava di cogliere la bellezza delle gote «in tutti i suoi dettagli», solo all'apparire improvviso di una civetta che, «nella pura profondità della notte», ne «aveva sfiorato il volto col suo morbido volo» (cit. in J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, 2002).

Per queste ed altre (molte altre!) possibili considerazioni, il titolo scelto dal curatore, *Luoghi e paesaggi*, non può che brillare della sua appropriatezza. Sospeso nella sua forma nominale, indeterminata, esso sembra quasi compendiare l'impossibilità di una costituzione individua ed *absolute* delle realtà che nomina, come se luogo e paesaggio, con l'infinito groviglio di nessi e di rapporti che intercorrono tra loro stessi e tra loro e l'uomo, si potessero declinare, per l'appunto, soltanto al plurale. Ed è titolo in cui anche la congiunzione del binomio porta, grammaticalmente, al cuore delle riflessioni consegnate dal poeta alla sua prosa, se cioè può essere vero che la sua funzione non è tanto copulativa, bensì, per così dire, interattiva. Allo stesso modo in cui la celebre affermazione di Ortega y Gasset, *Yo soy yo i mi circunstancia*, andrebbe letta come se vi fosse una pausa dopo il verbo essere: pausa che sottrae il soggetto al rischio di un'illusoria cristallizzazione identitaria per aprirlo a quell'evento relazionale ch'egli è. Come a suggerire che se l'io (o il paesaggio per Zanzotto) è sempre e soltanto in rapporto a qualcosa d'altro da sé, d'altro canto questa alterità non può dischiudersi se non a partire dalla presenza stessa di chi la osserva. Nell'ampio ed unanime coro dei numerosi giudizi positivi espressi dalla critica intorno a questo volume, una sola voce avrebbe preferito che le prose rispettassero l'ordine cronologico col quale apparvero (C. De Michelis, «Domenica», 9/3/2014). Benché una tale soluzione avrebbe comunque avuto la sua legittimità, sembra tuttavia che la disposizione tematica, o «tipologica», come ha scritto Tomasin, della prima meglio si presti non solo a «suggerire un percorso di lettura autonomo e sorprendente» («Corriere di Verona»), ma ad evidenziare con più efficacia, e proprio in virtù dell'accostamento ravvicinato di scritti composti in epoche diverse, la continuità e la coerenza del pensiero dell'autore. Come se la frantumazione della linearità temporale, si potrebbe dire recuperando l'idiotismo zanzottiano, 'intivasse' più opportunamente col senso di una lettura, per l'appunto, sradicata, e proprio per questo non oziosa ma più stimolante. Quasi a suggerire al lettore che un pensiero è veramente vivo, come direbbe Walter Benjamin a proposito della scrittura filosofica, solo quando esso sia in grado di ricominciare «ad ogni sua svolta».



Fabrizio Sinisi

Lettura di *Inquisizione* di Diego Fabbri

Quando scrive *Inquisizione*, nel 1946 (rappresentato per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano dalla compagnia Maltagliati-Benassi nel 1950), Diego Fabbri non è più già da tempo il drammaturgo della filodrammatica parrocchiale forlivese: ha già all'attivo ben cinque drammi (*Orbite*, *Divertimento*, *Paludi*, *Il prato* e *La Libreria del Sole*, senza contare la decina di testi giovanili) ed è cronologicamente a ridosso di quello stabile riconoscimento di presenza che significherà la messinscena del *Seduttore*, nel '51. *Inquisizione* ha perciò anche biograficamente i tratti di uno scollinamento, di uno scatto in avanti; tanto più che il testo verrà considerato in maniera pressoché unanime il momento più avanzato e maturo di tutta la produzione fabbriana a quell'altezza cronologica, nonché un esempio quasi perfetto di compattezza stilistica e di sapienza drammaturgica.

Giudizio esteriormente difficile da contestare, se di *Inquisizione* si prendono in esame anche le sole strutture dinamiche: quattro personaggi, le cui qualità testuali risultano tanto equilibrate da rendere impossibile la distinzione di un solo protagonista; una netta unità di luogo (un santuario di montagna) accostata a una quasi perfetta unità d'azione (il tempo della vicenda consta di circa nove ore e si svolge nell'arco di una giornata); una struttura binaria costituita da due coppie (un marito e una moglie, un anziano sacerdote e il suo più giovane coadiutore), minate entrambe da un profondo dissidio (interpersonale il primo, vocazionale il secondo), vagamente speculari nei caratteri di fondo (agitati ed emotivi sono la moglie Angela e il giovane sacerdote Sergio; più statici e riflessivi l'Abbate e Renato).<sup>1</sup> Struttura binaria che sviluppa, poi, altre strutture: di progressiva convergenza soprattutto, se si pensa a come il gruppo venga – nel primo atto – polarizzato sulla figura di Angela; centrato su quella di Renato nel secondo; per poi realizzare e culminare il medesimo movimento di convergenza, nel terzo atto, nel personaggio dell'Abbate. Strutture che infine si parificano in un denominatore tematico comune – il miracolo – e si compiono, fuori da qualsiasi scioglimento drammaturgico, in un'introduzione della realtà divina come possibilità riguardante la sola coscienza personale, lasciando intatta la situazione narrativa: l'appello all'interiorità vale come richiamo allo spettatore perché sia lui, in ultima istanza, a concludere la vicenda, a esprimere un giudizio. Nella logica fabbriana, l'avvenimento della grazia non avviene separabilmente dall'individualità della prassi, ma in concomitanza con essa: turbamento e pace sono i segmenti di un

---

<sup>1</sup> «Quattro personaggi, quattro aspetti dello stesso problema, quattro facce dello stesso destino, perfettamente definiti e innestati in un'articolazione dialogica e in una stretta compenetrazione di piani», A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno*, Roma, Editrice Studium, 1955, p. 100.

unico movimento, che per Fabbri è – per sua natura e unitariamente – divino.<sup>2</sup> Che lo si consideri un «dramma morale» (Pullini) o un «dramma di diagnosi» (Moressa)<sup>3</sup>, è certo che *Inquisizione* è fondato su una dialettica la cui pianta retorica non solo non può prescindere dalla disposizione tecnica del contenuto, ma anzi in essa principalmente consiste.

Si può dire che *Inquisizione* è pensato come una struttura che, in primo luogo, dà luogo ad altre strutture assai specifiche da un punto di vista di meccanica drammaturgica. Non è d'altronde questo un dato che debba sorprenderci, se pensiamo a quanto reiterato – tanto nella forma dell'omaggio quanto in quella dell'accusa – sia stato il riconoscimento a Fabbri di una superiore e quasi istintiva astuzia nella costruzione drammatica. Di maggiore interesse può essere invece il considerare come una più serrata descrizione della struttura di *Inquisizione* permetta l'emergenza di una logica che invece puramente strutturale non è. Più volte si è parlato di un Fabbri eccellente drammaturgo ma autore mediocre. Sarà un dato da rilevare, sia pur con la dovuta cautela, quello di un Fabbri in cui – molto più forse che in altre scritture a lui contemporanee – le strutture esprimono i contenuti più e meglio dei contenuti stessi, esplicitamente diffusi.<sup>4</sup>

Ci permettiamo perciò a questo proposito di tornare in modo più disteso su alcuni dei punti riportati poche righe sopra, e in particolare sulla struttura semantica e figurale delle due coppie di personaggi. È nel peso drammaturgico del loro parlare – nella loro azione drammatica – più e meglio forse delle parole stesse, la sede della forza stilistica e teatrale di *Inquisizione*. Come abbiamo già accennato, Angela e Sergio sono fortemente caratterizzati come elementi di agitazione: entrambi fungono, nella coppia in cui sono collocati, da motivo centrifugo. Dall'altra parte, Renato e l'Abbate, che all'agitazione del *dubbio* oppongono la ferma stabilità della certezza. Che le oscillazioni di una coppia introducano elementi di disordine nelle certezze dell'altra (e viceversa) è una dinamica che permette al dramma quell'avanzare per linee di fuoco incrociate, inquisitoriale appunto, da cui il testo ricava il suo titolo.<sup>5</sup> Più sottile invece la distinzione con cui i personaggi esplicano la propria funzione. Non risiedendo questa nei contenuti specifici dei propri discorsi (distantissimi l'uno dall'altro quelli di Angela e Sergio: uno spasmodico desiderio di confessione nella prima, un generico e spinoso spirito di modernità nel secondo), essa andrà individuata

<sup>2</sup> «Dio inquieta (“Lei invece non lo sa, ma è Dio che l’inquieta”) e Dio aiuta: questa è la verità contenuta nelle parole dell’Abbate», S. TORRESANI, *Il teatro italiano negli ultimi vent’anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, p. 201.

<sup>3</sup> Vd. G. PULLINI, «Diego Fabbri», in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986 e P. MORESSA, *Il teatro di Diego Fabbri. Gesù e il seduttore*, Bologna, Persiani Editore, 2011.

<sup>4</sup> S’intende qui per «struttura», fuori da qualsiasi nostalgia crociana, l’architettura drammaturgica entro cui i nuclei tematici della pièce si centrano e si mettono a fuoco. Di conseguenza anche il concetto di «contenuto» andrà inteso nel suo significato più “volgare”: il momento dell’esposizione, del “concetto”. Adottiamo questa terminologia con una certa elasticità, che ci viene comoda in un autore, come Fabbri, accusato tanto di eccessiva sentenziosità quanto di divaricazione fra costruzione drammaturgica e, per l’appunto, “messaggio del testo”. È peraltro una delle intenzioni di fondo di questo lavoro quella di mettere in primo piano la strumentazione drammaturgica nella sua dignità di «forma del contenuto», messaggio di per sé autonomo, non riducibile a strumentazione per enunciazioni retrostanti.

<sup>5</sup> Si vedano a proposito le annotazioni di Pullini: «Scrutano l’uno nella coscienza dell’altro, ciascuno per vedere meglio nella propria», G. PULLINI, *Teatro italiano fra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958, p. 396 e Di Sacco: «I personaggi prendono di volta in volta il ruolo di accusati e accusatori», P. DI SACCO, *Diego Fabbri (1911-1980)*, in «Studi novecenteschi», XXII, 49, giugno 1995, p. 15.

in una ben precisa caratteristica: non la qualità bensì la tipologia testuale dei personaggi, e la disposizione che ne deriva. Una lettura di questo genere fissa le quattro figure in una precisa inclinazione dinamica. Lì dove Angela e Sergio rappresentano se stessi come instancabili parlatori, Renato e l'Abbate oppongono una reticenza; lì dove i primi dilapidano energia, i secondi tendono ad assorbirla e a scaricarla; infine lì dove i primi aprono accorate perorazioni, i secondi resistono in un silenzio troppo reattivo per non funzionare da contrappeso. Elocuzione e reticenza si alternano qui come momenti di aggressione e rispettiva resistenza: *Inquisizione* funziona nei termini di una bipolarità. Da un lato, dunque, la funzione estroversiva di Angela e Sergio istituisce le figure del dubbio – dall'altro, quella introversiva di Renato e dell'Abbate disegna le figure della certezza. Sarà perciò dalle evoluzioni anche meramente quantitative della retorica dei personaggi che si comprenderà l'andamento dialettico di un testo che vuole porsi esplicitamente come il luogo di una diatriba prima ancora che di uno scontro: sconfitte e vittorie di una determinata figura trovano il loro termometro nel movimento dei picchi verbali o nell'ammutolimento di questi.

Di conseguenza, a voler considerare per primo proprio il dato conclusivo, il silenzio che domina il finale e chiude il dramma parla sufficientemente chiaro: esso testimonia il sopravvenire di una certezza morale che non ha tuttavia appianato i dubbi, ma – più propriamente – li ha vinti: la grazia, in Fabbri, non accade in uno scioglimento delle circostanze esterne, ma in una vittoria della coscienza. Suo segno distintivo è la progressiva e infine totale, piena riduzione al silenzio.<sup>6</sup> La struttura incrociata si fa ascendente, verticalizzante, triangolare: il divino è diventato l'ultimo e finale polo di convergenza. Il silenzio che cala, per così dire, dall'alto, ne è testimone sintomatico: esso avviene proprio nel medesimo luogo (la persona di Sergio, quella di Angela) dove il dubbio è stato rumorosamente urlato e reclamato come diritto. Lascia invece ben poco diversi dall'inizio, pressoché illesi, Renato e l'Abbate, che a quel punto d'arrivo erano molto più vicini già nelle premesse funzionali. Il fatto poi che i due silenzi del testo – Renato e l'Abbate – non s'incontrino mai né s'incrocino sul palcoscenico se non per l'ultima scena, non è che una riprova di quanto fortemente segnata sia tale funzionalità: i silenzi non possono abitare contemporaneamente la scena, così come le certezze non possono ovviamente contrapporsi. Il dramma si scatena perciò soltanto nella reazione fra opposti. Lì dove vengono invece messe a reazione due mozioni della stessa specie (Renato-Abbate; Angela-Sergio) l'azione drammatica si arena. Fa parte della sapienza drammaturgica di Fabbri il fatto che ciò avvenga molto raramente, e con grande, controllata accortezza: Renato compare nel primo atto solo fugacemente lì dove l'Abbate di fatto

---

<sup>6</sup> «A guardare di fuori, quando il dramma è concluso, si sarebbe tratti a pensare che non sia successo niente, le posizioni siano rimaste identiche: la stessa coppia, uomo e donna, è giunta al santuario, la stessa coppia se ne va; lo stesso giovane prete nel santuario ci si è presentato accanto all'abate, lo stesso giovane prete resta nel santuario accanto all'abate. A meglio sottolineare l'apparente immobilità, l'abate (il motore immobile) è come impietrito nella sua mistica, assidua conversazione con Dio. [...] Bisogna accettarsi come si è: non bisogna aggredire, non bisogna allarmare le coscienze, invadere lo spirito; lo spirito è assoluta libertà in Dio, solo Dio vi ha potestà assoluta. [...] Quando il dramma tocca questa cima, lo spasimo delle creature è risolto, l'azione», A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno* cit., p. 101.

non esce mai di scena; il dialogo fra Sergio e Angela all'inizio del secondo atto funziona, paradossalmente, proprio perché mostra, e addirittura esibisce, la propria mancanza di funzionamento – il timbro della scena è quello di un nervoso spaesamento, di una stasi difficile da sopportare fino appunto all'entrata di Renato. Se il divino è rintracciabile come avvenimento del silenzio, di conseguenza la funzione verbale ne testimonierà sì una vacanza, ma anche una sua ricerca. Angela e Sergio – i parlatori – indubbiamente si dibattono in una crisi religiosa, che alla religione deve tanto i postulati quanto il lessico della questione. In Angela, questo estremo dinamismo verbale ed energetico ha un primo indizio in un'ostinata e perfino dispendiosa estroversione dei criteri d'azione, dei motivi che portano all'azione che sta svolgendo o che è in procinto di svolgere. Angela dichiara se stessa, travolge i limiti del dire denotativo e tracima continuamente nel confessare: «Sono venuta fin quassù non per debolezza. Io ho il coraggio di sopportare i miei segreti. Non desidero affatto di scaricarli su altri. Mi pare necessario dirvelo per spiegarvi perché non mi voglio confessare»;<sup>7</sup> «Anzitutto vorrei mettervi in guardia contro di me, contro il mio modo di esporre i fatti [...] Io non sono sincera. Ho anzi un modo istintivo, naturalissimo d'imbrogliare le cose...»; «Ecco, a questo punto dovrei parlarvi di lui. È un uomo pieno di fede e di inquietudini spirituali. Lo trovai, proprio per questo, un po' ridicolo»;<sup>8</sup> «Man mano che la leggevo mi convincevo d'averlo veramente perduto, e nello stesso tempo sentivo crescermi una incandescenza d'amore che mi bruciava [...] Ne provavo una specie di voluttà nell'immaginazione»;<sup>9</sup> «Ero certa di quella seduzione, su lui. L'avrei riavuto. Avevo predisposto tutto molto accuratamente, avevo previsto tutte le possibili sue resistenze e pensato a tutti i modi per insinuarmi»: <sup>10</sup> non sarà un caso che le campionature più ricche dell'estroversione di Angela le si rilevi proprio nei dialoghi con l'Abbate. Nel finale, ormai nei pressi di una conquista veritativa, sarà invece proprio l'eccessivo parlare ad irritarla profondamente: «Che vuoi spiegare! Ancora chiacchiere, sempre chiacchiere»: <sup>11</sup> l'approssimazione al divino, testimoniata dall'acquisita familiarità con l'Abbate, rende improvvisamente intollerabile il discorso sfinito, tutto argomentativo di Renato e Sergio. La verbalità di Angela si mostra, nell'arco dell'intera parabola drammaturgica, in un rapporto inversamente proporzionale alla sua vicinanza con la divinità. È lei, pertanto, l'unico personaggio della pièce riguardo al quale si possa parlare di «conversione».

È una dinamica che si rende tanto più chiara nella relazione con Renato.

All'esagerata estroversione di Angela, questi contrappone la propria silenziosa esperienza del divino. È una resistenza peraltro già dichiarata nelle premesse del racconto: in passato, volendo prendere gli ordini, Renato aveva ritenuto necessario – proprio per rispondere alla chiamata vocazionale – un radicale e completo distacco da Angela. In Renato, la nozione di equivalenza fra il divino e il silenzio era istituito

<sup>7</sup> D. FABBRI, *Tutto il teatro*, Introduzione di G. Spadolini, Prefazione di D. Cappelletti, G. Vigorelli, U. Ronfani, Milano, Rusconi, 1984, p. 600.

<sup>8</sup> Ivi, p. 601.

<sup>9</sup> Ivi, p. 603.

<sup>10</sup> Ivi, p. 603.

<sup>11</sup> Ivi, p. 642.

naturalmente fin dall'inizio. Un silenzio che continua, dopo il rocambolesco matrimonio, nella necessità di non sconfinare nel rancore che la parola, presasi spazio, inevitabilmente scatenerrebbe. Le qualità del silenzio di Renato sono due, e di segno opposto (per quanto di denominatore simile). Il silenzio con cui arriva al santuario è di natura imperfetta, pericolosa in un certo senso, in allerta di una chiarificazione che tuttavia fatica a venire espressa, proprio per la prolungata abitudine alla renitenza verbale. Renato, in diametrale opposizione con Angela, sembra non riuscire a dirsi. È, la sua, una reticenza contro cui la verbalità di Angela si affanna sino a diventare tragica (il tentativo di suicidio ne è ovviamente soltanto il punto più plateale). Dinamica che si fa evidentissima in un serrato dialogo all'inizio del secondo atto, dove la frizione tra i due è chiarita proprio in un violento contrasto fra il dire e il non dire, fra «pudore» e «spudoratezza». Non è un caso che l'uno presti all'altro i termini del proprio lessico funzionale – l'istanza dell'uno sposta e rettifica continuamente la traiettoria dell'altra:

ANGELA: Tutto! Tutto potrebbe succedere! Quando noi siamo di fronte...  
 [...] Almeno parlare... parlare chiaro.  
 RENATO: Ancora spiegazioni?  
 ANGELA: Dovremo pur parlare...  
 RENATO: Se le sappiamo a memoria, noi, le nostre cose. Quante volte ce le siamo dette e ridette!  
 ANGELA: Mai!  
 RENATO: Mai?  
 ANGELA: Mai, mai! – Se tu non permetti mai che si parli, che si dica tutto – non l'hai mai permesso! Abbiamo sempre avuto paura...  
 RENATO: Non mi pare.  
 ANGELA: Come no?  
 RENATO: Non per colpa mia, allora.  
 ANGELA: Tua, tua. Soprattutto tua, perché quando si sta per toccare il punto vivo, ecco che intervieni tu, ed è come se ci mettessi sopra una mano, una gran mano soffocante.  
 RENATO: Mano soffocante... - Ma possibile che tu non capisca, Angela, che c'è anche un pudore di fronte a certe cose.  
 ANGELA: Ecco, vedi: un pudore! Per te c'è un pudore – e ti fermi. Invece no! Noi dovremmo essere, una volta tanto, spudorati. Sì, sì – almeno adesso – qui.  
 RENATO: Non senti com'è malsano tutto questo. Non ci possiamo neppure guardare in faccia come prima.  
 ANGELA: Io sì.  
 RENATO: Beata te.  
 ANGELA: Dipende dall'averne un certo coraggio.  
 RENATO: Ma questa voglia di frugare nelle cose nascoste, sacre...  
 ANGELA: Che sacre e nascoste! Cose nostre! Cose nostre! Guardiamole! La spudoratezza può unirci come può dividerci. Dipende da noi. – Una volta ci ha uniti.  
 RENATO: Non parliamone, Angela.  
 ANGELA: Parliamone, invece.  
 RENATO: Via, usciamo. Usciamo, usciamo... (*E si avvia*)  
 ANGELA (*corre verso la porta facendo il giro lungo attorno alle pareti*):  
 No, Renato, no! Perché scappi? Perché?

RENATO: Angela, è meglio... (*E cerca di scostarla prendendola per i polsi.*)

ANGELA: Per chi? Per chi è meglio?

RENATO (*non le risponde*).

ANGELA (*resistendogli e tenendogli le mani*): Sei freddo, Dio mio! Sei di quelli che di fronte a un pericolo gelano.

RENATO: A te invece va il sangue alla faccia. Lo so. Bruci... (*Si sono staccati dalla porta, e vanno, ognuno per proprio conto, come due esseri affannati e stanchi, a cercare un loro angolo di riposo su una sedia o sull'orlo del letto o tra due muri; poi con una specie di rancore*) Sarai calda anche da morta, e trarrai ancor in inganno chi starà per piangerti.

ANGELA: Tu sospetti sempre ch'io abbia giocato una commedia, allora.

RENATO: Una commedia, no. Ma hai buttato ugualmente sulla bilancia un peso irregolare.<sup>12</sup>

Se la funzione di Angela è tutta nel segno dell'estroversione e della deliberazione centrifuga (il fuoco), quella di Renato ne è l'esatto contrario (il gelo): i criteri d'azione sono introvertiti fino alla segretezza (valga come suo personale *incipit* la prima comparsa in scena, fugacissima, per chiedere il sacramento della Confessione, riservato, lì dove il dramma si scioglierà in una confessione per l'appunto pubblica). Renato è soggetto a una precisa parabola drammatica, non meno della moglie Angela: è l'esperienza del dubbio di lei a stanare il muto sacrificio di lui, nonché a svelarne l'intima natura repressiva. L'epilogo consisterà peraltro proprio nel tentativo di confessione di Renato. Un tentativo in fin dei conti più grottesco che tragico, di matrice cecoviana, non per le sue ragioni estrinseche, ma per l'estraneità di quel gesto – un'aperta dichiarazione d'abbandono – alla linea drammatica del personaggio: questi ne emerge perciò goffo, bizzarramente collocato fuori dalla propria funzione. È – per dirla in gergo teatrale – fuori parte. Nondimeno, è la parola dubbiosa di Angela a stanare l'ansia di chiarificazione di Renato: «Si viene fin quassù, si aspetta qualcosa, una parola, una illuminazione, un segno qualunque, che so... invece: niente – una chiesa qualunque, dei preti qualunque... Non mi esprimo nemmeno bene, Angela»;<sup>13</sup> «Talvolta, sai: una luce, una parola – si ha bisogno anche di un segno esteriore. / ANGELA: Già! I miracoli. Aspetta i miracoli! / RENATO: Basta Angela! Non parliamone più. (*Allontanandosi*) Come abbiamo fatto ad arrivare a questi discorsi...»;<sup>14</sup> o con Sergio: «Sono parole spaventose... Le dite così... leggermente... Credo che non ne misuriate tutte le conseguenze... »;<sup>15</sup> «Vi pregherei di condurre il discorso in modo da non costringermi a intervenire... a parlare troppo di cose intime... / SERGIO: Non sarà necessario»;<sup>16</sup> e così via. E quando, nel terzo atto, Renato sarà intenzionato a dire tutto ad Angela e ad annunciarle il nuovo distacco, le si rivolgerà con la prima persona plurale, includendo nel proprio discorso anche Sergio, che – pur avendolo istigato – non vi ha alcuna partecipazione diretta. È un «noi» dettato dal riconoscere

<sup>12</sup> Ivi, pp. 622-623.

<sup>13</sup> Ivi, p. 620.

<sup>14</sup> Ivi, p. 621.

<sup>15</sup> Ivi, p. 630.

<sup>16</sup> Ivi, p. 633.

in Sergio – e da lui incorporare – una funzionalità perorativa non posseduta, bensì passiva: un'implicita delega di responsabilità. Sarà infatti Sergio, sopperendo a quella incapacità, a parlare anche in sua vece, nello sgomento dell'Abbate, unica figura ancora esterna all'espansione di verbalità incontrollata verso cui tutto *Inquisizione* sembra rapidamente precipitare:

RENATO: Sarà come se ci confessassimo. Una confessione pubblica!  
 SERGIO: I primi cristiani non si accusavano davanti a tutti?  
 RENATO: Poi su tutto scenderà un coperchio di silenzio...  
 ABBATE (*tremante*): No, perché se non scende il Cielo – una compassione, voglio dire, un perdono – sarà peggio di prima.  
 ANGELA: Non importa! Che parli... che parli! – Parleremo tutti! Parliamo tutti! Finalmente!  
 ABBATE: Mio Dio. Credo che questo Santuario non abbia mai visto né udito niente di eguale!<sup>17</sup>

Di segno molto simile a quello di Renato e Angela – per quanto assai più complessa e sfumata – è l'opposizione fra Sergio e l'Abbate. Se da un lato essa perde, com'è ovvio, la connotazione intima che lega il marito e la moglie, essa ne guadagna in motivazioni non meramente naturalistiche: il contrasto fra verbalità e silenzio appare più motivato. I due personaggi sono entrambi sacerdoti, e la religiosità delle motivazioni di fondo è comune e, per sommi capi, condivisa ed esplicita. Non è un caso che Sergio sia contraddistinto, già in apertura, da un nervoso dispendio di energia fisica («ABBATE: Perché non state mai fermo?»;<sup>18</sup> «*E si muove per tornar di là a frugare in una cassa*»;<sup>19</sup> «ABBATE: Voi siete esaurito (...) Il giorno che doveste restare senza avversari vi sentireste disoccupato: più niente da dire e da fare. È un brutto male il vostro»<sup>20</sup>).

Non è l'unica connotazione rilevante. A dare risalto all'opposizione, contribuisce il rapporto Angela-Sergio, che si sviluppa in una relazione di ambigua, reciproca specularità. Specularità, va precisato, non fondata su ragioni d'intesa personale: Angela non ha in simpatia Sergio, e Sergio sembra provare per Angela un'attrazione sensuale che il testo ha premura di far apparire più vischiosa che vitale. I due sono invece loro malgrado legati dalla medesima inquietudine centrifuga: si veda ad esempio la scena in cui, con agitazione, nel secondo atto, Sergio tenta di offrirle una sigaretta. È poi Angela stessa a riconoscergli una similarità profonda: «Sembrate dei nostri [...] Sì, umano come noi, voglio dire; sul nostro stesso piano – scusatemi – disposto a capire più che a giudicare. Poco prete».<sup>21</sup> Ma è sempre lei a rinvenire, proprio in questa similarità, un rischioso eccesso di compromissione mondana: «Il pericolo è che non sappiate, poi, custodire le confidenze – voi».<sup>22</sup> Una questione che all'Abbate non sarebbe mai stata posta per i motivi che abbiamo già detto: quella che in Sergio è negazione, nell'Abbate è affermazione, e viceversa; la parola dell'uno

<sup>17</sup> Ivi, p. 641.

<sup>18</sup> Ivi, p. 596.

<sup>19</sup> Ivi, p. 597.

<sup>20</sup> Ivi, p. 597.

<sup>21</sup> Ivi, p. 615.

<sup>22</sup> Ivi, p. 616.

corrisponde al silenzio dell'altro; lì dove in uno vige l'immobilità, nell'altro domina l'agitazione («No, non posso più aspettare»; «L'Abbate cercherà di trattenermi ancora»<sup>23</sup>. Non sarà inutile ricordare che Sergio, come Angela, è segnato da un'ambiguità sensuale, vera o presunta («Mi hanno accusato di avere una certa intimità con una scolara del convitto dove insegno»<sup>24</sup>, attiva in Renato solo come tormento, e del tutto assente nell'Abbate. Apparirà quindi quasi consequenziale che un personaggio come Renato, appartenente alla stessa figura dell'Abbate, non possa che provare diffidenza verso Sergio e – nel momento di una provvisoria fiducia – lasciarsene pervertire: «Il modo di quel prete mi dà fastidio. Faccio perfino un po' di fatica a difendermi da quel che dice... credo che involontariamente, inconsapevolmente potrebbe anche farmi del male [...] è certo che non può dirmi niente di utile»<sup>25</sup>. I termini dell'opposizione sono chiariti dallo stesso Sergio, con sufficiente lucidità, proprio in un dialogo con Renato: «Ho cominciato con l'entrare in urto col Vescovo a causa del mio insegnamento al seminario. Mi hanno accusato di mettere troppo in risalto *l'umano* in confronto di quell'altra forza misteriosa e possente che ci dovrebbe tenere sempre compagnia»<sup>26</sup>; i poli di umano e divino sono qui sentiti come i termini della divaricazione, gli estremi dello stesso problema. L'exasperata e talvolta sclerotica verbalità di Sergio («Sì. Le parlerò. – Credo di avere una certa autorità su di lei»<sup>27</sup>; «Venite... venite qua, che parliamo... [...] Perché non possiamo parlare subito, qui? Volete salire in chiesa a pregare, mentre noi parliamo un po'... »)<sup>28</sup> culminerà infine con l'aggressione fisica dell'Abbate: la parola, ormai impazzita e fuori controllo, scontrandosi senza alcun esito contro il muro di silenzio eretto dall'Abbate (che resiste muto, sgranando il rosario nascosto nella tonaca) rivela nel finale la sua natura eminentemente violenta. In una struttura così composta, l'Abbate tende com'è ovvio a diventare il silenzio più solido di tutti: la tensione orizzontale ed equamente ripartita dell'energia verbale all'inizio del dramma va progressivamente componendo una forma verticale, convergente verso l'Abbate, che le conferirà una rinnovata ascensione. Il suo monologo è uno sfogo, uno scatenamento di reazione, ma anche e soprattutto uno scoppio che segnala uno scatto verso l'alto. È infatti su di lui che precipitano – oltrepassata una certa linea gravitazionale – le parabole drammaturgiche degli altri tre personaggi: Angela lo coinvolge nel dialogo finale; Sergio vuole abbandonarlo e arriva a colpirlo; Renato vuole parlargli (ed è, quello finale, il loro primo e unico incontro). La staticità, la diffidenza verso la parola, l'Abbate le aveva del resto ribadite fin dall'inizio (ad Angela, nel primo atto: «Non mi avete preso per un medico dell'anima, spero! Vi avverto ch'io sono soltanto un confessore»<sup>29</sup>; e ancora: «Non ho voglia di sentire delle chiacchiere imprecise. Era meglio se vi foste rivolta al mio

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 617.

<sup>24</sup> Ivi, p. 632.

<sup>25</sup> Ivi, p. 619.

<sup>26</sup> Ivi, p. 632.

<sup>27</sup> Ivi, p. 633.

<sup>28</sup> Ivi, p. 640.

<sup>29</sup> Ivi, p. 600.



coadiutore»;<sup>30</sup> «Siete libera di dire e non dire»,<sup>31</sup> «Fate quel che volete. Io vi aspetto»;<sup>32</sup> «Non m'intrometto nei fatti vostri»;<sup>33</sup> «Roba da donne, la confidenza! C'è ben altro!».<sup>34</sup> Una reticenza, quella dell'Abbate, che salvaguarda con estremo pudore, sino alla fine, la libertà di scelta dei due coniugi (neanche nel finale l'Abbate consiglia concretamente cosa fare); Sergio vi entra con forza e invadenza, se si pensa all'iniziativa di andare personalmente in visita dai due. È questo tanto diverso atteggiamento a segnalare più radicalmente l'opposizione tra Sergio e l'Abbate. Questi sembra addirittura patire la parola, volerla ridurre al minimo indispensabile: «Tutto addosso a me avete buttato!»;<sup>35</sup> ad Angela: «Volete raccontarmi altri fatti nuovi? [...] Ma è proprio necessario, signora?»;<sup>36</sup> «Tacete. Dite semplicemente quel che vi aspettate da me»<sup>37</sup>; «Non serve che parliate. (...) Non spogliatevi dei vostri segreti... non denudatevi... ». <sup>38</sup> La violenza della convergenza finale fa sì che siano gli altri, uno per uno, ad implorarlo di parlare: «ANGELA: Abbate! Dite voi! Parlate voi! [...] Parlate, Abbate. Confondeteli!»;<sup>39</sup> «SERGIO: Parla! Parla! Di' quel che pensi... di me... di tutti... Giudica! Smetti di pregare, e giudica! Bisognerebbe avere il coraggio di ammazzarlo... qui... toglierlo di mezzo... - O fa un miracolo, o... »;<sup>40</sup> «RENATO: Diteci allora una parola che non sia solo di condanna».<sup>41</sup>

Soltanto nel finale, lo si è visto, il silenzio verrà dunque ristabilito: la disamina del problema ne ha evidenziato senza più possibilità di scampo la natura divina. Non solo: il silenzio significa il divino così come il suo opposto – un'eccessiva estroversione – ne segnala l'evasione. Ma, allo stesso tempo, ne consente l'autocoscienza – solo mediante il diverbio il silenzio pone un interrogativo sulla propria natura; e su questo interrogativo è appunto costruito *Inquisizione*. Il silenzio non andrà qui sovrapposto alla categoria di «avvenimento» (pilastro del vocabolario fabbriano), ma andrà a porsi come condizione perché esso si verifichi e si stabilizzi. Il muto miracolo che chiude *Inquisizione* – il quale non ha appunto nulla di clamorosamente esteriore a denotarlo come tale – acquista valore esclusivamente sulla base della brutta convulsione che ne ha preceduto la caduta. Non costringe, come accadrà in altri testi fabbriani, alla confessione del soprannaturale. Esso viene legato ad una funzione-spettatore che abbia a sua volta patito l'agitazione verbale di cui il dramma è composto: che ne abbia subito egli stesso gli assalti, percepito l'insopportabilità, di modo che il miracolo avvenga come risposta a un'interrogazione di silenzio. Al punto che il conclusivo innalzamento delle coscienze sia non tanto la cifra di una pace interiore raggiunta, ma di un dibattito che rivela

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 601.

<sup>31</sup> Ivi, p. 606.

<sup>32</sup> Ivi, p. 607.

<sup>33</sup> Ivi, p. 608.

<sup>34</sup> Ivi, p. 609.

<sup>35</sup> Ivi, p. 613.

<sup>36</sup> Ivi, p. 634.

<sup>37</sup> Ivi, p. 637.

<sup>38</sup> Ivi, p. 641.

<sup>39</sup> Ivi, p. 643.

<sup>40</sup> Ivi, p. 644.

<sup>41</sup> Ivi, p. 647.

paradossalmente – nel suo stesso svolgersi – la propria inutilità. E potrà apparire forse bizzarro, ma certo assai indicativo, che in uno dei più riusciti testi di un drammaturgo come Fabbri la struttura teatrale venga in un certo senso utilizzata contro se stessa, per denunciare il pericolo che si annida nei suoi stessi enunciati: il pericolo cioè di credere che la parola sia sempre, nel bene o nel male, tutto.

Susanna Sitzia

## *Tebaide* di Luisa Giaconi. Tradizione del testo

Luisa Giaconi è autrice di un libro poetico intitolato *Tebaide. Poesie*. Questo saggio indaga la tradizione del testo.

### *Editio princeps*

*Tebaide. Poesie* di Luisa Giaconi è un libro postumo. Giaconi morì di tubercolosi all'età di trentotto anni il 18 luglio 1908, cinque mesi prima che il libro fosse finito di stampare a Bologna il 15 dicembre 1908. Il libro è postumo, ma la sua costruzione si deve a Giaconi. È noto che la poetessa operò una severa selezione delle sue poesie; prescelse soltanto diciotto poesie e personalmente ne stabilì la sequenza. L'edizione 1909 di *Tebaide* è non solo *editio princeps* ma anche quella originale, l'unica curata e approvata dall'autrice: Luisa Giaconi, *Tebaide. Poesie*, con un epilogo di G. S. Gargàno, Bologna, Nicola Zanichelli, 1909, finito di stampare il dì 15 dicembre 1908 nella tipografia di Paolo Neri in Bologna (da qui T1909).

La curatela della prima edizione di *Tebaide. Poesie* è stata da lungo tempo attribuita a Gargàno.<sup>1</sup> Tuttavia, attribuire la curatela di T1909 a Gargàno significa contraddire Gargàno stesso, il quale ha dichiarato fin dal 1908 che la prima edizione di *Tebaide* è stata curata da Giaconi:

La Giaconi curò ella stessa, non molti giorni prima che l'avvolgesse tutta l'ombra del silenzio, i pochi canti che si offrono ora al pubblico, e scelse fra una sua più vasta produzione tutto ciò in cui le parve di avere manifestato con maggior pienezza ed efficacia i suoi sentimenti.<sup>2</sup>

L'edizione 1909 immediatamente palesa nella zona paratestuale una volontà d'autore che ha potuto esplicarsi in un tempo immediatamente prossimo al completamento dell'opera; il libro si fregia di un'epigrafe: è una dedica.

AD  
ANNA MONTAGNON  
DOLCE ANIMA SORELLA  
L. G.

La dedica del libro implica l'approvazione e la soddisfazione dell'autrice nei confronti della propria opera finita. Giaconi ha giudicato *Tebaide* così rifinita da poter del suo libro fare dono all'amica. La poetessa, intervenendo in una zona

---

<sup>1</sup> Cfr. Aldo Sorani, *La poesia di Luisa Giaconi*, «Il Marzocco», A. XVII, n.1, 7 gennaio 1912, p. 4.

<sup>2</sup> Giuseppe Saverio Gargàno, *Le poesie di Luisa Giaconi*, «Il Marzocco», A. XIII, n. 47, 22 novembre 1908, pp. 1, 2, corsivo mio.

liminare con la dedica e con le sue iniziali, ha apposto il sigillo che attesta la corrispondenza di *Tebaide* alla sua volontà.

## Seconda edizione accresciuta

*Tebaide* ottenne un buon successo di pubblico, tale da indurre Zanichelli a proporre una nuova edizione. La seconda edizione è stata curata da Giuseppe Saverio Gargàno ed è una raccolta postuma a tutti gli effetti: *Tebaide. Poesie*, con prefazione di G. S. Gargàno, Seconda edizione con numerose aggiunte, Bologna, Nicola Zanichelli, 1912, finito di stampare il 30 settembre 1911 coi tipi degli Stab. Grafici Riuniti Succ. Monti e Noè in Bologna (da qui T1912). È questo il testo vulgato: un'edizione postuma, omonima e accresciuta. I testi sono stati suddivisi da Gargàno in quattro sezioni, la prima delle quali è formata da diciannove poesie: l'inedito testo *A Cherilo*, tipograficamente distinto con il carattere corsivo, e le diciotto poesie di T1909. Questa seconda edizione declassa l'autentica *Tebaide* a prima sezione di una seconda *Tebaide*.

Zanichelli e Gargàno offrono una seconda edizione di *Tebaide* per documentare più estesamente l'arte della poetessa, ma interpretare T1912 edizione sostitutiva di T1909 è interdetto anche al lettore più frettoloso dal frontespizio e dalla *Prefazione*.

Nell'aprire il volume, le prime parole della *Prefazione* chiariscono che questa *Tebaide* si è arricchita di testi aggiunti solo per «desiderio» dell'editore e di Gargàno (p. III), e non, quindi, per attestare una volontà di Giaconi diversa da T1909. La *Prefazione* conferma che «sono veramente significative dell'anima di lei» le poesie che «ella stessa scelse per la prima edizione di *Tebaide*» (p. VIII).

## Architetture

Petite plaisance ha il grande merito di aver proposto nel 2008 il testo *Tebaide* insieme a un contributo di Manuela Brotto; la studiosa propone una particolareggiata e onesta lettura delle poesie di Giaconi, e correttamente distingue la prima dalla seconda *Tebaide*.

La presente analisi di *Tebaide* [...] indagherà sia l'architettura complessiva dell'opera che il dettato specifico di ciascun testo, procedendo nel dovuto rispetto delle divisioni e dell'ordine con i quali l'autrice stessa e poi il suo curatore, esattamente un secolo fa, l'offrirono all'attenzione del pubblico.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Manuela Brotto, *Luisa Giaconi: la donna fiore*, in Luisa Giaconi, *A fiore dell'ombra. Le poesie, le lettere, gli inediti. Con un saggio di Manuela Brotto "Luisa Giaconi: la donna fiore"*, Pistoia, Editrice petite plaisance, 2008, p. 7. Il volume si apre con il saggio *Luisa Giaconi: la donna fiore* di Brotto; segue il testo *Tebaide* (sic), che riproduce abbastanza fedelmente la seconda edizione; da qui indico con il nome dell'autrice, Brotto, sia il saggio di cui dà notizia il frontespizio, sia gli altri contributi pubblicati in questo volume. Con il rinvenimento di autografi, con la ricostruzione della biografia e della bibliografia di Giaconi, con il commento delle poesie, Brotto, allieva di Antonia Arslan, ha portato un contributo determinante agli studi giaconiani, ascrivibile all'area *gender studies*. Il merito di aver voluto l'edizione 2008 di *Tebaide* è attribuibile anche a Ilaria Rabatti, come evidenziano i ringraziamenti di Brotto. Ricordo

È infatti indispensabile distinguere i due progetti architettonici: uno è di Giaconi, l'altro è di Gargano. Tenere conto dell'architettura della seconda *Tebaide* è produttivo, per esempio, per stabilire la cronologia dei testi, come ha fatto Brotto. Il rispetto dovuto alla volontà di Giaconi, nondimeno, implica il ritorno alla *Tebaide* approvata dall'autrice. La differenza tra l'*editio princeps* e la seconda edizione è profonda, come evidenziano i rispettivi indici. *Tebaide* consta di diciotto poesie; in corrispondenza del titolo segnalò l'edizione della poesia sul «Marzocco».<sup>4</sup>

*TEBAIDE*

«Il Marzocco», A. IV, n. 5, 5 marzo 1899, p. 2

*L'ORA DIVINA*

«Il Marzocco», A. VI, n. 39, 29 settembre 1901, p. 1 (con il titolo *Oltre la vita*)

*LA CASA SUL MONTE*

«Il Marzocco», A. IX, n. 3, 17 gennaio 1904, pp. 1, 2

*L'ALBA**IL LAGHETTO*

«Il Marzocco», A. III, n. 43, 27 novembre 1898, p. 3

*ARMONIA*

«Il Marzocco», A. IV, n. 16, 21 maggio 1899, p. 2

*L'OFFERTA*

«Il Marzocco», A. VII, n. 46, 16 novembre 1902, p. 2

*PRIMAVERE*

«Il Marzocco», A. III, n. 22, 3 luglio 1898, p. 3 e «Il Marzocco», A. V, n. 30, 29 luglio 1900, pp. 1, 2

*L'IMMAGINE*

«Il Marzocco», A. XIII, n. 51, 20 dicembre 1908, p. 1

*UNA MORTA**L'ULTIMA PAGINA**DALLA MIA NOTTE LONTANA*

«Il Marzocco», A. VIII, n. 18, 3 maggio 1903, p. 1

*IL DOMANI**UN'ORA PERDUTA**IL RIFUGIO*

«Il Marzocco», A. XIII, n. 18, 3 maggio 1908, p. 3

*LE DUE PREGHIERE**INVOCAZIONE ALLA SERA**IL VENTO*

T1912 suddivide quarantaquattro testi in quattro sezioni; elenco i titoli delle poesie annotando soltanto per le ultime tre sezioni la precedente edizione sul «Marzocco».

## I

*A Chérilo*

*Tebaide*

*L'ora divina*

*La casa sul monte*

*L'alba*

*Il laghetto*

---

che il lungo silenzio editoriale era stato interrotto dalla stessa Ilaria Rabatti all'inizio del secolo: Luisa Giaconi, *Dalla mia notte lontana*, a cura di Ilaria Rabatti, Pistoia, editrice C.R.T., 2001.

<sup>4</sup> Per le edizioni delle poesie di Giaconi sul «Marzocco» cfr. gli *Indici* a cura di Clementina Rotondi, *Il Marzocco (Firenze 1896-1932)*. *Indici*, Premessa di Carlo Pellegrini, Firenze, Olschki, 1980 e ora Brotto, *op. cit.*, in particolare p. 183.

*Armonia*  
*L'offerta*  
*Primavere*  
*L'Immagine*  
*Una morta*  
*L'ultima pagina*  
*Dalla mia notte lontana*  
*Il domani*  
*Un'ora perduta*  
*Il rifugio*  
*Le due preghiere*  
*Invocazione alla sera*  
*Il vento*

II

*Senz'ombra d'amore*  
«Il Marzocco», A. III, n. 32, 11 settembre 1898, p. 2  
*Sospiri*  
«Il Marzocco», A. I, n. 43, 22 novembre 1896, p. 2  
*Ancora un autunno*  
*Alla notte*  
«Il Marzocco», A. I, n. 29, 16 agosto 1896, p. 1 (con il titolo *Alla Notte*)  
*Pensieri autunnali*  
«Il Marzocco», A. II, n. 34, 26 settembre 1897, p. 2  
*Le buone lacrime*  
*Le morte mani*  
«Il Marzocco», A. I, n. 12, 19 aprile 1896, p. 2  
*Chopin*  
*Suoni di campane*  
*Candori*  
*Nei muti campi del Sogno*  
*Epistola*  
*Il Tempio*  
*Preghiera*

III

*Aneliti*  
«Il Marzocco», A. V, n. 9, 4 marzo 1900, p. 2  
*Voto*  
*Pianto*  
*Silenzio*  
*Parole della Solitudine*

IV

*L'afflitta*  
*L'uccisa*  
*Il deserto*  
*L'incubo*  
*Il pianto di Agar*  
«Il Marzocco», A. XIV, n. 8, 21 febbraio 1909, p. 3  
*Dianora*

L'autentica *Tebaide* si pregia di una raffinata architettura: Giaconi l'ha stabilita con tratto preciso da miniaturista. Il disegno di Gargano include e prosegue il disegno di Giaconi oscurandone le qualità, prima fra tutte quella strutturale.

## Progettazione

Si è appreso da Caterina Del Vivo che Giaconi sperò a lungo nell'edizione di un suo libro presso Paggi, «con il quale sembra fosse già in parola».<sup>5</sup> Giaconi effettivamente aveva ragione di lamentare nel carteggio con Angiolo Orvieto che Paggi non avesse mantenuto la parola: «mi ha assolutamente negato la pubblicazione promessa».<sup>6</sup> L'editore Paggi, infatti, annuncia un libro di Luisa Giaconi intitolato *L'anima e il sogno* nell'elenco delle pubblicazioni in preparazione che appare sia nel volume dedicato nel 1896 a Tiepolo, sia nel volume *La gioia* di Corradini del 1897. Inoltre, fin dai primissimi numeri, nel febbraio 1896, «Il Marzocco» pubblicizza la pubblicazione presso Paggi, nella collana Biblioteca degli Autori contemporanei inaugurata dall'*Allegoria dell'Autunno*, del libro di Giaconi *L'anima e il sogno*, che risulta in preparazione fin dal numero 1. Il progetto editoriale naufragò ma da questi dati si desume che Giaconi meditava di pubblicare un libro di poesia fin dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento. Una lettera attesta che nell'agosto 1899 la poetessa chiamava con il nome «Tebaide» la raccolta manoscritta dei suoi componimenti:

Quanto alla Tebaide che è per te una causa di tristezza, lasciamola dormire in pace e non ne parliamo; il tempo forse ti darà la serenità di cui abbisogni come critico; fino a quel giorno anche senza una tua prefazione quella povera opera mia non uscirà dall'oscurità, avesse anche quel giorno da non giungere mai.<sup>7</sup>

Le decisioni di Giaconi sul libro stampato nell'anno della sua morte appaiono pertanto l'esito di un progetto maturato in un lungo arco di tempo e al quale la poetessa potrebbe aver lavorato per più di dieci anni.

## Testi aggiunti

Nella selezione dei testi Gargàno si mostra rispettoso della volontà dell'autrice quando dichiara di aver incluso nell'edizione accresciuta di *Tebaide* soltanto i testi dall'autrice non rifiutati.

La mia diligenza di editore vuol che io avverta un'ultima cosa soltanto: che dello sparso è qui raccolto tutto ciò che ella stessa non rifiutò mai decisamente, e dell'inedito quello che ella credeva di dover correggere in qualche piccolo luogo.

<sup>5</sup> Caterina del Vivo, *Luisa Giaconi, otto poesie, una prosa*, «Antologia Vieusseux», fasc. LXX, aprile-giugno 1983, p. 64.

<sup>6</sup> Lettera di Luisa Giaconi ad Angiolo Orvieto, Fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Scientifico Vieusseux; la sottolineatura è nel testo; riproduzione dell'autografo in Tina Maria Spina, *Luisa Giaconi. Percorsi di lettura di una poetessa dimenticata*, tesi di laurea in Lettere, relatore Maria Giovanna Sanjust, Università degli Studi di Cagliari, A. A. 2006-2007.

<sup>7</sup> Lettera di Luisa Giaconi a Cherilo/Gargàno del 29 agosto 1899, rinvenuta con altri autografi di Giaconi in un archivio privato e pubblicata da Brotto, *op. cit.*, p. 159.

La riflessione che in lei si era fatta sempre più sottile, la rendeva anche incontentabile.<sup>8</sup>

Tuttavia, occorre ricordare che Giaconi rifiutò decisamente di inserire quelle poesie nella sua *Tebaide*. Una nota redazionale che accompagna l'edizione di *Il pianto di Agar* sul «Marzocco» del 21 febbraio 1909 conferma che l'autrice decise di escludere *Il pianto di Agar* da *Tebaide* e documenta le motivazioni della scelta:

Questa poesia di Luisa Giaconi doveva trovar luogo nel volumetto *Tebaide* testé edito dallo Zanichelli di Bologna, ma l'autrice si risolse a toglierlo perché le parve che non s'intonasse alle altre liriche ivi raccolte. Noi la pubblichiamo stimando che sia di grande interesse mostrare ai lettori un nuovo atteggiamento della sua nobile arte.<sup>9</sup>

Di alcune poesie T1912 si presenta testimone unico. È ben evidente il suo irrinunciabile valore. Ma si deve al contempo notare che la poetessa potrebbe non aver mai dato approvazione per la stampa delle numerose poesie che alla sua morte erano rimaste inedite. La poetessa ha deciso di escludere da *Tebaide* non solo *Il pianto di Agar* ma tutti i testi che Gargàno nella seconda edizione ha inserito, anche i componimenti già editi dal «Marzocco» con la sua approvazione:

Al *Marzocco* soltanto toccò la sorte di dare a lunghi intervalli, di anni talora, qualche saggio dello schivo ingegno di lei; e la maggior parte di quei versi non è compresa nel presente volume, il cui ordinamento rivela il desiderio di una perfezione artistica che cogli anni si faceva sempre più intensa.<sup>10</sup>

L'inclusione in *Tebaide* dei testi rifiutati non rispetta i confini stabiliti da una scrittrice perfezionista per il suo unico libro.

«Per te solo»: inammissibilità di Cherilo

Premesso per scelta di Gargàno alle altre poesie e tipograficamente distinto, *A Cherilo* è un esempio eclatante dell'arbitrarietà delle scelte del curatore. Con l'aggiunta di questa poesia, e senza dichiararlo, il curatore Gargàno di fatto ha dedicato il libro a se stesso. Come attestano le lettere di Giaconi a Gargàno analizzate da Zagra e da Brotto, «a partire dal 1899, Gargàno viene indicato con il vezzeggiativo

<sup>8</sup> Gargàno, *Prefazione*, T1912, pp. IX, X.

<sup>9</sup> [Nota redazionale in margine a] Luisa Giaconi, *Il pianto di Agar*, «Il Marzocco», A. XIV, n. 8, 21 febbraio 1909, p. 3.

<sup>10</sup> Gargàno, *Epilogo*, T1909, p. 54. Nel corso degli anni è emerso che non «al *Marzocco* soltanto toccò la sorte di dare [...] qualche saggio dello schivo ingegno di lei». Prima che Giaconi esordisse sul «Marzocco» con *Le morte mani* (n. 12 dell'aprile 1896), erano già state pubblicate almeno tre poesie di Giaconi nelle riviste «L'Idée Liberale» (*L'Orto*, IV, 14, 7 aprile 1895; *L'Anima e il Sogno*, IV, 22, 2 giugno 1895) e «Cordelia» (*Fides*, I marzo 1896). *Philomela* e *Nel bosco* sono state antologizzate in *I nostri poeti viventi*, a cura di Eugenia Levi, Firenze, Le Monnier, 1896, poi Firenze, F. Lumachi, success. F.lli Bocca, 1903. Sugli esordi di Giaconi si legga Brotto, *op. cit.*, pp. 137 e ss. Si veda inoltre la lettera di Angiolo Orvieto a Neera del 2 aprile 1895 edita in *Il sogno aristocratico. Angiolo Orvieto e Neera. Corrispondenza 1889-1917*, a cura di Patrizia Zambon e Antonia Arslan, Milano, Guerini, 1990. Una poesia di Giaconi, *Pensieri autunnali*, è stata tradotta da Marie Kalašova (traduttrice di Neera) e pubblicata in «Květy» nel 1901.



Cherilo»;<sup>11</sup> Cherilo «è il nome, di ascendenza greca, con cui Luisa chiamava il suo amato Gargano nelle lettere che gli spedì nell'estate del 1899, pertanto si evince che è egli stesso il dedicatario della poesia». <sup>12</sup> Poiché la collocazione e il contenuto della poesia portano a interpretarla come «proemio e chiave di lettura dell'intero volume», <sup>13</sup> non soltanto la prima poesia ma l'intera *Tebaide* appare dedicata a Cherilo, cioè al curatore Gargano. *A Cherilo* è pertanto inconciliabile con la dedica di *Tebaide* ad Anna Montagnon, ossia inconciliabile con l'unica edizione approvata dall'autrice.

*Incipit Tebaide*: «silenziosa terra»

L'*incipit* di T1912 sostituisce l'apostrofe a *Tebaide* con un'apostrofe a *Cherilo*. Gargano tace il proprio coinvolgimento, tace di essere Cherilo e così impedisce al lettore di valutare le sue scelte di curatore. Secondo Frabotta, invece, Gargano «non a torto» inserì *A Cherilo*.

Del resto, proprio ad apertura di libro, nella poesia *A Cherilo* cui *non a torto* Gargano volle dare il valore di un piccolo manifesto di poetica, leggiamo:  
Per te solo, e non già per la nemica  
gente o i plausi o la tenue gloria, tale  
anelito che i miei sogni affatica.<sup>14</sup>

L'*incipit* dell'autentica *Tebaide* non esprime una dichiarazione di «sprezzante autoisolamento»,<sup>15</sup> così come non indica in Gargano l'unico destinatario del canto. Nel testo inaugurale della sua *Tebaide* Giaconi usa più volte la prima persona plurale; la prima edizione è incomparabilmente più efficace anche perché il lettore non si sente escluso dal messaggio comunicativo. Antepoendo la terza rima *A Cherilo*, Gargano sacrifica la poesia *Tebaide* che dà il titolo al libro al proprio narcisismo. Un manifesto poetico in *Tebaide* potrebbe essere, per l'autrice del libro, la poesia *Tebaide*, che nell'ultima strofa sentenziosamente proclama, per gradi, la natura onirica d'ogni cosa in una climax di epifrasì che si conclude nell'epifonema:

Li autunni non furon che eterne primavere velate  
di pianto; e la vita fu sogno e l'amore fu sogno,  
e parvero sogni le luci delli astri, e la dolcezza  
dei fiori, ed il tempo, e la morte. Poi che noi siamo sogni.

<sup>11</sup> Giuliana Zagra, «Una inedita, semplice e umana storia d'amore e di morte»: il carteggio Giaconi – Gargano, in *Manoscritti antichi e moderni*. Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2005, p. 223.

<sup>12</sup> Brotto, *op. cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Biancamaria Frabotta, *Il simbolismo nel mondo simbolico femminile tra due secoli*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*. Actes du colloque des 25 et 26 mai 1994, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, «Chroniques italiennes», nn. 39,40, 1994, p. 120, corsivo mio.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Se è vero che nella poesia *Tebaide* «è mirabilmente risolto l'intero suo credo»,<sup>16</sup> si deve ammettere che tra il lettore e il «messaggio supremo» di Giaconi<sup>17</sup> si frappone, con l'interpolazione della terza rima voluta da Gargano, un guasto che ne ritarda la comunicazione.

A *Cherilo* riduce drasticamente l'impressione di novità formale di *Tebaide*. Gargano avrà scelto apertura d'opera in terza rima anche per rinviare al modello d'Annunzio, ma è appunto un *incipit* che ha forma metrica non originale. Giaconi esordisce con ritmi inusuali; la poesia *Tebaide* consta di sei strofe tetrastiche; i versi eccedono la misura dell'endecasillabo, sono composti di misure subversali differenti e sono sciolti: nella poesia *Tebaide* c'è quindi un grado di libertà e novità metrica decisamente superiore, e di grande effetto.

Nel primo verso del libro, per definire *Tebaide*, Giaconi usa una citazione, ma è una citazione, e una strategia, di speciale raffinatezza. La dieresi di *silenziosa* esalta una parola chiave del *Poeta del silenzio*<sup>18</sup> e all'orecchio attento non suonerà soltanto come un fatto prosodico:

Sei dunque tu, silenziosa terra, l'oasi immensa

Giaconi nel primo verso cita Leopardi e il modo della citazione rivela una non comune eleganza. La poetessa stabilisce la stretta vicinanza della sua *Tebaide* al *Canto notturno* con un leopardismo prosodico. Nella costruzione del primo verso del libro, inoltre, l'autrice ha isolato tra virgole «silenziosa terra», che in tutto emula il settenario di Leopardi: «silenziosa luna». E allora è al *Canto notturno* che il lettore della prima *Tebaide* è portato immediatamente a volgersi nell'interpretare questa terra di poesia che è leopardianamente *silenziosa* e *immensa*. Ben si sa che Leopardi è uno dei modelli più importanti di Giaconi, modello dichiarato con molte allusioni e riprese testuali. *Canto di Giovinezza*, una delle poesie del Fondo Orvieto, reca in epigrafe «O dell'arida vita unico fiore».<sup>19</sup> *Sei dunque tu...*; molte parole esortano a situare i deserti della *Tebaide* non lontano dai *deserti* leopardiani. Il lettore è portato a riconoscere in *Tebaide*, tanto più ora che l'ispirazione leopardiana di tanta parte della poesia del Novecento è stata illustrata,<sup>20</sup> un libro anticipatore.

L'isolamento di un settenario leopardiano all'interno del primo verso fa risaltare la forma rigorosa del verso lungo giaconiano, che realizza con la combinazione di riconoscibili e perfette misure tradizionali il superamento dell'endecasillabo. Il primo verso della seconda *Tebaide* non ha lo stesso pregio. D'altronde, a parte *Tebaide*, quali libri di poesia possono vantare un verso incipitario che supera l'endecasillabo e include un settenario leopardiano e un leopardismo prosodico?

<sup>16</sup> Brotto, *op. cit.*, p 11.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Angiolo Orvieto, *Un poeta del silenzio. Luisa Giaconi, «Il Marzocco»*, A. XIII, n. 30, 26 luglio 1908, p. 1.

<sup>19</sup> La poesia si legge nell'edizione a cura di Del Vivo, *op. cit.*, p. 61.

<sup>20</sup> Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

## Il criterio di ordinamento cronologico

Per quanto attiene l'ordinamento delle poesie nelle tre sezioni aggiunte, Gargàno dichiara di aver seguito un criterio cronologico senza mai contravvenirvi (p. VIII); tuttavia Brotto con ragione ha notato che *Senz'ombra d'amore*, prima poesia della seconda sezione, «fu composta successivamente alle altre, che pure la seguono»; si deve quindi interpretare l'asserzione di Gargàno «con una certa elasticità»,<sup>21</sup> nel senso che la seconda sezione «ospita poesie composte entro il 1898 (forse 1899 per due o tre casi), e non che la sequenza con cui sono presentate rispetti rigorosamente le loro date di redazione»<sup>22</sup>. Gargàno qui opera una scelta di discreta efficacia; è una poesia metricamente innovativa: «Nessuno potrebbe imitare il ritmo spezzato, ansimante, inedito della poesia *Senz'ombra d'amore*, dove i versi si allungano e si stringono con il retrattile moto del mare».<sup>23</sup> Nell'ordinare le poesie, Gargàno sembra aver applicato un criterio diverso da quello cronologico: forse la sequenza è fedele a qualche manoscritto o comunque a una volontà della poetessa di cui Gargàno era a conoscenza. O forse Gargàno adotta un criterio più creativo del cronologico perché sta curando la sua personale *Tebaide* e mette al servizio dell'opera le sue artistiche forze per proseguire il lavoro dell'artista. La collocazione di *Senz'ombra d'amore*, per esempio, potrebbe rispondere all'intenzione di legare con un'anafora la seconda sezione alla prima: il sintagma «senz'ombra d'amore» appartiene infatti al v. 17 della poesia *Tebaide*. L'eplanadiplosi incipitaria di *Senz'ombra d'amore*, anche se non è questo il tema della poesia, potrebbe essere stata scelta come inizio della seconda sezione perché dal punto di vista del curatore può aver significato quasi autorizzazione a continuare la creazione dell'artista: «...Così, come volle il tuo cuore, Amico, sia... Sia infine / così. [...]».

## Psicologia della copia

Gargàno, curatore e promotore delle poesie di Giaconi, suo confidente, depositario e custode delle poesie autografe, è destinatario di circa duecento lettere scritte dalla poetessa negli anni 1896-1908.<sup>24</sup> Molto tempo prima che Gargàno curasse la seconda edizione di *Tebaide*, Giaconi era stata la sua promessa sposa. In quel tempo la poetessa lo aveva amato di un amore non privo di «abnegazione».<sup>25</sup> Fu Gargàno a rompere il fidanzamento. Giuliana Zagra rileva nel carteggio disperazione di Giaconi per «l'indifferenza» di Gargàno.<sup>26</sup> Ciò contribuisce a rendere più complessa la psicologia della copia.

<sup>21</sup> Brotto, *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia: interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 116.

<sup>24</sup> Cfr. Brotto, *op. cit.*, pp. 153-163, Zagra, *op. cit.*, pp. 219-225 e MANUS, descrizione del Fondo Gargàno custodito a Roma dalla Biblioteca Nazionale Centrale, in particolare la notizia sull'ultima lettera di Giaconi.

<sup>25</sup> «La devozione verso l'uomo giunge sino a un'abnegazione totale»: Brotto, *op. cit.*, p. 177.

<sup>26</sup> Zagra, *op. cit.*, p. 224.

Gargàno partecipa emotivamente alla costruzione della nuova *Tebaide*. Sceglie di far cominciare il libro con un elogio di *Cherilo*, ossia con un elogio di se stesso:

«l'anima tua si pieghi, (non che aneli / pallide voci, essa, che più profonde / linfe che mai parola alta riveli / beve al silenzio che la circonfonde)». La seconda edizione usurpa il titolo *Tebaide* e, all'interno del libro, il curatore mostra una prepotente tendenza a modificare l'onomastica. Il nome *Cherilo* in *Tebaide* neppure esiste: l'unico nome maschile è *Zoroastro*.

T1912 ripropone copia del ritratto di Giaconi realizzato da Romea Ravazzi ma non il nome della pittrice e, all'interno del libro, lo stesso nome è stato modificato. Brotto ha riconosciuto il probabile «errore di stampa»<sup>27</sup> che ha intaccato la dedica della poesia *Il Tempio* a Romea Ravazzi: T1912 trasforma *Romea* in *Romeo*. L'errore è stato commesso dallo studioso di Shakespeare e conferma la tendenza di Gargàno a farsi destinatario di testi che non gli sono stati dedicati: Gargàno sostituisce se stesso ad un'amica della poetessa sia consapevolmente, con *A Cherilo*, sia involontariamente, nel lapsus *Romeo*. Si racconta che la rottura del fidanzamento di Giaconi e Gargàno dipese dalla contrarietà della di lui famiglia:<sup>28</sup> come non valutare la possibilità che la relazione sentimentale tra Gargàno e Giaconi concorra al lapsus che ha trasformato il nome *Romea* in *Romeo*?

Gargàno potrebbe non essersi attenuto a criteri oggettivi. Trapelano sue intime motivazioni: narcisismo, senso di possesso, frustrazione di poeta mancato potrebbero aver condizionato le sue scelte, ma nel disegno stabilito da Gargàno ritengo abbia agito soprattutto lo stato d'animo causato dal suo lutto.

La prima *Tebaide* ha un *explicit* tragico. Gargàno annulla l'*explicit* tragico: lo nega. La *Tebaide* di Giaconi termina nell'edizione originale con *Il vento* e con un dettaglio autobiografico, la «tosse funesta» che spense la vita della poetessa. Gargàno forse non accetta questa fine. Aggiunge dopo *Il vento* testi editi e inediti, concludendo il libro con le per lui consolatorie domande che la poetessa rivolge a *Dianora* nella poesia omonima: «[...] Chi mai in silenzio ora / accende la lampada ai vespri muti del Poeta, / sorride alle sue notti bianche, / bacia le sue palpebre stanche, / chi mai, Dianora?». *Dianora* è una splendida canzone, e tragica anch'essa, ma *Tebaide* è un canzoniere tragico che si conclude con la morte della poetessa. La seconda struttura di *Tebaide* potrebbe essere stata plasmata con una funzione consolatoria per il curatore in stato di vedovanza per la morte della donna che dovette amarlo e che, comunque, indubbiamente fu una presenza importante nella sua vita. Nell'*Epilogo* di T1909 Gargàno esprime il «desolato rimpianto» (p. 61). In T1912 Gargàno pone nelle zone liminari di *Tebaide* poesie nelle quali egli stesso è presente, mentre alle soglie dell'autentica *Tebaide* non vi sono riferimenti attribuibili alla sua persona né in apertura d'opera né alla fine. Ma, sacrificando *Tebaide* alle proprie intime motivazioni, Gargàno ha snaturato *Tebaide*.

<sup>27</sup> Brotto, *op. cit.*, p. 154.

<sup>28</sup> Per i dettagli si leggano i saggi di Zagra, *op. cit.*, e Brotto, *op. cit.*

## Varianti d'autore e varianti di tradizione

Caterina Del Vivo ha fatto conoscere le poesie autografe di Giaconi che fanno parte del Fondo Orvieto custodito al Vieusseux; a proposito di *Silenzio*, ha sottolineato la difformità tra T1912 e l'autografo: «Va osservato che nel testo edito di *Silenzio* mancano completamente i vv. 9-12 del manoscritto».<sup>29</sup> Osservare una possibile soppressione volontaria operata da Gargano, desta preoccupazione sulle numerose varianti introdotte da T1912. Le divergenze di T1912 dalla *Tebaide* originale interessano anche la lezione dei singoli testi. Il lavoro di collazione ha riguardato i principali testimoni della tradizione a stampa: le due edizioni in volume, ossia T1909 e T1912, e «Il Marzocco» (per brevità da qui M seguito dall'anno di edizione). L'analisi dell'insieme delle varianti portate dalla tradizione a stampa assicura che è necessario distinguere le diverse fasi della tradizione: le modifiche realizzate da T1909 si differenziano dalle modifiche introdotte da T1912.

Dal «Marzocco» a *Tebaide*

A distanza di molti anni dall'edizione su rivista, la lezione delle poesie già edite dal «Marzocco» si presenta nell'edizione in volume T1909 quasi immutata. *Tebaide* rispetto alla lezione del «Marzocco» attua cambiamenti di lievissima entità, non numerosi, non strutturali, ma sono perfezionamenti, minimi ritocchi, dai quali si riconosce l'attenzione e l'intenzione della poetessa.

Tra le modifiche apportate alla punteggiatura, rilevo inserimento di virgole nel passaggio da M1901 *lunghe ebre tenaci* a T1909 *lunghe, ebre, tenaci*. L'inserimento di virgola nell'edizione in volume attenua il gusto carducciano,<sup>30</sup> ancora percepibile nella terna. Lo stesso tipo di modifica interessa una terna di sostantivi in *La casa sul monte* (M1904: *vita ansie destino* > T1909: *vita, ansie, destino*).

Tra le modifiche sostanziali risalta una sostituzione in *L'ora divina*: la lezione del «Marzocco», dove la stessa poesia apparve col titolo *Oltre la vita*, è stata sostituita con un antinomo (M1901: *tuo schiuso cuore* > T1909: *tuo chiuso cuore*).

Un numero consistente di modifiche manifesta l'intenzione di Giaconi di ammodernare la lingua. Si osserva per esempio sostituzione di plurali in *-ii*; nella poesia *L'offerta* T1909 presenta *tedi* e *ampi* là dove M1902 aveva *ampii* e *tedii*. Una modifica particolarmente significativa è l'univerbazione delle forme analitiche della preposizione articolata (M1898: *de l'Orsa* > T1909: *dell'Orsa*; M1902: *su l'immobile* > T1909: *sull'immobile*; M1904: *da l'aurora* > T1909: *dall'aurora*). Nella poesia *Armonia*, T1909 sostituisce la forma antiquata dell'articolo maschile plurale *li* con *gli*: M1899: *li occhi* > T1909: *gli occhi*; e si osserva un coerente movimento variantistico che rinnova la veste linguistica: *De gli uomini* > *Degli uomini*; *silenzii* > *silenzi*.

<sup>29</sup> Del Vivo, *op. cit.*, p. 63.

<sup>30</sup> Come ha evidenziato Bruno Migliorini, l'assenza della virgola nelle serie enumerative è «vezzo carducciano che ebbe assai largo seguito»: *Storia della lingua italiana* (1960), Milano, Bompiani, 1994, p. 629.

Sostituzione di plurali in *-ii*, sostituzione di forme antiquate dell'articolo, frequente univernazione di forme analitiche: molte fra le modifiche apportate da T1909 ai testi già editi dal «Marzocco» vanno in direzione di un complessivo, seppur lieve, ammodernamento linguistico. Questo movimento apparentemente è contraddetto da *L'Immagine*, ma è una contraddizione che potrebbe restituire conferme, perché l'edizione del «Marzocco» è quasi simultanea a *Tebaide*:

T1909 (stampa 15 dicembre 1908):

v. 6: *quella de' vasti silenzi, quella de gli opachi giorni*

v. 9: *E aveva, sì, le mie mute, vane parole ne gli occhi*

M1908 (20 dicembre 1908):

v. 6: *quella dei vasti silenzi, quella degli opachi giorni*

v. 9: *E aveva, sì, le mie mute, vane parole negli occhi*

T1909 realizza nella poesia *L'offerta* modifiche di speciale interesse:

M1902: *tutta l'ombra dei tedi, arida e nulla*

T1909: *tanta di tedi vani ombra funesta*

Il sintagma «arida e nulla» compare nella seconda poesia di *Tebaide*, *L'ora divina*; la modifica nella poesia *L'offerta* potrebbe essere stata apportata per evitare la ripetizione nel libro di «arida e nulla». La sostituzione di *nulla* a fine verso si accompagna ad altre modifiche alla seconda e alla terza terzina di *L'offerta*; la contemporaneità delle modifiche è imposta e garantita dalla terza rima; sono contestuali la sostituzione di *nulla* e le sostituzioni della rima centrale della seconda terzina, *culla > desta*, e della rima del primo verso della terzina successiva *sulla > questa*. Anche la sostituzione della rima *nulla: culla* evita una ripetizione all'interno del libro, che riserva questa rima pascoliana a un'altra poesia, *L'alba*.

Il movimento variantistico è coerente all'interno dei singoli testi e appare coerente anche nell'insieme dei testi interessati da modifiche; tra alcune varianti c'è indubbiamente sincronia compositiva; alcuni cambiamenti rispondono alle esigenze di un preciso progetto: appaiono funzionali alla costruzione del libro *Tebaide*.

### Varianti della redazione Gargano

Generalmente T1912 condivide le modifiche introdotte da T1909 alla lezione del «Marzocco», comportandosi come se T1909 fosse la sua fonte. Ma se questa è la tendenza generale, nel valutare il comportamento di T1912 parola per parola, virgola per virgola, si nota che il comportamento di T1912 è discontinuo. In molti casi T1912 non si allinea a T1909 ma recupera la lezione del «Marzocco».

Nella poesia *Il laghetto*, per esempio, T1912 non recepisce tutti i cambiamenti apportati da T1909, e in alcuni luoghi ripropone la lezione apparsa su rivista:

M1898 e T1912: *del parco*

T1909: *nel parco*

M1898 e T1912: *li occhi*

T1909: *gli occhi*

La forma antiquata dell'articolo determinativo maschile plurale *li* compare altrove in questa stessa poesia (*scendon li agili suoi veli*) e anche altrove, sia nei testi della prima *Tebaide – Li autunni (Tebaide)* – sia nei testi inclusi da Gargano nella seconda *Tebaide: li orti (Epistola)*, *cercare con li occhi il mistero delli occhi (Voto)*, *Fiammavano li antichi alberi (L'uccisa)*. La modifica apportata da T1909 alla forma dell'articolo in *Il laghetto* è coerente con la tendenza generale del processo variantistico che ha interessato questa poesia, nella quale rispetto a M1898 si osserva per esempio sostituzione di *nelli occhi* con *negli occhi*, di *su la* con *sulla* e di *sovra* con *sopra* nel verso che presenta anche l'ammodernamento dell'articolo; probabilmente T1912 ripristina la forma antiquata dell'articolo per errore.

T1912 mostra una forte tendenza a variare la punteggiatura: rispetto ai precedenti testimoni riscontro in T1912 soppressione, sostituzione e inserimento di segni di punteggiatura. Alle mai motivate modifiche apportate alla punteggiatura si sommano errori manifesti, involontari, alcuni dei quali, pur senza un elenco di interventi, sono stati riparati dall'edizione 2008. Nella poesia *Il domani* T1912 presenta più di un errore manifesto: *biusire* e *nula* in luogo di *brusire* e *nulla* di T1909; quando T1912 modifica l'interpunzione, per esempio alla fine del penultimo verso della stessa poesia, si è portati a dare a quella virgola poco credito: in *Il domani* T1912 si mostra testimone disattento.

Per quanto concerne la lezione dei componenti non compresi in T1909, una variante di T1912, soppressione dell'apostrofo, corregge un errore dell'edizione su rivista: M1897 *un'olire* > T1912 *un olire*.<sup>31</sup> Nella poesia *Alla notte* T1912 non presenta la dieresi grafica nelle occorrenze di *visioni*; la parola ha scansione dieretica e nell'edizione del «Marzocco», *Alla Notte*, che reca in calce la data Luglio 1896, la dieresi era stata marcata graficamente. Si può obiettare che è eccessivo registrare che nella tradizione si perde la dieresi grafica in una *visione*, ma più fondatamente si potrà eccepire che della prosodia di tanti poeti si vorrebbe descrizione particolareggiata: sui fatti prosodici c'è infatti *visione* e *visione* (e nell'edizione 2008 c'è addirittura *visione*). La redazione Gargano diverge insomma dai precedenti testimoni della tradizione a stampa per molteplici ragioni. E alcune varianti di T1912 sono indubbiamente errori.

## Restauri metrici

T1912 reca nel v. 9 di *Pensieri autunnali* un novenario ma «Il Marzocco», che ospita nel 1897 la prima edizione della poesia, per il v. 9 testimonia un endecasillabo.

T1912: *Vieni con me fra il sempreverde*

M1897: *Vieni, vieni con me fra il sempreverde*

<sup>31</sup> L'assenza dell'apostrofo nell'articolo indeterminativo femminile singolare che accomuna le edizioni delle poesie di Giacconi 2001 e 2008 (in *Primavera* «ombra d'un ala», ed. 2001 p. 20, ed. 2008 p. 85, e in *Il rifugio* «fratello d'un ora», ed. 2001 p. 34, ed. 2008 p. 96) è svista da copista: sono errori estranei al resto della tradizione.

T1912 guasta l'isometria del componimento con un verso ipometro (novenario in contesto di endecasillabi). Non è nelle abitudini di Giaconi intaccare l'isometria dei suoi componimenti. La ripetizione è uno degli artifici della sua poesia, nella quale ricorre l'epanalessi.<sup>32</sup> In T1912 l'endecasillabo si trasforma in novenario per eliminazione della parola ripetuta, cioè per aplografia. Lo stesso tipo di errore rende ipometro un verso in *Il pianto di Agar*:

T1912: (*oh me! E l'unghie vi lasciai profonde!*)

M1909: (*ah me, ah me! e l'unghie vi lasciai profonde!*)

L'isometria e «Il Marzocco» permettono il restauro della lezione d'autore e difendono il poeta dal pericolo che si scambi per sua imperizia l'errore di noi lettori: i rari versi zoppicanti,<sup>33</sup> zoppicano a causa di errori che, si sa, sono pressoché inevitabili più per i lettori che per i poeti; infatti tali errori non sono imputabili a Giaconi. A Frabotta era parso di sentire un passo claudicante in *Dianora*; la studiosa ritiene che Campana abbia corretto un verso zoppicante di Giaconi con un completamento ritmico:<sup>34</sup> non concordo.

## Conclusioni

Zanichelli e Gargàno hanno correttamente notificato di aver alterato per un loro desiderio la prima *Tebaide* con aggiunte, eppure il testo stabilito da Gargàno si è affermato durevolmente come *Tebaide* di Giaconi, sostituendo l'originale. Si può dire, traendo le prime, pur provvisorie, conclusioni, che l'edizione accresciuta di *Tebaide. Poesie*, in quanto aggiunge al libro ventisei testi, documenti la poesia di Giaconi in modo più esteso rispetto alla prima edizione, ma non si può dire che documenti altrettanto bene la volontà d'autore. T1912 è un testimone rilevante e la sua scarsa attendibilità non deriva dagli inevitabili errori meccanici, ma dalle modifiche che contraddicono intenzionalmente l'ultima volontà di Giaconi sul suo canzoniere. Il maggiore danno arrecato a *Tebaide* è strutturale e questo guasto è volontario. Gargàno tende a variare senza spiegare il cambiamento, e la libertà dimostrata nell'alterare la struttura di *Tebaide* potrebbe essersi esplicitata con interventi volontari anche nelle modifiche ai singoli testi. Il curatore di T1912 imprime all'opera cambiamenti sostanziali; questo stesso curatore non dà mostra di operare in T1909. Le dichiarazioni di Gargàno successive alla morte di Giaconi attestano la fermezza di T1909. I segnali testuali ed extratestuali portano ad attribuire la costruzione del libro *Tebaide* interamente alla poetessa. Il confronto tra i soli testimoni della tradizione a stampa permette di riconoscere nella seconda edizione

<sup>32</sup> Esempi: «a fiotti a fiotti» (*L'ora divina*), «Oh ma di dove, di dove!» (*L'immagine*), «Ora eran l'ultime parole, l'ultime parole» (*L'ultima pagina*), «e l'ombra, e l'ombra» (*Dalla mia notte lontana*), «che non sai, non sai!...» (*Sospiri*), «mistero di fole, di fole...» (*Candori*).

<sup>33</sup> Altri esempi nell'edizione 2008, per esempio in *Le morte mani*, quartine di endecasillabi: ed. 2008 p. 108: *avevano la mollezza delle nevi*, l'ipermetria è causata da inserimento di labiodentale originariamente assente, cfr. l'edizione del «Marzocco», 1896: *aveano. Orto antico*, quartine di endecasillabi, ed. 2008, p. 146: *Risveglia omai questi eterni echi che culla*; ipometro, ma l'edizione del «Marzocco», 1897, reca *ermi non eterni*.

<sup>34</sup> Frabotta, *op. cit.*, p. 124.



una raccolta postuma delle poesie di Giaconi e nell'*editio princeps* l'unica edizione di *Tebaide* approvata e il più importante testimone della tradizione a stampa. T1912 include ventisei testi in più rispetto alla prima edizione e queste aggiunte hanno alterato la struttura del libro, la sua coesione testuale, tematica e formale, la sua veste linguistica, il suo sviluppo narrativo, la sua onomastica, la sua connotazione stilistica: in breve è stata stravolta con aggiunte l'intera *Tebaide*. Ogni singolo suono di *Tebaide* è stato indebolito dalla trasformazione della struttura nella quale era inserito. Rispettare entrambi i disegni di Giaconi e di Gargano è arduo, in quanto il disegno della poetessa è stato corrotto dal disegno del curatore. Giustamente scrive Brotto: «il libro di versi direttamente ordinato dall'autrice» si conclude con *Il vento*.<sup>35</sup> Ma, dovendo commentare *Tebaide* secondo la redazione Gargano, Brotto afferma che *Tebaide* si conclude con una domanda, e che quindi «il libro della Giaconi non fissa una conclusione, bensì si interroga su di essa». <sup>36</sup> *Tebaide* di Giaconi non si conclude con *Dianora* né con una domanda. *Tebaide* è una *tragödie*: un canzoniere tragico. Nella *Tebaide* autentica né *Dianora* né la biblica Agar sottraggono la scena all'io lirico. Le numerose divergenze dell'elogiata regia di Gargano comportano un decremento del valore artistico della *Tebaide* originale.

---

<sup>35</sup> Brotto, *op. cit.*, p. 45.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 71.

Dario Stazzone

«Quel pittore celebrato della Bagaria»  
Guttuso nell'opera di Vincenzo Consolo

*Palinsesti pittorici nei romanzi consoliani*

La costituzione palinsestica dell'opera di Consolo assolve, secondo l'*intentio auctoris*, ad una molteplicità di funzioni: si oppone al mercato editoriale ed alla sua azione appianante; permette il recupero lessicale e la realizzazione di un ordito linguistico lontano dal «codice imposto»; nasce dalla mediazione della memoria necessaria al «narrare», operazione contrapposta all'atto impoetico e immediato dello «scrivere».<sup>1</sup>

Oltre che dal ricco palinsesto letterario, l'opera consoliana è caratterizzata dai continui riferimenti alle arti figurative.<sup>2</sup> In un'intervista concessa a Giuseppe Traina l'autore del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, memore degli studi di Cesare Segre,<sup>3</sup> ha dato una spiegazione della sua passione pittorica facendo riferimento ad un tema noto agli studiosi di semiotica, lo svolgimento temporale del significante linguistico e lo svolgimento lineare del significante iconico. Le citazioni pittoriche presenti nella sua opera sono giustificate dalla ricerca di un equilibrio tra temporalità e spazialità:

Credo ci sia bisogno di equilibrio tra suono e immagine, come una sorta di compenso, perché il suono vive nel tempo, invece la visualità vive nello spazio. Cerco di riequilibrare il tempo con lo spazio, il suono con l'immagine. Poi sono stati motivi d'ispirazione, di guida, le citazioni iconografiche di Antonello da Messina o di Raffaello. In *Retablo* c'è l'esplicitazione dell'esigenza della citazione iconografica: il "retablo" appartiene alla pittura ma è anche "teatro", come nell'intermezzo di Cervantes.<sup>4</sup>

È da dire che le stesse caratteristiche della scrittura consoliana, le *cumulationes* scandite da cadenze parattattiche e spesso da implicazioni anaforiche, le molteplici declinazioni dell'ipotiposi, il particolare rilievo conferito all'etopea ed alla prosopografia, le vibranti aperture paesistiche si traducono in un'evidente vocazione pittorica. La stessa soglia paratestuale del titolo, nelle opere di Consolo, rinvia in genere a suggestioni figurative: com'è noto *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa

<sup>1</sup> Quanto alla distinzione tra «scrivere» e «narrare» cfr. *Un giorno come gli altri* nella raccolta di narrazioni brevi curata da N. Messina, V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, Milano, Mondadori, 2012. *Un giorno come gli altri* contiene importanti dichiarazioni dell'*intentio auctoris* ed assume il valore di una vera e propria narrazione programmatica. Cfr. in merito R. Galvagno, «*Sicilia, Sicilia mia, mia patria, mia patria*», *variazioni consoliane sulla Sicilia, e altro*, "Oblio", II, 6-7, pp. 49-52.

<sup>2</sup> Cfr. M. Á. Cuevas, *Ut Pictura: El imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo*, «*Quaderns d'Italià*», 10, 2005, pp. 63-77.

<sup>3</sup> Si fa riferimento, in particolare, al saggio di C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003, dedicato al nesso letteratura-pittura ed ai rapporti di transcodificazione, uno studio conosciuto e meditato da Consolo, come dimostra la sua comunicazione *Antonello e altri pittori* letta presso l'Accademia Carrara di Bergamo il 4 febbraio 2004.

<sup>4</sup> G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2001, p. 130.

riferimento ad un dipinto di Antonello da Messina, il ritratto virile d'ignoto conservato presso il Museo Mandralisca di Cefalù. La tavola quattrocentesca, che una tradizione infondata indicava come il ritratto di un marinaio,<sup>5</sup> è alla base dell'ordine delle somiglianze che attraversa il romanzo del 1976. Il volto effigiato somiglia a quello del patriota Interdonato, che ha un ruolo essenziale nel determinare la presa di coscienza politica del protagonista, il barone Enrico Pirajno di Mandralisca. Nel crinale storico del 1860 il Mandralisca abbandonerà i suoi studi scientifici, la passione per la malacologia e le arti, il suo dedicarsi insomma alla collezione di *mirabilia naturalia et antiquaria* secondo un costume aristocratico ed erudito, e, rispecchiandosi nel volto dell'amico, muoverà da un generico liberalismo verso una più profonda comprensione della questione sociale. Incastonata nel primo capitolo del romanzo è l'ipotiposi del quadro di Antonello che il barone cefaludese aveva accolto nel suo museo.<sup>6</sup>

Anche *Retablo*, romanzo pubblicato nel 1987, è caratterizzato dal riferimento iconico del titolo. *Retablo* è il nome catalano dei ricchi polittici che nelle cappelle o nelle absidi delle chiese iberiche danno luogo ad un vero e proprio racconto figurativo. Il termine catalano *retablo* è inteso dallo scrittore come un significante polisemico, un lessema evocativo di rara e remota sonorità che contiene, ad un tempo, riferimenti alla *factio* figurativa, teatrale e letteraria: «La parola *retablo* (parola oscura e sonora, che forse ci viene dal latino *retrotàbulum*: il senso, per me, dietro o oltre le parole, vale a dire metafora) l'ho assunta nelle varie accezioni: pittorica, shahrazadiana, cervantesiana».<sup>7</sup> Tra l'altro il lemma spagnolo rinvia al celebre *Intermezzo* del *Retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes, il trucco messo appunto dai due ingegnosi ciurmatori delle pagine più barocche dell'autore del *Quijote*. L'evocazione cervantina può essere intesa anche come un riferimento alla necessaria affabulazione letteraria ed al tratto illusorio dell'arte, tema cui il romanzo dedica più di una riflessione. *Retablo* allude poi all'organizzazione strutturale del libro, diviso in tre parti come altrettante tavole di un polittico: *Oratorio*, *Peregrinazione* e *Veritas*. La tavola centrale, in cui si racconta il viaggio del cavaliere Clerici nella Sicilia del XVIII secolo, è caratterizzata da una narrazione più lunga e distesa, mentre più breve e concitata è quella dei due portelli laterali, *Oratorio* e *Veritas*. Le parti eccentriche sono tra loro speculari, dal momento che lo stesso referente oggettuale vi è proposto da due punti di vista opposti:<sup>8</sup> il testo consoliano si configura allora come un polittico, una successione di quadri narrativi e una raffinata tarsia di citazioni che ne

<sup>5</sup> Divertente la vicenda raccontata dallo stesso Consolo nell'intervista *Fuga dall'Etna*, Roma, Donzelli Editore, 1993, pp. 37-38, dove si fa riferimento alla volontà dello scrittore di pubblicare un primo nucleo del suo romanzo nella rivista "Paragone" di Roberto Longhi ed Anna Banti. Lo storico dell'arte giudicò con severità la scelta consoliana di raccogliere la suggestione popolare secondo cui la tavoletta antonelliana ritraeva un marinaio. Longhi ricordava con acrimonia che in quello scorcio del XV secolo non era concepibile un ritratto di genere o il ritratto di un borghese agiato come quelli eseguiti dai pittori lombardi del tardo XVI secolo. È un episodio rivelatore della differenza tra la visione rigorosa dello studioso e quella dello scrittore, interessato alla rielaborazione letteraria della tradizione orale.

<sup>6</sup> V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 2009, p. 25.

<sup>7</sup> Cit. in S. Puglisi, *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2008, p. 207.

<sup>8</sup> La prima parte del romanzo, *Oratorio*, si apre con l'invocazione di Rosalia da parte del frate Isidoro, perduto innamorado della giovane, l'ultima, *Veritas*, contiene la confessione della stessa Rosalia.

fanno una delle opere più complesse ed affascinanti della letteratura italiana del secondo Novecento.

L'ultimo romanzo di Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, fa riferimento al dipinto di Raffaello un tempo custodito nella chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo ed oggi presso il Museo del Prado. Secondo la narrazione del Vasari l'opera dell'Urbinate sarebbe giunta in Sicilia per mare attraverso avventurosi accadimenti:<sup>9</sup> essa ebbe un ruolo essenziale nel diffondere l'idioma raffaellesco nell'isola, venne copiata da diversi altri pittori e diede luogo ad un certame ideale nel corso del quale anche Polidoro da Caravaggio realizzò la sua *Andata al Calvario*, oggi esposta presso il museo napoletano di Capodimonte. La citazione pittorica è usata da Consolo per conferire una connotazione martirologica ai personaggi del romanzo: lo *Spasimo* è infatti un'opera intensamente patemica in cui assume centralità il tema dell'afasia e dell'*impotentia scribendi*, è un libro attraverso cui l'autore, usando codici differenti, tenta di dire l'indicibile confrontandosi anche con l'uccisione di Paolo Borsellino. Il simbolismo reso evidente dalla citazione dello *Spasimo* raffaellesco è intensificato dalla riproduzione di una pagina dello spartito del *Dies irae* dell'augustese Manuele d'Astorga.<sup>10</sup>

Anche per un'opera non letteraria Consolo ha scelto un titolo improntato ad una citazione figurativa, *Fuga dall'Etna*. Si tratta di un'intervista concessa all'IMES nel 1993 in cui il riferimento al dipinto di Renato Guttuso assume un forte valore metaforico. Lo scrittore, ripercorrendo il proprio itinerario intellettuale e letterario, parla del suo allontanamento dall'isola natale, dell'indomita natura siciliana, della personale condizione di erranza, della metafora odissiaca, del *nostos* impossibile e dell'arrivo ad una Milano che non si è rivelata un'Itaca ideale cui poter definitivamente approdare. Il riferimento all'opera guttusiana testimonia di un'amicizia e di una consonanza ideale che si traduce in altre citazioni presenti nei romanzi, fino a giungere ad una più ampia riflessione critica nel saggio *L'immensa realtà*, compreso nella silloge *Di qua dal faro*.

### *Allusioni, illusioni e giochi a nascondere in Retablo*

Il palinsesto consoliano rivela livelli complessi di stratificazione, echi lessicali e sintagmatici, rimodulazioni di temi e motivi, parodie e sottili ironie, raffinate allusioni che sembrano invitare il lettore ad esercitare l'attività cinegetica confrontandosi con la profondità del testo letterario.

Uno dei romanzi più ricchi di allusioni, riflessi e proiezioni è *Retablo*. Il nome stesso del protagonista, Fabrizio Clerici, è un calco onomastico e dunque un'allusione al Clerici pittore visionario e surreale che fu realmente amico di Consolo, De Chirico,

<sup>9</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 630-631.

<sup>10</sup> Per uno studio della fitta intertestualità e dei diversi codici usati da Consolo ne *Lo Spasimo* mi permetto di rinviare a D. Stazzone, *Testi e intertesti in Vincenzo Consolo: Lo Spasimo di Palermo*, in AA. VV., *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, a cura di F. Cattani e D. Meneghelli, Roma, Meltemi Editore, 2008, pp. 185-201.

Sciascia e Bufalino. Già Savinio aveva fatto di Clerici il protagonista del suo racconto *Ascolto il tuo cuore, città*. Sciascia ne aveva elogiato il saper raccontare con i modi e il taglio di un moralista settecentesco e, forse, ne aveva fatto il protagonista di *Todo modo*,<sup>11</sup> mentre Consolo dichiarò di vedere in lui «un ideale lombardo del Settecento, di quel gruppo che rappresenta il volto migliore di Milano, della sua cultura e civiltà».<sup>12</sup> A completare il gioco di proiezioni speculari fu lo stesso pittore che illustrò *Retablo* con cinque disegni autografi, rappresentanti altrettanti momenti della narrazione. Consolo ha disseminato i suoi romanzi di riferimenti ai propri sodali e di allusioni autobiografiche, agendo come quei pittori che tracciano ritratti di amici o autoritratti nelle loro tele.

Il gioco a nascondere di *Retablo* si accompagna alla centralità tematica dell'illusione. Significativo è l'episodio in cui il cavaliere Clerici, in compagnia di Isidoro, ex frate postosi al suo servizio, giunge ad Alcamo, al castello del Soldano Lodovico. Qui i due osservano una sequenza di edulcorazioni, retabli ingannevoli, frutta martorana, apparizioni illusionistiche e odono, presso la strana Accademia de' Ciulli Ardenti, una poesia grevemente retorica che non rende certo onore all'autore del *Contrasto*. La dimora del sultano custodisce un'eccentrica raccolta d'arte, una *Wunderkammer* di gusto propriamente barocco in cui i due protagonisti scorgono «tavole dorate bizantine, croci dipinte, pale dei Flamenghi, e vaste tele delle scuole del Sanzio, del Merisi o del Vecellio [...], cereplaste di *Vanitas*, morbi, pesti, flagelli e di *Memento mori*...».<sup>13</sup> Il catalogo consoliano, che in virtù dell'espedito dei punti di reticenza sembra protrarsi *ad infinitum*, è caratterizzato da cenni pittorici, scultorei e riferimenti alle ceroplastiche che evocano gli inquietanti teatrini del siracusano Zumbo, ammirati dal marchese De Sade nel suo *Viaggio in Italia*.<sup>14</sup> Ma è fuori dal castello che i viaggiatori osservano, tra il vario rutilare di uomini, bestie e merci, il *Retablo de las maravillas* da cui trae nome il romanzo:

Erano venditori d'incanti e illusioni: musici, saltimbanchi, cantastorie, cerretani, poeti, indovini, ciurmadori... Era la vita, doña Teresita, la vita nel suo infinito svariare e colorirsi, nella sua più reale consistenza e nelle sue fughe fantastiche e irreali. Irreali come il retablo delle meraviglie che lo scoltor d'effimeri Crisèmalò e il poeta vernacolo Chinigò facean vedere sopra un palco.

Un trittico a rilievo basso di carta pesta o stucco coperto d'una polvere dorata (terribilmente barbagliava al sole come l'occhio adirato del padre Giove o quello pietrificante di Gorgona), privo di significato o di figure vere, ma con increspature, rialzi e avvallamenti, spuntoni e buchi, e tutto nell'apparenza d'una arcaica scrittura, di civiltà estinta per tremuoto, diluvio o eruzione di vulcano, e sotto le ruine, in fondo all'acque o nella lava ardente si perse la chiave sua di lettura.<sup>15</sup>

L'illusorio *retablo* viene mostrato al pubblico da uno «scoltor d'effimeri» e da un «poeta vernacolo», chiaro riferimento alla *fictio* letteraria e pittorica: l'opera descritta

<sup>11</sup> Cfr. G. Traina, *Nomi, misteri, pittori. Il punto su Todo Modo*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, a cura di Paolo Nifosì, Fondazione Sciascia □ Salarchi Immagini, 1999, ora in G. Traina, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

<sup>12</sup> Intervista a V. Consolo di P. Mauri, «La Repubblica», 8 ottobre 1987.

<sup>13</sup> V. CONSOLO, *Retablo*, Milano, Mondadori, p. 38.

<sup>14</sup> Ne *L'olivo e l'olivastrò*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 95-97, Consolo scrive della vicenda artistica del ceroplasta Zumbo o Zumbo, riportando le sue opere al corpo cereo rappresentato da Caravaggio nel *Seppellimento di Santa Rosalia*.

<sup>15</sup> Ivi, p. 46.

è sì scultorea, ma il suo rilievo è tanto basso da determinare negli spettatori un'illusione pittorica, accentuata dalla polvere dorata di cui è cosparsa; nello stesso cenno al «poeta vernacolo» si può forse scorgere un'allusione di Consolo al suo *pastiche* linguistico ed alla plurivocità della sua opera; nel riferimento alle «ruine» ed alla loro «parvenza d'arcaica scrittura» si scorgono i termini del sentimento rovinista che attraversa l'intero romanzo trovando la sua espressione più alta nella descrizione dei delubri di Selinunte.

La rappresentazione di un *retablo* del tutto privo di figure nel quale gli astanti proiettano i loro fantasmi rinvia alla principale sinopia che si indovina dietro la policroma narrazione del romanzo, *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann. Guardando ai capitoli eccentrici del trittico, alla figura laico-profana di Rosalia, allo sdoppiamento del suo personaggio, all'esaltazione della sua bellezza levatrice e sprofondatrice, all'evocazione sublimante della santa patrona palermitana e della rosa paronomasticamente contenuta nel suo nome, alla proiezione del suo sembiante in una scultura del Serpotta, ci si rende conto di quanto sia forte la presenza hoffmanniana. Ma c'è di più, la trovata del *retablo* attinge in modo evidente alla descrizione dei dipinti di Hoffmann che, per usare un noto asserto critico di Michele Cometa, si fanno vere e proprie «macchine desideranti», suscitando desiderio e divenendo, allo stesso tempo, oggetto del desiderio: «I quadri che l'*ékphrasis* romantica descrive hanno infatti la peculiarità d'essere, tra l'altro, *tableaux vivants*, sono cioè prima di tutto, oggetti e soggetti del desiderio, vere e proprie “macchine desideranti” dislocate nel testo che mettono in relazione corpi animati, immagini e dipinti»; «In Hoffmann troviamo infatti gli incunaboli di tutte le narrazioni sui dipinti sconosciuti, inesistenti o indecifrabili che affollano la narrativa dell'Ottocento e che culminano nel capolavoro di Honoré de Balzac. Già in Hoffmann la questione assume aspetti di grande rilevanza teorica o poetologica. Vi sono molti luoghi della sua opera in cui si fa esplicito accenno ad un dipinto indecifrabile, secondo una scala di complessità che va dal quadro velato solo per un momento alla tela totalmente bianca». <sup>16</sup> Consolo rende evidente la dinamica proiettiva che lega gli osservatori al dipinto, rappresentando una sorta di grado zero della pittura, propriamente una non pittura che permette una proiezione ipoteticamente infinita delle immagini concepite dai soggetti desideranti.

Specchi complessi sono, per il Consolo di *Retablo*, anche i libri e l'intertestualità. Ad essi allude l'espedito diegetico delle pagine stampate alternativamente in tondo e corsivo per riprodurre il manoscritto di Clerici che, trovandosi a corto di carta, usa gli stessi fogli nella cui faccia opposta Rosalia aveva vergato la sua confessione. Il palinsesto e l'incontro delle due scritture viene metaforizzato facendo riferimento all'incrocio dei testi e dei destini umani: «Sembra un destino, quest'incidenza, o incrocio di due scritti, sembra che qualsivoglia nuovo scritto, che non abbia una sua tremenda forza di verità, d'inaudito, sia la controfaccia o l'eco d'altri scritti. Come l'amore l'eco di altri amori da altri accesi e ormai inceneriti». <sup>17</sup> Nei piani molteplici

<sup>16</sup> M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi Editore, 2005, p. 9 e p. 42.

<sup>17</sup> V. Consolo, *Retablo*, cit., p. 84.

della scrittura palinsestica consoliana i riferimenti intertestuali, letterari o pittorici, spesso non risultano evidenti, non prendono la forma di una chiara eco sintagmatica o di un'ampia e distesa ipotiposi, ma sono appena allusi. Un'interessante allusione pittorica di *Retablo* si nasconde tra le interiezioni e le espressioni ammirative di Isidoro che osserva Clerici mentre disegna le rovine classiche, secondo il gusto dei viaggiatori impegnati nel *Grand Tour d'Italie*:

«Ah, don Fabrizio, don Fabrizio...» diceva Isidoro ch'era il più istruito. «Siete meglio del Monrealese, meglio dello Zoppo di Ganci, del Monocolo di Racalmuto, meglio di quel pittore celebrato (non mi ricordo il nome) della Bagarìa...».<sup>18</sup>

La frase encomiastica è un piccolo catalogo della pittura siciliana manierista e barocca, una sequenza di pseudonimi conclusa da un'interessante perifrasi: «quel pittore celebrato della Bagarìa». Il Monrealese è Pietro Novelli, secentista caro anche a Federico De Roberto che lo cita nei suoi romanzi e nelle sue monografie artistiche;<sup>19</sup> lo Zoppo di Ganci è uno pseudonimo dietro al quale si nascondono due diversi pittori manieristi formati in una comune temperie figurativa;<sup>20</sup> il Monocolo di Racalmuto è Pietro D'Asero, artista che si firmava anche con lo pseudonimo Orbo di Racalmuto o *Mono-colus Recalmutensis*, nato nello stesso paese di Sciascia e fortemente influenzato dall'opera caravaggesca. Il cenno al «pittore celebrato», introdotto dal dimostrativo e increspato d'amicale ironia, è un chiaro riferimento a Guttuso ed al suo luogo natale, la Bagheria delle ville settecentesche, delle architetture di Tommaso Maria Napoli, delle teratologiche fantasie dei *lapidum incisores* che indignarono Goethe, dei pittori di carretti presso cui il futuro autore di *Notte di Gibellina* e della *Vucciria* ricevette la sua prima formazione artistica. Consolo recupera il toponimo dialettale Bagarìa la cui etimologia sarà alla base dell'originale interpretazione della pittura guttusiana data nella silloge *Di qua dal faro*.

*Guttuso: la destrezza della mano e l'intelligenza per ricreare un mondo*

Come si è visto Guttuso e la sua opera sono spesso evocati negli scritti consoliani. L'amicizia tra lo scrittore e il pittore riconduce al rapporto che legava Consolo e Sciascia ad artisti caratterizzati da sensibilità e modalità espressive differenti, tra gli altri Emilio Greco, Bruno Caruso, Fabrizio Clerici, Giuseppe Leone, Ferdinando Scianna e Melo Minnella.<sup>21</sup> Nel caso in specie c'erano forse gli elementi di una più profonda consonanza tra Consolo e Guttuso, basterebbe pensare alla riflessione

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>19</sup> Pietro Novelli è pittore presente nel romanzo giovanile di Federico De Roberto, *Ermanno Raeli*, e nella monografia *Catania* pubblicata per i tipi dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo nel 1907: cfr. la ristampa F. De Roberto, *Catania*, Enna, Papiro Editrice, 2007, a cura di R. Galvagno e D. Stazzone.

<sup>20</sup> Cfr. il documentato saggio di P. Ziino, *I due Zoppo di Ganci*, Catania, CRES, 2009.

<sup>21</sup> Di quest'amicizia testimoniano le illustrazioni o le foto che ornano libri o cataloghi realizzati da Sciascia e da Guttuso. Per l'amicizia tra Sciascia e Caruso cfr. *Storia d'una amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia nell'opera di Bruno Caruso*, premessa di A. Di Grado, postfazione di A. Motta, Palermo, Gruppo Editoriale Kalós, 2009.

teorica di entrambi sull'arte, sulle sue possibilità rappresentative e sui suoi limiti, alla nozione complessa di realismo,<sup>22</sup> alla passione per la poesia di Eliot,<sup>23</sup> al nucleo tematico della malinconia mediato dalle incisioni di Dürer.<sup>24</sup>

Nel saggio *L'immensa realtà*, compreso nella raccolta *Di qua dal faro*, Consolo scrive ampiamente dell'opera guttusiana.<sup>25</sup> La sua interpretazione ruota attorno a due nuclei principali: la metaforizzazione del luogo natale del pittore che diventa emblema della natura caotica, medusea e irredenta della Sicilia, e il parallelo con l'opera letteraria di Verga. Guttuso sarebbe riuscito a coniugare un idioma figurativo europeo con referenti locali, rappresentando le violenze della storia e della natura inferte al popolo siciliano: questo paradigma è usato per leggere le tele emblematiche dell'artista, da *Palinuro* a *Fuga dall'Etna*, da *Fucilazione in campagna* a *La Crocifissione* fino a *La zolfara* e *La notte di Gibellina*.

L'*incipit* del saggio è caratterizzato dall'apertura paesistica, dall'indistinto temporale, dalle cadenze asindetichiche e dal ritmo antifrastico propri della migliore prosa lirica consoliana:

Ci sono giorni d'inquiete primavere, di roventi estati, in cui il mondo, privo d'ombre, di clemenza, si denuda, nella cruda luce, appare d'una evidenza insopportabile.

È allora la visione dello Stretto delle *Crocefissioni* di Antonello. È l'agonia spasmodica, l'abbandono mortale dei corpi sospesi ai pennoni; è il terreno sparso d'ossa, teschi, ove il serpe scivola dall'orbita, campeggia la civetta.

Nell'implacabile luce di Palestina, Grecia o di Sicilia si sono alzate da sempre le croci del martirio; nelle Argo, Tebe, Atene o Corinto si sono consumate le tragedie.

Nell'isola di giardini e di zolfare, di delizie e sofferenze, di idilli e violenze, di zagare e di fiele, nella terra di civiltà e di barbarie, di sapienza e innocenza, di verità e impostura, l'enorme realtà, il cuore suo di vulcano, ha avuto il potere di ridurre alla paura, al sonno o alla follia. O di nutrire intelligenze, passioni, di fare il dono della capacità del racconto, della rappresentazione.

Dono che hanno avuto scrittori come Verga, come Pirandello, come Sciascia. Pittori come Guttuso.<sup>26</sup>

La luce cruda che determina la caduta delle illusioni o un'evidenza insopportabile delle cose è motivo che occorre spesso nelle opere di Consolo, nel racconto *Un sacco di Magnolie*<sup>27</sup> come nel romanzo *Retablo*, dove la visione della Sicilia nella luce di giugno contrasta col sogno di un viaggio inteso come salvifico *regressus ad*

<sup>22</sup> La riflessione di Guttuso sulla sua opera, sulle opere e le correnti pittoriche coeve oltre che sugli artisti del passato, è affidata a un gran numero di interventi sparsi su riviste e giornali, adesso meritoriamente raccolti da M. Carapezza, nella silloge R. Guttuso, *Scritti*, con contributi di F. Carapezza Guttuso e M. Onofri, Milano, Bompiani, 2013.

<sup>23</sup> La passione consoliana per Eliot si inverte in molteplici citazioni ed allusioni presenti nei suoi romanzi, ad iniziare dal titolo della prima opera, *La ferita dell'aprile*. Lo stesso vale per Guttuso e per il grande dipinto *Nella stanza le donne vanno e vengono parlando di Michelangelo*, ultima opera che cita nel titolo un distico eliotiano.

<sup>24</sup> Il tema della malinconia, mediato dalla celebre incisione düreriana *Melancholia I*, è presente in diverse opere di Guttuso, ad esempio in *Giocatori di scopone* (1981), *Allegoria della sera* (1982), in disegni come *Marlene e due donne* (1980) e nelle scenografie del siparietto del terzo atto della *Forza del destino* (1978): cfr. in merito F. Carapezza Guttuso, *Renato Guttuso, le radici segrete dell'immaginazione*, in *Renato Guttuso. La potenza dell'immagine 1967/1987*, a cura di F. Carapezza Guttuso e Dora Favatella Lo Cascio, Troina (EN), Città Aperta Edizioni, 2007, pp. 23-36. Per il tema della malinconia nell'opera consoliana cfr. A. SCUDERI, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, Enna, Il Lunario, 1998.

<sup>25</sup> V. Consolo, *L'immensa realtà*, in Id., *Di qua dal faro*, cit., pp. 271-275.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>27</sup> V. Consolo, *Un sacco di magnolie*, in Id., *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 7-10.



*originem*.<sup>28</sup> Nel saggio in questione la mescolanza di luce e lutto è messa in rapporto alle *Crocefissioni* di Antonello da Messina. I rapidi cenni al Golgota su cui si scorge «l'abbandono mortale dei corpi sospesi ai pennoni», più che alla *Crocefissione* antonelliana di Sibiu, dove sono evidenti i dettagli del porto messinese, del braccio di San Ranieri, dei colli vicini e delle isole Eolie, allude alla *Crocefissione* di Anversa, il cui sfondo è ormai idealizzato perdendo le più marcate connotazioni di realtà: la tavola del 1475 è caratterizzata dallo slancio verticale della Croce e dei pennoni sui quali si scorge uno dei ladroni che ancora si contorce in un'agonia spasmodica e l'altro, oramai accasciato, che appare rassegnato all'inesorabile. È proprio in questa rappresentazione antonelliana, memore del *Crocefisso con cimitero ebraico* di Bellini, che si nota, tra il teschio e le ossa del Golgota, la civetta cui allude Consolo.<sup>29</sup> L'evocazione di Antonello, che si conferma uno dei pittori più amati dallo scrittore, introduce alla descrizione della Sicilia per forti antitesi aggettivali: l'isola, sulla scorta della letteratura pirandelliana e sciasciana, è il luogo tragico della paura, del sonno e della follia o per contro dell'intelligenza e della passione, dell'intelligenza sostanziata dalla passione. Per lo scrittore l'opera pittorica guttusiana, come quella letteraria di Verga, ha saputo dare rappresentazione a questa realtà «immensa» e contraddittoria, a questa irriducibile complessità.

Qui si colloca il cuore della riflessione consoliana che recupera il significato etimologico di Bagarìa, ovvero lotta, chiasso e confusione. Secondo un'idea poetica per la quale il realismo non è una passiva imitazione della realtà ma sua costante reinvenzione, lo scrittore disegna l'itinerario di Verga, l'illusione fiorentina e milanese, la capacità di trovare il suo oggetto di rappresentazione nel momento stesso in cui, allontanatosi dalla terra natale, egli scopre dentro di sé, attraverso il filtro memoriale, «un mondo reale». La riflessione è tanto più significativa se si tiene conto del parallelo che Consolo ha spesso stabilito tra sé e l'autore dei *Malavoglia* in virtù del comune allontanamento dalla Sicilia e dell'approdo a Milano, città di falsi miti e di illusorie speranze.<sup>30</sup> Guttuso, consapevole del precedente verghiano e ben a conoscenza delle coordinate del realismo pittorico europeo, sarebbe riuscito a dare ordine al caos, alla *rudis indigestaque moles* siciliana, avrebbe irradiato di dialetto il linguaggio figurativo del realismo, dell'espressionismo e del cubismo proprio come l'opera di Verga, una generazione dopo Manzoni, aveva scardinato l'orizzonte d'attesa e il canone cristallizzato della letteratura italiana grazie alle sue innovazioni contenutistiche e linguistiche:

Un paese, Bagheria la Bagarìa, la bagarìa: il chiasso della lotta fra chi ha e chi non ha, dell'esplosione della vitalità, della ribellione un paese di polvere e di sole, di tufo e di calcina, di auliche ville e di tuguri, di mostri e di chiare geometrie, di deliri di principi e di ragioni essenziali, di agrumeti e rocce aspre, di carrettieri e di pescatori.

<sup>28</sup> V. Consolo, *Retablo*, cit., p. 25.

<sup>29</sup> Per la *Crocefissione* antonelliana di Anversa cfr. T. Pugliatti, *Antonello da Messina*, Palermo, Kalós, 2008, pp. 78-82.

<sup>30</sup> Tra le tante interviste e gli scritti in cui Consolo stabilisce, apertamente o per allusione, un parallelo tra la sua vicenda biografica e quella di Verga cfr. V. Consolo, *Verga a Milano*, in *Prospettive sui Malavoglia*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità Letteraria, a cura di G. Savoca ed A. Di Silvestro, Catania, 17-18 febbraio 2006, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007, pp. 17-27.

In questo teatro inesorabile, il gioco della realtà è stato sempre un rischio, un azzardo. La salvezza è stata solo nel linguaggio. Nella capacità di liberare il mondo dal suo caos, di rinominarlo, ricrearlo in un ordine di necessità e di ragione.

Verga peregrinò e si attardò in “continente” per metà della sua vita con la fede in un mondo di menzogna, parlando un linguaggio di convenzione, di maniera. Dovette scontrarsi a Milano con il terremoto della rivoluzione industriale, con la Comune dei conflitti sociali, perché gli cadesse dagli occhi ogni velo di illusione, perché scoprisse dentro di sé un mondo vero.

Guttuso, grazie forse alla vicenda, alla lezione verghiana, grazie ai realisti siciliani come Leto, Lo Jacono o Tomaselli, ai grandi realisti europei non ebbe, sin dal suo primo dipingere, esitazioni linguistiche. [...] Fatto è che Guttuso ebbe forza nell’occhio per sostenere la vista medusea del mondo che si spiegava davanti a lui a Bagheria; destrezza nella mano per ricreare quel mondo nella sua essenza; intelligenza per irradiare di dialettalità il linguaggio europeo del realismo, dell’espressionismo, del cubismo.<sup>31</sup>

Le pagine consoliane dimostrano l’esatta conoscenza del percorso formativo guttusiano, fin dai rudimenti di un’*ars pingendi* appresa presso Murdolo e Quattrococchi, per non dire dell’amicizia col futurista Rizzo, testimoniata dalle tele oggi conservate presso il museo di Villa Cattolica a Bagheria.

L’indagine sul rapporto tra l’arte di Guttuso e la sua terra natale ha un precedente in un romanzo di Carlo Levi ben noto a Consolo che ne ha firmato una recente prefazione: *Le parole sono pietre*.<sup>32</sup> Nel romanzo dedicato alla Sicilia Levi descrive Bagheria soffermandosi su un mondo operaio e contadino etimologicamente *humilis*, sul nesso tra questo universo umano, paesistico e cromatico e i quadri dell’artista.

Le coordinate cronotopiche della prima formazione guttusiana rinviano a Bagheria ed alla realtà storica degli anni Venti e Trenta, segnata dall’affermazione del fascismo e dalla guerra. Secondo Consolo, tra tanti rivolgimenti storici, Guttuso non ebbe mai incertezze di linguaggio, trovò subito un suo idioma pittorico: «la voce è ferma e di un timbro inconfondibile». È interessante notare, nelle valutazioni sul linguaggio dell’artista, la differenza tra la posizione consoliana e quella di Pasolini che, nella *Presentazione di «Venti disegni di Renato Guttuso»*, metteva l’accento sulla pretesa ingenuità pre-culturale del pittore: «Questa tua furia contro la compiutezza logica, questo tuo voler restare sempre ragazzo alle prime armi, sempre ispirato, pre-culturale, pre-grammaticale: la funzionalità solo estetica della lingua».<sup>33</sup> Ne *L’immensa realtà* l’esegesi delle opere esordiali del bagherese insiste ancora sulla similitudine con l’opera verghiana:

Si stagliarono allora subito le “cose” di Guttuso nello spazio con evidenza straordinaria, parlarono di realtà e di verità, narrarono della passione dell’esistenza, dissero dell’idea della storia. I suoi prologhi, le sue epifanie, *Palinuro*, *Autoritratto con sciarpa e ombrello* sono le prime sue novelle della vita dei campi di Sicilia, ma non ci sono in essi esitazioni, corsivi dialettali che “bucano” la tela, il linguaggio loro è già sicuro, la voce è ferma e di un timbro inconfondibile. *L’Autoritratto*, poi, con la narrazione in prima persona, è la dichiarazione di intenti di tutta l’opera a venire.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> V. Consolo, *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 271-272.

<sup>32</sup> C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 34-35. La prefazione di Consolo, alle pp. V-XIII, ricorda per altro la manifestazione di Gibellina la notte tra il 14 e il 15 gennaio 1970 cui prese parte anche Guttuso.

<sup>33</sup> P. P. Pasolini, *Presentazione di «Venti disegni di Renato Guttuso»* in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, p. 2385.

<sup>34</sup> V. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 273.

Incastonata nel saggio è una descrizione del dipinto *La fuga dall'Etna*. Tutta l'opera di Guttuso è ricondotta alla rappresentazione delle offese dell'uomo sull'uomo e della natura all'uomo. All'ultimo nucleo tematico appartiene la grande tela che il bagherese ha dipinto tra il 1938 e il 1939 risolvendo i problemi di composizione attraverso l'eccezionale *itinerarium* dei bozzetti oggi custoditi presso gli Archivi Guttuso. Commentando quest'opera Consolo sovrappone alla memoria iconica di Delacroix la memoria letteraria di Leopardi, citando l'«utero tonante» della *Ginestra*: si tratta di uno dei tanti episodi di leopardismo rintracciabili nell'opera consoliana, basterebbe pensare alla trafila intertestuale che, dal frammento *Odi Melisso a L'esequie della luna* di Piccolo, giunge alla «favola teatrale» *Lunaria*<sup>35</sup> o alla descrizione trapunta di leopardismi dei ruderi di Selinunte in *Retablo* o ai riferimenti ai *Canti* con cui, ne *L'olivo e l'olivastro*, viene ricordata l'ascesa di Pasolini alle zone sommitali etnee.<sup>36</sup> È uno statuto consoliano la *mise en abyme* tra la rappresentazione del vulcano siciliano, emblema dell'indomita natura isolana, e i versi leopardiani, ma nel caso in specie non deve sfuggire il valore che la citazione della lirica in cui si canta la «social catena» assume nell'economia simbolica del testo, nella descrizione di un popolo privo di disperazione che viene avanti come «una valanga di vita», simile agli uomini ed alle donne de *La libertà che guida il popolo*:

*La fuga dall'Etna* è la tragedia iniziale e ricorrente, è il disastro primigenio e irrimediabile che può cristallizzare, fermare il tempo e la speranza, assoggettare supinamente al fato, o fare attendere, come sulle scene di Grecia, che un dio meccanico appaia sugli spalti a sciogliere il tempo e la condanna. Un fuoco □ fuoco grande d'un "utero tonante" □ incombe dall'alto, minaccia ogni vita, ogni creatura del mondo, cancella, con il suo sudario incandescente, ogni segno umano. Uomini e animali, stanati dai rifugi della notte, corrono, precipitano verso il basso. Ma non c'è disperazione in quegli uomini, in quelle donne, non c'è terrore nei bimbi: vengono avanti come valanga di vita, vengono con le loro azzurre falci, coi loro rossi buoi, i bianchi cavalli; vengono avanti le ignude donne come *La libertà che guida il popolo* di Delacroix.<sup>37</sup>

Le «offese della storia», secondo Consolo, sono rappresentate paradigmaticamente da altre due tele guttusiene, *La fucilazione in campagna* e *La Crocifissione*. Della *Fucilazione* lo scrittore amplifica il significato facendo riferimento non solo all'uccisione di Federico García Lorca, ma anche ai tanti braccianti e sindacalisti che hanno scritto la migliore storia progressiva siciliana. L'offesa che investe l'uomo in ogni luogo, che «si consuma nella terra di Cervantes, di Goya, di Góngora, Unamuno» si estende così alla repressione dell'occupazione delle terre negli anni Venti. Nella descrizione di questa tela torna la memoria delle *Crocifissioni* antonelliane e delle ossa calcinate del Golgota, proprio come ne *Lo Spasimo di Palermo* il ricordo del Calvario raffaellesco conferisce valore martirologico ai fatti narrati. Di grande originalità, a proposito della *Crocifissione* guttusiense, è il paragone intersemiotico con *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, romanzo coevo al dipinto. Entrambe le opere sono, per Consolo, delle «conversazioni storiche», le forti allegorie del contesto in cui sono nate:

<sup>35</sup> Cfr. C. Segre, *Frammenti di luna*, in «Nuove Effemeridi» (numero monografico dedicato a V. Consolo), Anno VIII, N. 29, gennaio 1995, pp. 30-39.

<sup>36</sup> V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, cit., pp. 42-43.

<sup>37</sup> V. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 273.

Dall'offesa della natura all'offesa della storia. Il bianco dei testi del Golgota di Antonello compare come bucranio in domestico interno, sopra un verde tavolo, tra un vaso di fiori e una sedia impagliata, una cuccuma, una cesta o una gabbia, a significare rinnovate violenze, nuovi misfatti, a simboleggiare la guerra di Spagna. L'offesa investe l'uomo in ogni luogo, si consuma nella terra di Cervantes, di Goya, di Góngora, Unamuno. La *Fucilazione in campagna* del poeta, del bracciante o capolega, è un urlo, un'invettiva contro la barbarie. La *Crocifissione* del 1941 riporta, come in Antonello, l'evento sulla scena di Sicilia. Allo sfondo della falce del porto, del mare dello Stretto, delle Eolie all'orizzonte, sostituisce la scansione dei muri, dei tetti di un paese affastellato del latifondo, gli archi ogivali del palermitano ponte dell'Ammiraglio. Guttuso inchioda alla loro colpa i responsabili. Anche quelli che nel nome di un dio vittima, sacrificale, benedicevano i vessilli dei carnefici. Lo scandalo, di cui ciecamente non si avvidero i farisei, non era nella nudità delle Maddalene, negli incombenti cavalli e cavalieri picassiani, nel ritmo stridente dei colori, lo scandalo era nel nascondere il volto del Cristo, nel far campeggiare in primo piano una natura morta con i simboli della violenza. Alla sacra conversazione, Guttuso aveva sostituito una conversazione storica, politica. [...] Nello stesso anno della *Crocifissione*, rintoccava come lugubre campana la frase d'attacco di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini: "Io ero quell'inverno in preda ad astratti furori..." E sono, per Guttuso, negli anni della guerra, ancora interni, luoghi chiusi come per clandestinità o coprifuoco, con donne a spiare alla finestra, assopite per stanchezza, con uomini, in quegli angoli di attesa, a leggere giornali, libri. E in quegli interni, è sempre il bucranio a dire con il suo colore di calce, con la chiostra spalancata dei suoi denti, l'orrore del tempo.<sup>38</sup>

Gli ultimi dipinti analizzati da Consolo, *La zolfara e Zolfarello ferito*, rappresentano un nucleo tematico che ben si presta alla correlazione con l'opera verghiana. Va ricordato che l'esergo della silloge *Di qua dal faro* è costituito dai versi del quinto canto della terza cantica dantesca: «E la bella Trinacria, che caliga / tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo / che riceve da Euro maggior briga, / non per Tifeo, ma per nascente solfo». In stretta correlazione con l'esergo è il primo saggio della raccolta, *Uomini e paesi dello zolfo*, e non può apparire casuale che lo scritto dedicato a Guttuso torni, a sua volta, attraverso riferimenti letterari e pittorici, al mondo degli zolfatari. *La zolfara*, grande olio su tela realizzato tra il 1953 e il 1955, rappresenta, nel vivace baluginare dei colori, la miniera e le sue vene sulfuree, i corpi nudi e deformati dalla fatica dei minatori. È questo il dipinto di cui Elsa Morante ha dato un'originale interpretazione metamorfica, come se la roccia possedesse qualità organiche che le permettessero di partecipare alle sofferenze dei lavoratori e i minatori fossero, a loro volta, pietrificati nella loro vita di sofferenze: «In questa scena delle miniere di zolfo, le masse sulfuree dello scavo, dentro la loro impassibile sostanza terrestre, sembrano possedere una strana qualità organica, quasi che amaramente fossero mescolate con la fatica e la strage degli uomini».<sup>39</sup> Consolo descrive le latebre della miniera e la minaccia mortale che grava sugli uomini evocando la parabola di *Rosso Malpelo*: «Dentro quella notte, quelle viscere acide di giallo, i picconieri, i carusi, sono nella debolezza, nella nudità totale, rosi dalla fatica, dalla perenne paura del crollo e della morte. Una pagina di tale orrore e di tale pietà Verga l'aveva scritta con *Rosso Malpelo*. E Malpelo è sicuramente il caruso piegato de *La zolfara* e lo *Zolfarello ferito*: il nero bambino dai larghi piedi, dalle grosse mani, dalla scarna schiena ingobbata, che sta per sollevare penosamente il suo

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 273-274.

<sup>39</sup> E. Morante, *Guttuso*, in *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1995, p. 44.

corbello». <sup>40</sup> Lo scrittore conclude il suo saggio ricordando *La notte di Gibellina*. In questa tela è rappresentata la manifestazione tenutasi la notte tra il 14 e il 15 gennaio 1970, in occasione del secondo anniversario del terremoto del Belice, quando, assieme ai sindaci dei paesi distrutti, si mobilitarono intellettuali come Sciascia, Zavattini, Levi, Caruso, Treccani, Cagli, Damiani e Zavoli. Guttuso ha partecipato alla manifestazione ed ha realizzato tre tele oggi custodite presso l'Archivio del Museo di Gibellina: *Rovine di Gibellina*, *Studio per la notte di Gibellina* e *La notte di Gibellina*. Consolo, che il cinismo di giornalisti, di affaristi senza scrupoli e di uomini politici ha condannato risolutamente in un racconto ispirato al terremoto del 1968, *Il disastro storico*, <sup>41</sup> scorge nelle fiaccole del dipinto le luci che illuminano la notte della storia o dei rivolgimenti della natura. Il simbolismo luministico che percorre l'intera opera consoliana, trovando un momento epifanico in *Nottetempo*, *casa per casa*, è riproposto ad *explicit* de *L'immensa realtà*: «Nel 1968 è costretto a tornare ancora una volta nel luogo della tragedia per una ennesima empietà della natura: il terremoto della valle del Belice. È *La notte di Gibellina*. La processione di fiaccole sotto la nera coltre della notte, il corteo d'uomini e di donne verso l'alto, composto e muto, la marcia verso un'acropoli di macerie, ha un movimento contrario a quello de *La fuga dall'Etna*. E sono, quelle fiaccole rette da mani, il simbolo della luce che deve illuminare e farci vedere, se non vogliamo perderci, anche la realtà più cruda, la realtà di ogni notte di terremoto o di fascismo». <sup>42</sup>

Con queste parole, con questo inno alla luce termina lo scritto dedicato a Guttuso, ammirato dallo scrittore per la capacità di rappresentare in pittura violenze, misfatti e sofferenze. Un compito cui lo stesso Consolo, nelle sue opere letterarie, nella sua prosa dai timbri lirici, nella citazione e risemantizzazione del precedente pittorico non si è mai sottratto.

<sup>40</sup> V. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 275.

<sup>41</sup> V. Consolo, *Il disastro storico*, in Id., *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 64-65.

<sup>42</sup> Ibidem.

Francesca Tomassini

Il «disagio della civiltà» nel *Pilade* di Pasolini

*Dovrei chiedermi come mai, se era una tragedia,  
non si chiude con un nuovo sangue.*

Nel marzo del 1895 Sigmund Freud, giovane medico austriaco, chiede alla Facoltà di medicina dell'Università di Vienna una borsa di studio postuniversitaria per trascorrere circa quattro mesi a Parigi nel reparto di malattie nervose della Salpêtrière. Qui avrebbe infatti potuto studiare materiale di cui non era dato trovare l'equivalente a Vienna e frequentare la scuola francese di neuropatologia, diretta da Jean-Martin Charcot. L'impatto con la cultura e la scienza francese fu determinante per Freud: «è infatti a Parigi, tra il 1885 e il 1886, che si depositano nella sua mente i primi germi delle future scoperte ed è in quella città che egli prese la decisione capitale di abbandonare la fisiologia per la psicologia».<sup>1</sup> Nasce così la psicoanalisi, indissolubilmente legata al nome di Sigmund Freud. Se è vero che i suoi contemporanei, e soprattutto i suoi successori, contribuirono ad ampliare e ad approfondire gli studi psicanalitici, bisogna riconoscere che il nucleo concettuale, l'inconscio e l'essenza del metodo, il transfert, furono elaborati grazie alle teorie e agli studi portati avanti dallo psichiatra tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento.

Questo mio intervento si basa essenzialmente su un lavoro di Freud dal titolo *Il disagio della civiltà*, pubblicato nel 1929, in quella specie parentesi che fu il periodo racchiuso tra le due guerre, quando le preesistenti ottimistiche speranze in un costante miglioramento dell'umanità erano cadute di fronte alla brutalità della Prima Guerra mondiale.

Freud pone al centro di questo suo studio non più la psicoanalisi del privato, basata sulla terapia individuale, bensì il problema della *Kultur* (per usare il lessico freudiano) e del progresso civile. Con il termine *Kultur*, che noi traduciamo con “civiltà”, Freud intende «l'insieme delle norme e delle istituzioni dirette a regolare la distribuzione dei beni essenziali alla sopravvivenza della società. La civiltà si regge sull'utilizzazione della libido e sulla repressione dell'aggressività».<sup>2</sup> In sostanza, secondo l'ottica freudiana, l'uomo, stipulando quello che potremo chiamare un patto sociale, rinuncia alla felicità individuale in cambio di sicurezza. Questo estremo sacrificio pulsionale viene richiesto dalla civiltà, che in compenso garantisce all'individuo protezione dai tre mali, individuati da Freud, che minacciano costantemente l'uomo civilizzato: le calamità naturali, il deperimento e le malattie del corpo umano e, infine, i mali che dipendono dalle relazioni con gli altri uomini, primaria fonte di sofferenza.

<sup>1</sup> L. CHERTOK, R. DE SAUSSURE, *Freud prima di Freud. Nascita della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1975, p. 3.

<sup>2</sup> S. VEGETTI FINZI, *Freud e la nascita della psicoanalisi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 156.

Ma la domanda da porsi è: se la *Kultur* non è qualcosa di esterno all'individuo, ma anzi si definisce come una struttura di controllo e di canalizzazione delle pulsioni, è possibile pensare ad un rapporto armonico tra civiltà e natura umana?

Le riflessioni di Freud giungono ad un esito pessimista: lo studioso riconosce nell'uomo civilizzato una pulsione aggressiva, sorda e silenziosa e, come spiega Vegetti Finzi,

se da una parte l'aggressività è prodotta dalla società stessa, dalle frustrazioni che essa provoca con le sue esose richieste, dall'altra si rivela una dotazione originaria dell'uomo, un suo bagaglio costituzionale. [...] Essere uomini civili significa quindi rinunciare ad una gestione libera, spontanea e felice della sessualità e dell'aggressività. Se, a livello cosciente, la rinuncia pulsionale viene mascherata da tutta una serie di razionalizzazioni, nell'inconscio essa permane come una protesta disperata il cui urlo imbavagliato è soffocato. Si rivelerà allora sotto forma del malessere diffuso, sottile ma ineliminabile che si chiama *disagio della civiltà*.<sup>3</sup>

Sembra quindi configurarsi la visione freudiana della società come campo di battaglia in cui forze contrapposte rimangono inconciliabili.

Partendo dall'interpretazione freudiana, vogliamo mettere in luce come questi stessi sentimenti di rassegnazione e malessere, propri dell'uomo contemporaneo, rivivano nel tragico conflitto interiore vissuto da Pilade, protagonista dell'omonimo dramma scritto da Pier Paolo Pasolini.

Nel 1966 lo scrittore friulano decide di confrontarsi con il teatro greco e in particolare con *l'Oresteia* di Eschilo, ma più che di confronto dovremmo parlare di dialogo che l'autore instaura con l'opera eschilea. Nel caso di *Pilade*, non rielabora la trilogia del tragediografo greco, bensì ne scrive una sorta di quarto capitolo, come fosse una continuazione dei fatti già narrati.

Le scelte ideologiche e artistiche di Pasolini nel periodo compreso tra *Il vangelo secondo Matteo* (1964) e *Uccellacci e uccellini* (1966) fino ad arrivare a *Pilade*, racchiudono gli archetipi strutturali dai quali nasce quello che è stato riconosciuto come il secondo ciclo del cinema pasoliniano, «quello mitico-psicanalitico col conseguente passaggio da Marx a Freud. Quasi che Pasolini avesse cercato di trovare nei tragici greci le risposte ai problemi ideologici della realtà che lo comprimava con la sua ambiguità».<sup>4</sup> In questi anni l'esperienza cinematografica e la parola teatrale si intersecano, interscambiandosi a vicenda a tal punto che è pressoché impossibile separare i due generi. *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966-68), *Porcile* (1969), *Affabulazione* (1966-69), *Medea* (1970), sono le tappe principali di questo percorso che coincide con la crisi del modello gramsciano. Come spiega lo stesso autore:

*Accattone* (1960), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) e *il Vangelo secondo Matteo* (1964) sono fatti sotto il segno di Gramsci, sotto l'idea di fare delle opere che, pur essendo complesse e contorte data la mia psicologia e la mia formazione all'interno, esteriormente si rivolgevano veramente a qual grande pubblico di cui voi parlate, ivi compresi gli operai. A quel punto invece è avvenuto un cambiamento oggettivo nella società italiana ed io mi sono trovato coinvolto nel turbine di questa crisi. Gramsci stesso vi si sarebbe

<sup>3</sup> Ivi, p. 159.

<sup>4</sup> L. MARTELLINI, *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1989, p. 108.

trovato coinvolto. Che cosa è successo cioè? Che non è più vera la distinzione netta di classe Borghesia/Popolo, [...] l'operaio non si distingue più nettamente dal borghese, perché ambedue fanno parte dello stesso tipo di cultura di massa.<sup>5</sup>

Pasolini, in tutto il suo percorso intellettuale, non abbandonerà mai definitivamente Gramsci come punto di riferimento, anche se ora si trova a doversi confrontare con un universo culturale in pieno cambiamento e a cui intende opporsi.

Ma veniamo a *Pilade*. Nel dramma i personaggi principali sono ripresi da Eschilo: Oreste, sua sorella Elettra e Pilade, che nell'*Oresteia* rimaneva una figura più che marginale. Fedele, silenzioso e inseparabile compagno del figlio di Agamennone, Pilade prendeva la parola solamente in un episodio, ma significativo, delle *Coefore*: quando Oreste, davanti alla vista del seno materno, esita ad uccidere Clitemnestra, è Pilade a ricordargli l'ordine del dio Apollo e a convincerlo a portare a termine il suo piano di vendetta. I personaggi diventano strumenti di cui l'autore si serve per esprimere e rappresentare concetti e ideologie differenti, con continui rimandi alla contemporanea situazione politica e sociale.

Il teatro di Parola si trasforma così quasi in un'allegoria civile, in un conflitto di idee e di valori [...] Oreste rappresenta infatti la modernizzazione americana, e quindi una democrazia razionalistica che si illude di poter rimuovere il passato arcaico e che costruisce freneticamente il futuro; Elettra incarna invece un attaccamento morboso e quasi fascista alla tradizione; mentre Pilade, con un chiaro autobiografismo, condensa l'utopia di una sintesi, destinata a cadere nella contraddizione e nel nichilismo.<sup>6</sup>

Pilade rispetta alcuni dei tratti tipici dell'antieroe pasoliniano: anzitutto è considerato un diverso e questa è la prima caratteristica che conosciamo di lui, grazie alla descrizione del Coro e del Vecchio all'inizio del III episodio:

CORO:

*E' lui la diversità fatta carne,  
venuta a fondare nella città  
una matrice di tradimenti e di nuove realtà?  
A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,  
in cui viviamo nel segno della più pura divinità?*

VECCHIO:

*Oh, un Diverso, certo.  
[...]  
La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità  
Quella che noi non comprendiamo,  
come una natura non comprende un'altra natura.  
Una diversità che dà scandalo.*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> P.P.PASOLINI, *Dibattito al teatro Gobetti*, in ID., *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001, pp. 329-330.

<sup>6</sup> M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 215.

<sup>7</sup> P. P. PASOLINI, *Pilade*, in ID. *Teatro*, cit., p. 384.



Nella figura del protagonista pasoliniano si condensano il conflitto, la difficoltà e il malessere che albergano nell'individuo borghese davanti all'impossibilità di esternare una pulsione primaria: la volontà.

Freud nelle prime righe del saggio sopra citato, scrive: «vi sono taluni uomini a cui i contemporanei non negano l'ammirazione benché la loro grandezza poggi su doti e realizzazioni che sono completamente estranee agli scopi e agli ideali della massa».<sup>8</sup> Questo dato registrato dallo psicanalista sembra essere ripreso da Pasolini per costruire il suo protagonista. Pilade è un diverso e vive in una società che non esita a riconoscerlo e additarlo come tale; questa diversità si rintraccia nella sua misteriosa grazia; egli possiede le stesse doti di cui parla Freud, che tutti gli uomini conoscono (la lealtà, la fedeltà, il disinteresse e la passione) ma che la massa non applica. Per questo la comunità lo esilia, allontanandolo dalla città, luogo del potere e relegandolo sulle montagne, dove può contare sulle uniche armi che possiede: la convinzione nelle proprie idee di giustizia e di rivoluzione e l'esercito di contadini pronto a combattere contro Oreste.

Mentre Pilade prepara la sua guerra sulle montagne (con un chiaro riferimento all'esercito partigiano e all'esperienza della Resistenza), nei palazzi del Potere i suoi due antagonisti possono stringere il loro patto di alleanza. Oreste, in preda all'ansia di possesso propria del concetto capitalistico di frenetico accumulo (principale bersaglio di Pasolini), decide di scendere a compromessi pur di mantenere il potere e per fronteggiare la minaccia dell'esercito di Pilade chiede l'alleanza della reazionaria e conservatrice sorella. Due mondi inconciliabili, due fazioni opposte che non potrebbero mai avvicinarsi, si alleano. Queste negoziazioni rimandano per Pasolini agli avvenimenti politici italiani degli anni Sessanta e Settanta, quando l'autore sosteneva con convinzione l'impossibilità per il Partito Comunista di un compromesso con la Democrazia Cristiana.<sup>9</sup>

Ma torniamo ad Oreste che, a causa dell'alleanza stretta con Elettra, tradisce la sua coscienza civile e condanna Argo ad un imminente e spaventoso avvenire. Sarà Atena, la Ragione, a profetizzare la nuova rivoluzione:

*La nuova rivoluzione, di cui parlo,  
nascerà qui dentro,  
nel cuore di questa vecchia città, che mi teme,  
benché io, la Ragione, sia la sua sola Dea.*

[...]

*Accettando di riconciliarti  
con la parte dei tuoi cittadini  
che con tanto furore ama la morte.  
Tu hai abdicato alla tua coscienza.  
E non solo hai compiuto un atto  
la cui utilità per la città è solo passeggera,  
ma ti sei reso responsabile di un destino*

<sup>8</sup> S. FREUD, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 199.

<sup>9</sup> Cfr. P.P. PASOLINI, *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi* in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 91: «Il compromesso sarebbe però in realtà un'alleanza tra due Stati confinanti, o tra due Stati incastrati uno nell'altro. [...] La divisione del paese in due paesi, uno affondato fino al collo nella degradazione e nella degenerazione, l'altro intatto e non compromesso, non può essere una ragione di pace e di costruttività».

*indescrivibile di dolore e di orrore.*

[...]

*Tu ed Elettra sarete la stessa persona,*

*la vostra epoca sarò una.*

*Un'epoca di sangue, la vostra, quale*

*Non ebbe mai nel mondo. E, voi due,*

*due criminali, asciutti in quel mare di sangue.<sup>10</sup>*

Atena gioca un ruolo fondamentale all'interno della tragedia: rappresenta la Ragione, la *dea ex machina*, l'unica vera vincitrice. È lei che decide, che convince, che consola e che propone ad Oreste di dar vita ad una democrazia fondata sulla ragione. Incarna il presente razionale, consumistico, industriale, democratico ma ingannevole che costringe e sottomette i ribelli e i contadini ad integrarsi nella società neocapitalistica: «il mondo è stato mutato non dai partigiani vittoriosi, ma da Atena, dalla razionale organizzazione della produzione e del lavoro al fine di migliorare lo sfruttamento delle classi lavoratrici». <sup>11</sup> La sua rivoluzione è l'unica destinata a trionfare, è la rivoluzione del benessere, del progresso, in grado di attirare a sé anche le forze rivoluzionarie che vivono sulle montagne, «lasciando Pilade in una fisica solitudine oltremodo atroce, propriamente sconfitto e dannato». <sup>12</sup>

In un'ottica freudiana, Atena raffigura quella serie di razionalizzazioni che tengono a bada le nostre volontà più innate e aggressive, causando un senso di disagio disarmante e paralizzante, che genera nell'individuo un sentimento indefinito, che non si avvicina né alla vittoria né alla sconfitta. Questo stato emotivo, suscitato da Atena, induce l'uomo contemporaneo a perdere la fiducia nella possibilità di avere un ruolo attivo e autentico nella società borghese e neocapitalista. In questo modo, niente cambia realmente nello stato delle cose e l'ipotetica vittoria sfuma nella desolante sconfitta.

Il mondo profetizzato da Atena comincia a concretizzarsi all'inizio del VI episodio, quando Argo, nell'arco di una sola notte che trascorre come fosse un decennio o addirittura un millennio, non è più la stessa città.

Tutto diventa metafora della società contemporanea: in quegli anni, nei suoi articoli, Pasolini si scagliava spesso contro la rapidità della mutazione antropologica che aveva colpito l'Italia, «facendola passare dalla realtà contadina a quella industriale in un batter d'occhio, senza un disegno organico e graduale [...] Il bersaglio di questa polemica non è quindi la modernizzazione in sé, quanto proprio la sua frenesia incongrua: pochi anni di rivoluzione consumistica hanno prodotto per Pasolini più danni di decenni di potere fascista e democristiano». <sup>13</sup> Il polemista tornerà a parlare con ferocia di questa tematica negli *Scritti corsari* degli anni

<sup>10</sup> PASOLINI, *Pilade*, cit., pp. 417-420.

<sup>11</sup> G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990, p. 350.

<sup>12</sup> E. SICILIANO, *Pilade, politica e storia*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. FABBRO, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2004., p. 72.

<sup>13</sup> FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 219.

Settanta, quando descriverà senza mezzi termini, i danni che la rivoluzione antropologica avvenuta in Italia ha portato nel Paese.<sup>14</sup>

Ma è soprattutto da evidenziare, alla luce dei citati studi freudiani, la reazione di Pilade, considerato come emblema dell'individuo contemporaneo, davanti ai repentini e destabilizzanti cambiamenti imposti dalla società.

Nel IV episodio assistiamo al dialogo tra Oreste e Pilade, prima inseparabili compagni ora acerrimi nemici. Pilade è pronto a sferrare l'attacco contro la sua stessa città, deciso ad iniziare una guerra distruttiva e devastante, lì alle porte di Argo, ma Oreste, che si presenta come inviato di Atena, in poche battute vanifica la rabbia interiore del protagonista e spiega come il mondo verso cui nutre rabbia e odio, la società che intende sovvertire, in realtà già non esiste più e il coraggioso Pilade diventa l'ingenuo Pilade:<sup>15</sup> la sua rivolta non ha più significato, è destinata a fallire ancor prima di cominciare. Sarà proprio lui, il mancato eroe rivoluzionario, a gettare le armi senza neanche tentare la sua guerra, che è condannata a rimanere un atto mancato. Siamo di fronte allo stesso urlo soffocato di cui parlava Freud. Ecco quindi compiersi il sacrificio pulsionale da parte del protagonista, costretto, davanti ad una società che impone i suoi *diktat*, ad arrendersi, a reprimere le sue spinte aggressive, lasciando la vittoria al mondo di Oreste, caratterizzato dalla confusione e dalla perdita di identità, che si risolve nella sintesi di un universo omologato e privo di conflittualità.

Arrivati a questo punto, dobbiamo porci un ulteriore quesito: che rimane di questo sentimento represso? Cosa resta dell'odio, della passione per la giustizia, del malessere di Pilade dopo che vede svanire i suoi progetti rivoluzionari?

Ne *Il disagio della civiltà*, Freud ha messo in luce come l'uomo si incline alla nevrosi «perché incapace di sopportare il peso della frustrazione impostagli dalla società per servire i suoi ideali civili», per cui, «se queste pretese venissero eliminate o ridotte di molto, tornerebbero le possibilità di essere felici»<sup>16</sup>. Freud sostiene che uno dei caratteri distintivi di una civiltà sia proprio il riconoscere l'importanza del potere della comunità rispetto a quello del singolo e che perciò la libertà individuale debba subire delle restrizioni in favore dell'incivilimento. Ma che cosa interviene nell'individuo a rendere innocua la sua pulsione violenta? Secondo Freud, l'aggressività viene «introiettata, interiorizzata, propriamente viene rimandata là donde è venuta, ossia è volta contro il proprio Io».<sup>17</sup> Lo stesso sentimento violento viene trasferito in una parte dell'Io, che si contrappone nella veste di Super Io o coscienza al precedente, riversandosi su quest'ultimo che prende il posto degli individui esterni. Questo processo genera un sentimento che Freud chiama senso di colpa e che si manifesta come bisogno di punizione. La civiltà è in grado di

<sup>14</sup> Cfr. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit. p. 22: «Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro è totale e incondizionata [...] Si può dunque affermare che la tolleranza dell'ideologia voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana».

<sup>15</sup> PASOLINI, *Pilade*, cit., p. 432.

<sup>16</sup> FREUD, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, cit., p. 223.

<sup>17</sup> Ivi, p. 258.

dominare l'aggressività insita in ogni individuo «infiacchendolo, disarmandolo e facendolo sorvegliare da un'istanza nel suo interno»<sup>18</sup>. Nel caso di Pilade, sono i meccanismi stessi dello stato sociale ad ostacolarlo nei suoi piani rivoluzionari nei confronti di Argo e a indurlo alla rinuncia, lasciandolo in preda all'inefficienza e alla sconfitta.

Nel IX episodio ritroviamo Pilade, completamente svuotato di ogni ideale, a domandarsi cosa ne è stato della sua pulsione e della sua sete di giustizia:

*E così dovrei ora chiedermi  
Qual è la novità  
Alla fine di tutta questa mia storia.  
Dovrei chiedermi come mai,  
se era una tragedia,  
non si chiude con nuovo sangue.  
Dovrei chiedermi il senso  
per cui l'intrigo di un'esistenza  
che ha tanto cercato qualche verità  
può ora sciogliersi  
in una pura e semplice incertezza.  
E' vero:  
tutto ciò che non finisce, finisce secondo verità.  
Ma io non so capire questa fine sospesa  
della mia storia; né i nuovi sentimenti  
in cui, bene o male, senza conclusione,  
io continuo a vivere.*<sup>19</sup>

Il tentativo di Pilade di sovvertire l'ordine del mondo è fallito e in lui non resta che un sentimento latente ma perpetuo di spaesamento e confusione, dovuto all'impossibilità di esprimere la propria reale volontà.

A questo punto entra Atena, ironica e trionfante, giunta per offrire consolazione al protagonista, pronto a rifiutarla, riconoscendo il vano ruolo consolatore della Ragione, mentre è in un «angolo del mondo dove non si ha più bisogno di essere consolati».<sup>20</sup> I sentimenti di Pilade, che avevano animato una rivolta che doveva essere violenta e distruttrice, sfociano nel più assoluto nichilismo («Non c'è in me atto o parola che non sia di negazione»),<sup>21</sup> che si trasforma nella finale bestemmia: «Che tu sia maledetta, Ragione, e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio». Pilade tenta in questo modo di esprimere la solitudine del suo essere, di dar voce all'unica forma di rivoluzione che gli rimane: «una maledizione urlata stancamente in nome di una solitudine davvero assoluta» e che «definisce “una puerile maledizione”, per sottolinearne la radicale inutilità».<sup>22</sup>

La reazione di Pilade è propria dell'uomo moderno, soprattutto della sua incapacità di violare i limiti imposti e di portare a termine l'azione tragica. Vengono a mancare in Pilade alcuni aspetti peculiari dell'eroe greco come la devozione al sacrificio, la

<sup>18</sup> Ivi, p. 259

<sup>19</sup> PASOLINI, *Pilade*, cit., pp. 454-455.

<sup>20</sup> Ivi, p. 456

<sup>21</sup> Ivi, p. 458.

<sup>22</sup> P. VOZA, *La solitudine assoluta in Pilade*, in «Studi Pasoliniani», 2010, 4, p. 34.

scelta della morte come capro espiatorio a salvaguardia degli equilibri della società. Nel finale il protagonista opta per l'unica via possibile in un mondo in cui l'individuo è costretto a vivere in condizione di disagio, definita da Bárberi Squarotti, «la via dell'incertezza»<sup>23</sup>. La sola strada percorribile per la salvezza sembra risiedere nella non-storia, cioè nella possibilità di uscire dalla storia, di non scegliere e di non prendere posizione. Pilade riconosce questa opzione come un diritto da rivendicare:

*C'è nell'uomo un diritto  
(a perdersi, a morire)  
che Atena non sorveglia  
e che nessun altro Dio conosce.  
Ebbene, io ora lo esercito.*

Ricorre in Pasolini l'idea della rivolta come disperato e grottesco tentativo dell'uomo per cambiare la propria condizione di frustrazione interiore ma, il più delle volte, la rivolta fallita porta al suicidio, poiché il fallimento non viene tollerato dai personaggi di Pasolini. Ciò che rende Pilade un *unicum* nell'opera pasoliniana è proprio la sua incapacità di reazione davanti alla disfatta. In questa tragedia mancata, anche per il poeta delle *Ceneri di Gramsci*, dell'impegno civile, dell'opposizione, la rinuncia ad ogni tipo di rivolta sembra profilarsi come una delle poche vie possibili.<sup>24</sup> Pilade è un personaggio emblematico:

lo sconfitto che non sa crearsi alleanze, che non sa mettere a fuoco un obiettivo convincente. Intellettuale prigioniero di progetti irrealistici, Pilade mitizza una ragione che non esiste, la forza del potere gestita da Oreste gli rimane intangibile. Egli contesta la realtà che lo circonda, ma non riesce a capire e a controbattere le mosse di chi è ai vertici della gerarchia sociale. E si sottrae al confronto, maledicendo i principi che lui stesso si era costruito e in cui aveva creduto. Approda, dunque ad una condizione di dubbio assoluto.<sup>25</sup>

Nel finale della tragedia il protagonista, ammettendo sconsolato il suo fallimento, tenta con l'ultima maledizione che suona come una bestemmia, un estremo e infantile slancio violento destinato anch'esso a svanire:

Tuttavia Pilade non riesce a comprendere, nemmeno nell'atto finale della tragedia, i motivi profondi che hanno determinato una conclusione simile. Non si rassegna a ciò che la Storia ha stabilito per lui. Perché la storia, che è una tragedia, non si conclude con il sangue? La rivoluzione in effetti non c'è stata e nemmeno la repressione. Perché l'esistenza si scioglie in una pura e semplice incertezza?<sup>26</sup>

La disillusione che l'autore vuole rappresentare sfocia nella triste constatazione che davanti ad ogni forma di sacrificio l'ordine del mondo rimarrà inalterato, sotto lo

<sup>23</sup> BÁRBERI SQUAROTTI, *Le maschere dell'eroe*, cit., p. 351.

<sup>24</sup> Cfr. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit. p. 26. Qui Pasolini, analizzando a qualche anno di distanza i moti del 1968, torna a riflettere sul fallimento della rivolta e scrive: «oggi è chiaro che tutto ciò era prodotto di disperazione e di inconscio sentimento di impotenza. Nel momento in cui si delineava in Europa una nuova forma di civiltà e un lungo futuro di sviluppo programmato dal Capitale, si è sentito che ogni speranza di Rivoluzione operaia stava andando perduta».

<sup>25</sup> U. ALBINI, *Pasolini e la storia dell'antico*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. TODINI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 27.

<sup>26</sup> F. DI MAIO, *Pier Paolo Pasolini: il teatro in un porcile*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2009, p. 245.

sguardo ironico della Ragione. Si avverte, in queste battute che chiudono la tragedia, tutto il pessimismo e l'autobiografismo che, come abbiamo visto in alcuni passaggi degli *Scritti corsari*, sarà ancora più marcato nelle opere pasoliniane degli anni Settanta, con la disperata rinuncia dell'intellettuale ad integrarsi nel nuovo mondo comandato dal Capitale.

In *Pilade* risalta la predilezione di Pasolini verso una Grecia intesa come barbarica,<sup>27</sup> nel senso di pre-razionale, viscerale, tribale, atemporale (in confronto a un presente che macina e fagocita ogni elemento tragico in nome del capitale e dell'industrializzazione selvaggia), e che rifiuta ogni idealizzazione neoclassicizzante, figlia delle novità portate avanti dall'antropologia e dalla psicanalisi.

Così la lettura delle tragedie di Oreste risulta essere, per ammissione dello stesso autore, esclusivamente politica. Non intendo qui mettere in dubbio quest'aspetto, ma ritengo sia necessario distinguere e non confondere l'affermazione con lo schematismo e con le forzature che si associano alle interpretazioni marxiste della letteratura. Non si possono comprendere a pieno le opere pasoliniane se non vengono contestualizzate all'interno del quadro politico e sociale in cui furono concepite. Come già si diceva, Pasolini credeva fortemente nel suo ruolo di intellettuale e di umanista, soprattutto per il rapporto privilegiato che aveva stabilito e mantenuto con i classici, grazie ai quali sentiva di non aver perso il senso della tradizione, in un mondo guidato dal Capitale e dal consumismo di massa. In lui riconosciamo «il tentativo di continuare, aggiornandolo, l'umanesimo e di contrastare il processo di dissoluzione dell'arte non soltanto con la propria opera, ma anche cercando di incarnare la figura dell'*auctor* per alimentare ancora il mito».<sup>28</sup>

Questo è quello che avviene anche nel rapporto con il teatro greco e in particolare con Eschilo. Nella struttura di *Pilade*, l'interesse dell'autore cade su due aspetti peculiari del teatro eschileo: il *fóbos* e l'*amechania*. Con il primo intendiamo il terrore, la paura che già secondo Eschilo era necessaria per il mantenimento e la salvaguardia della società; mentre il secondo sta a significare il sentimento di rassegnazione, di impotenza davanti al destino umano e alla storia. «Il *fóbos* del mondo tragico eschileo era la manifestazione della consapevolezza dell'uomo di un'instabilità esistenziale, del fatto, cioè, che non solo il dato esteriore appare incerto ed ostile, ma che la realtà interiore sembra essere ancora più criptica e contraddittoria».<sup>29</sup> Pasolini stesso individua questi sentimenti come fonte primaria in grado di generare l'angoscia propria dell'individuo contemporaneo e, partendo da questi presupposti, tenta un approccio freudiano per far luce sui lati oscuri dell'inconscio. Intuisce l'importanza del disagio e del malessere proprio dell'uomo che vive nel decennio tra il 1960 e il 1970 e non si limita a coglierlo e trascriverlo.

<sup>27</sup> Cfr. M. FUSILLO, *Una Grecia barbarica*, in Id., *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 3-28; Pasolini stesso riconosce la sua predilezione per una lettura "barbarica" della sua poetica: «La parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT [1969-1975]*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1485.

<sup>28</sup> Ivi, p. 13.

<sup>29</sup> L. VITALI, *La colpa, il sacrificio e il destino degli anteroi*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di FABBRO, cit., p. 57.

La vera novità sta nell'elaborazione di questo sentimento alla luce dell'esperienza e della cultura novecentesca, ricollegandolo al mondo dell'inconscio e affermando il valore conoscitivo del nostro profondo, al quale bisogna ricorrere per comprendere pienamente la realtà del presente.

È un lungo percorso artistico, personale e intellettuale, quello di Pasolini, che prende il via dalla cultura greca per poi riscriverla, reinterpretarla e rileggerla attraverso le nuove teorie freudiane. Enzo Siciliano parla di una vera e propria ossessione di Pasolini per le chiavi di lettura per il mondo contemporaneo che sarebbero state rinvenibili dentro i classici. Indubbiamente l'autore, soprattutto per il suo teatro, sentì «la necessità di tenere alla mano un repertorio di archetipi illuminati»<sup>30</sup>, ripresi dal mito per spiare il mondo, e si servì della psicoanalisi come modello conoscitivo. Sappiamo che Pasolini era un lettore famelico, in grado di spaziare e di attingere alle più svariate fonti. Le sue letture, sin dall'età giovanile, risultano numerosissime, anche se non seguono un vero e proprio percorso logico, anzi il più delle volte sembrano dettate dal caso, frammentate e rapsodiche, «nel senso che spesso egli è più che altro un brillante lettore di quarte di copertina. Un lettore troppo impaziente e che però non per questo rinuncia a credere di aver inteso il senso di un libro esaminato in maniera tanto approssimativa».<sup>31</sup> Legge quasi in maniera compulsiva e ancor prima di aver assorbito a pieno un concetto, è in grado di riscrivere e reinterpretare ciò che ha appena letto. Le fonti divengono materia da plasmare, e nonostante spesso possano essere fraintese, non si esauriscono e diventano, in un secondo momento, «strategia espressiva compiuta, valore differenziale, appunto, rispetto ai modelli, e perciò messaggio».<sup>32</sup>

Come testimoni di questa propensione di Pasolini lettore onnivoro, restano i pochi libri rimasti della sua biblioteca che spesso presentano una particolare caratteristica: «molti volumi, di quelli che lui cita e utilizza spesso, sono fittamente annotati e accanitamente sottolineati nella prime pagine – poi c'è una piegatura diagonale dell'angolo superiore, di quelle che si dicono “orecchie”, e al di là il libro è assolutamente intonso»<sup>33</sup>. Il nostro autore è riconosciuto come lo scrittore dell'imperfezione, la cui ansia di immediato confronto e rielaborazione intellettuale lo porta ad avvertire questo bisogno di sfruttare immediatamente e al massimo ciò che legge, ciò che capisce, come se sentisse la necessità urgente di misurarsi con ogni novità. Ed è in questo modo che Pasolini si appropria delle teorie psicanalitiche: i maestri della psicoanalisi come Freud e Jung vengono talvolta stravolti e traditi, chiamati come testimoni per sostenere e difendere le riflessioni dell'intellettuale soprattutto riguardo al tema del Potere.

Per quel che concerne le letture freudiane di Pasolini, per cominciare ad orientarci, partiamo da una lettera che scrisse a Franco Farolfi nell'inverno del 1941, da cui si evince il suo interesse per la psicoanalisi già vivo ai tempi dell'università: «idolatro

<sup>30</sup> SICILIANO, *Pilade, politica e storia*, cit., p. 69.

<sup>31</sup> A. TRICOMI, *Pasolini. Gesto e maniera*, cit., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 76.

<sup>32</sup> Ivi, p. 77.

<sup>33</sup> W. SITI, *L'opera rimasta sola*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, tomo II, Milano, Mondadori, 2003, p. 1900.

Cézanne, sento forte Ungaretti, coltivo Freud».<sup>34</sup> Ma il documento che attesta più di tutti la considerazione che Pasolini aveva del medico austriaco è in un articolo che pubblica su «Il Giorno» (oggi in *Il portico della morte*), intitolato *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, datato 6 novembre 1963 e quindi di pochi anni precedente alla stesura delle tragedie. In questo scritto, l'autore si concentra principalmente sulle capacità narrative e stilistiche del Freud scrittore, prestando maggior attenzione alle sue «qualità di romanziere e di sapiente narratore»<sup>35</sup>. Racconta di aver letto l'intera opera freudiana circa vent'anni prima (quindi negli anni Quaranta) e riconosce questa lettura come un atto di fondamentale importanza nella sua formazione culturale e personale. Nell'articolo constata con rammarico come Freud non sia «noto in Italia che a quattro intellettuali»<sup>36</sup> e critica «la mancata conoscenza e coscienza pubblica di Freud e la sua mancata accettazione e circolazione tra gli strati più alti della società»<sup>37</sup>. Da queste parole si evince come Pasolini credesse fortemente nell'importanza delle teorie psicanalitiche all'interno di una discussione letteraria.

Anche negli *Scritti corsari* possiamo trovare tracce della sua convinzione di come psicoanalisi e le teorie freudiane abbiano cambiato la visione del mondo, trovando anche attuazione in campo letterario. Nell'articolo *Thalassa*, datato 25 gennaio 1975, Pasolini parte dall'omonimo testo di Ferenczi per tornare ad attaccare lo snobismo italiano nei confronti delle teorie psicanalitiche. Nel difendersi dall'accusa di reato d'opinione mossa dal giornalista Nello Ponente, a proposito delle posizioni assunte dall'autore nel dibattito sull'aborto scrive:

Il nostro Nello Ponente ignora completamente la psicoanalisi e virilmente vuole ignorarla. Non ha certo letto né Freud né Ferenczi, né altri, quali rappresentanti particolarmente spregevoli del 'culturale' cui mi onoro di appartenere. [...] Nello Ponente, con la stessa delicatezza con cui indica al popolo per il rogo Freud, Ferenczi e tutta la psicoanalisi, addita me al disprezzo del popolo come 'mammista'.<sup>38</sup>

In sostanza, è evidente che il nostro autore riconosce questi studi come un fondamentale tassello per un'adeguata e completa formazione culturale novecentesca: la psicoanalisi è riconosciuta da Pasolini quale strumento di conoscenza e filtro per comprendere a pieno la realtà a lui contemporanea. Ma risulta ancor più indispensabile all'autore soprattutto nel suo tentativo di attualizzare personaggi ripresi dal teatro tragico greco, senza correre il rischio di appiattirsi in modelli neoclassici o romantici. Bisogna però fare attenzione, perché quanto detto non faccia intendere il personaggio come caso psicologico, poiché «il personaggio tragico pasoliniano non è mai un caso individuale ma il riflesso di una condizione storicamente e sociologicamente obiettiva. [...] non recita una parte specifica, né

<sup>34</sup> P. P. PASOLINI, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1994, p. 21.

<sup>35</sup> P.P. PASOLINI, *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, in «Il Giorno», 6 novembre 1963, poi in Id., *Il portico della morte*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 214.

<sup>36</sup> Ivi, p. 213.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Ivi, p. 112



presenta caratteri, sentimenti, impulsi, idee individuate, ma è il portavoce di una situazione tipica della società».<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> BÀRBERI SQUAROTTI, *Le maschere dell'eroe*, cit, pp. 338-339.