

Giovanna Caltagirone

La condizione dell'apolide e i caratteri transnazionali nella cultura del primo novecento. Il caso Savinio

In un'epoca, la nostra, in cui molto si parla e si scrive di transculturalità, mediazione culturale, letterature migranti, i numerosi studi dedicati a tali non nuovissimi fenomeni appaiono dimentichi delle radici storiche con cui essi cominciano ad affermarsi nella cultura europea della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, grazie a processi di accoglienza artistica, linguistica, culturale che sopravanzano i colonialismi, ma saranno spazzati via dalla prima guerra mondiale, tra i cui effetti spicca, oltre all'avanzare della sfera di influenza USA sull'Europa, il rafforzamento dei nazionalismi, conseguenza diretta delle connesse imposizioni di nuovi confini non solo geografici e politici ma, insieme, culturali. Cercherò di mostrare quanto le avanguardie storiche del primo Novecento derivino le pratiche di attraversamento e mescolanza delle arti, nonché la ricchezza ideativa dei loro nuovissimi esiti dal confluire in esse di caratteri transnazionali e, persino, dislocati temporalmente, per l'influenza di stratificazioni culturali arcaiche, popolari e colte, che aprono l'Occidente europeo e americano all'Oriente vicino ed estremo, oltre che russo, all'Africa e alle cosiddette culture folkloriche, fino all'*artnaïf e brut*, al di là delle frontiere epocali che avevano chiuso anche le arti entro confini nazionali statali, geografici e di classe. L'osservatorio non può che essere l'epicentro di questi fenomeni: Parigi dagli inizi del '900 fino all'intervallo fra le due guerre, «capitale della Francia, ma più ancora sede di elezione del metecismo universale»,¹ così come viene rappresentata da un testimone di quegli anni, Alberto Savinio, lui stesso personificazione di tali processi e protagonista dei movimenti di avanguardia che, per la prima volta e con modalità a tutt'oggi attive, inscrivono inediti caratteri internazionali nelle tradizioni in cui l'arte si radica.

Lasciata la Grecia dopo la morte del padre, i fratelli de Chirico saranno prima a Monaco (peraltro, in quel momento, centro internazionale di cultura, dove Kandynski ideava l'almanacco del *Cavaliere azzurro*, modello ineguagliato di commistione e sperimentazione di diversi linguaggi alti e bassi, unificati dal mito dell'unità delle arti, da cui scaturirà l'astrattismo, collante e veicolo delle idee transnazionali dell'Occidente); qui Andrea, alias Savinio, perfeziona i suoi studi musicali sotto la guida di Max Reger e quindi, dal 1910-11, a Parigi, dove da tutto il mondo convergono gli artisti, e le arti che vi si praticano trovano anche espressioni comuni catalizzate intorno ad alcune potenti influenze culturali, prima dell'Oriente poi dell'Africa, che in qualche modo rovesciano la direzione del colonialismo

¹ ALBERTO SAVINIO, *Eroe del matrimonio*, in ID., *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1989, p.34. Lo scritto, datato Parigi, 17 maggio ma senza anno, secondo le informazioni della Prefazione a firma A. S., nasce come articolo giornalistico assieme agli altri della raccolta che vanno dal 1926 al 1945 e rievocano gli anni parigini dal 1918 al 1939, la Parigi perduta tra le due guerre.

intellettuale. All’Africa molto dovranno la cultura francese e internazionale, per gli effetti di una profonda negrizzazione, che Savinio vede attiva fin da Baudelaire, addirittura come ricerca di una religione da contrapporre a quella della ragione: «È abitudine ormai dell’intellettuale europeo di arricchirsi di spirito non europeo. E forse non è soltanto questione di arricchimento, ma necessità di vita, questione di vita o di morte»² – scrive Savinio in un articolo del 1932, intitolato *Negrizzanti* sulla scia del grido surrealista: «Francesi negrizzatevi»,³ tendenza già affermata da quando «il bello perdé il suo aspetto roseo e paffuto da imbecille sano, e si negrizzò, si cubistizzò» grazie alla statuaria negra, affiancata anche dai documenti letterari raccolti, in una *Antologia negra*,⁴ dal poeta, eroe della prima guerra mondiale, Paul Cendrars, e addirittura sotto l’influenza della Société des Mélanophiles,⁵ fondata nel 1913 da Paul Guillaume, il leggendario mercante d’arte che aveva avuto la lucida follia di «“commercializzare” la cosiddetta “arte moderna”», gli sconosciuti Picasso, de Chirico, Derain, in quel «tempo eroico dei poeti e dei pittori» in cui «Ogni cubista era un martire» – ricorda ancora Savinio in un elogio funebre di quella «Parigi babilonica» ridotta dopo la guerra del ’15 ad un *Paradiso spento* – come suona il titolo di un articolo del 1927.⁶

Pur restando l’Europa e l’anima latina perni del pensiero saviniano, il suo sguardo segue i movimenti di idee che su di esse convergono, *in primis* «il senso liberale della vita» e le strategie positive che trasformano e metabolizzano tali idee, a cominciare da quella di Dio inteso, nelle sue origini asiatiche, come principio di autorità che in Europa trova molte versioni e altrettante morti, fino alle ultime incarnazioni degli sconfitti dittatori. Nel sistema di pensiero di Savinio, Europa non è concetto geografico ma puramente ideale:

Non morrà lo spirito europeo, se sarà distrutto il territorio chiamato Europa. Lo spirito europeo non è chiuso dentro il circuito geografico chiamato Europa. Vivo è lo spirito europeo, e dunque mobile. [...] Si accende e brilla prima in Grecia. Quindi inizia la sua marcia guidata dal sole. Passa in Italia. Dall’Italia passa in Francia e in Inghilterra. Dall’Inghilterra passa attraverso l’Atlantico in America: ultima tappa

² A. SAVINIO, *Negrizzanti*, ivi, p., 67. L’articolo è datato *Parigi, dicembre 1932*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 72.

⁵ Savinio testimonia nella *Postilla Aggiunta* all’articolo *Di mensa in mensa*, datato *Parigi, dicembre 1926*, di aver scritto per la *Société* «una conferenza su la statuaria negra, che fu registrata su un disco Pathé e pronunciata pochi giorni dopo a Nova York dalla voce di un grammofono» (ivi, p. 152).

⁶ Ivi, p. 156. Aldo Palazzeschi, uno dei rari intellettuali italiani pacifisti e non interventisti, apre *Due imperi mancati* (Vallecchi, Firenze 1920) con un’ironica e insieme tragica invettiva contro l’ingresso in guerra delle nazioni europee e vi traccia questo ritratto della Francia e della sua capitale: «Che cosa poteva fare la Francia, assalita in una così gigantesca maniera? Stanata dai lupanari di *Montmartre* coi lugubri rintocchi della guerra l’avremmo vista correre nell’alba tragica strofinandosi gli occhi cerchiati per assicurarsi di essere desta, cadaverica sotto il belletto scomposto, colle narici come fragole, spalancate all’estasi della cocaina, trascinare a brandelli i suoi stracci della notte di orgia verso le frontiere, e il ventre ancora sussultante gli ultimi rantoli del *tango*. [...] Parigi, la vecchia meretrice, sarebbe stata posseduta. E nessuno poteva dirti satiro. Chi ti avrebbe denunziato per stupro?» (ALDO PALAZZESCHI, *Due imperi mancati*, Milano, Mondadori, 2011, p. 9). L’opera porta in epigrafe la dedica «A tutti i poeti che rinnegando sé stessi alimentarono il fuoco immondo, perdonando l’offesa», e ribadisce al suo interno lo scandalo della poesia e dell’arte che non vollero contrastare la guerra: «C’era una persona dalla quale questa guerra doveva venire subito condannata e respinta: l’artista, e su tutti il poeta» (Ivi, p. 32).

dell'europeismo. [...] Gli Stati Uniti hanno oggi la stessa funzione europeista, che a suo tempo ebbe la Grecia.⁷

Il processo è visto alla luce delle due guerre e delle loro conseguenze, osservatorio privilegiato di Savinio sullo stato della cultura moderna. La sua riflessione data dall'amato periodo presocratico e attraversa le epoche, attenta a valorizzare quelle che rispondono alla sua idea di Europa, in quanto consapevoli

che nessuna idea è 'prima'. Che nessun'idea è degna di esser anteposta ad altre idee. Che nessun'idea merita di far centro, di esser tenuta per più vera, più bella, migliore. Questa la 'democrazia' delle idee: sola condizione di progresso. [...] L'idea è viva finché corre. Ferma, l'idea imputridisce e spande la morte intorno a sé.⁸

L'arroccamento intorno a un'idea è spiegato da Savinio con la paura dell'uomo di restare privo di un centro, una paura che porta ad eleggere una o poche idee a «meccanismo estensibile e suscettibile di diventare un meccanismo “universale” e tale da poter dare un volto unico al mondo, e così renderlo “comprensibile” e “afferrabile” di colpo». Ciò vale per qualunque idea, e non esita a dimostrarlo ricorrendo ad un'idea amata, quale quella cubista, «perché anche il cubismo può diventare un modello, un esempio della costruzione del mondo, e qualcuno ha sognato un mondo *cubista*».⁹

È una costante saviniana l'affermazione di un pensiero fluido, ovvero libero da ogni condizionamento, ivi compresi quelli derivanti da ambienti, luoghi, nazionalità, religioni (non a caso studia i pensatori utopici, è affascinato dal nessun luogo e nessun tempo delle loro opere),¹⁰ a tutto vantaggio della formazione di un individuo libero che, come il suo alter ego *Nivasio Dolcemare*, grazie all'intrecciarsi nella sua stirpe di molte radici, da quelle italiane, greche e spagnole a quelle austriache e russe,

⁷ A. SAVINIO, *Europa*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 145. Nel 1945 Savinio, recensendo il romanzo di Giovanni Ruffini, *Lorenzo Benoni*, traduzione italiana del *Lorenzo Benoni, or passages in the life of an Italian*, pubblicato in Inghilterra nel 1853, lo definisce «Il libro più “europeo”» dell'Ottocento e ne fa un modello analogico a favore della necessità attuale di costruzione e unificazione dell'Europa, contro il parere delle «menti cronicamente anziane» che consideravano follia tale aspirazione, come già in epoca risorgimentale le stesse menti «dicevano che pensare a fare l'Italia era una pazzia» (A. SAVINIO, *Elogio di un libro*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, a c. di PAOLA ITALIA, Milano, Adelphi, 2004, pp. 121-124).

⁸ A. SAVINIO, *Europa*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp., 147, 148.

⁹ A. SAVINIO, *Spiegare il mondo*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1448. L'autore si riferisce qui ad un «villaggio cubista» fatto costruire a Salonicco nel 1917 da Laugier, che dirigeva in Macedonia i servizi sanitari dell'esercito francese, «amatore e collezionista di pitture cubiste e amico personale di pittori cubisti, alcuni dei quali egli si era adoprato a far venire in Macedonia in qualità di soldati di sanità» (*Ibidem*). L'articolo, pubblicato sul «Corriere d'informazione», 30-31 ottobre 1950, ribadisce il convincimento che «Nulla l'uomo teme tanto quanto la mancanza di centro. E l'idea del centro, di “un” centro, l'uomo se l'è inventata *per non diventare matto*» (*Ibidem*), riprendendo e confermando l'importante articolo *Fine dei modelli* («La Fiera letteraria», 24 aprile, 1 e 8 maggio 1947) dove, passando in rassegna diacronicamente i centri su cui la cultura occidentale ha edificato le sue maggiori espressioni artistiche in connessione alle forme statali e sociali, attribuisce alla modernità, da Baudelaire e Manet alle avanguardie novecentesche, la definizione di *Fine dei modelli* come quella che spiega, insieme, la libertà e l'angoscia del XX secolo; tale categoria viene emblemizzata nella figura di Lautréamont (peraltro circondata dal mistero delle origini a Montevideo e della scomparsa a Parigi) e nella folle autonomia da ogni vincolo dei suoi *Canti di Maldoror*.

¹⁰ Scrive la prefazione a *La Città del Sole* di Tommaso Campanellanell'edizione Colombo, Roma, 1944; enel 1945, nella stessa edizione, la prefazione a *L'Utopia* di Tommaso Moro. Entrambe ripubblicate coi titoli [*Tommaso Campanella*] e *Tommaso Moro e l'Utopia* in A. SAVINIO, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 57-67, 85-102.

è mondo di ogni nazionalismo e ha risolto quanto a sé il problema della federazione europea; e poiché tutto il male che funesta il mondo, tutti gli errori che ottenebrano la vita, tutti i dissidi che avvelenano il consorzio umano vengono da che gli uomini per la massima parte sono una sola cosa e non riescono a uscire da quella, NivasioDolcemare, che per parte sua non è una sola cosa ma più cose riunite assieme, trova in questa pluralità un equilibrio più ampio e sicuro e la giustificazione anche fisica della sua maggiore apertura di mente, della sua maggiore libertà di spirito, di quella sua “leggerezza” che tanto irrita e offende gli stupidi, e che non è se non il frutto migliore e più maturo di una intelligenza educata e saggia.¹¹

Dunque, uno e molteplice quanto la sua identità anagrafica versus i numerosi pseudonimi utilizzati nell'autobiografismo dei suoi scritti.

Nel secondo dopoguerra, nei ferventi anni di ricostruzione e di riassetto del mondo, Savinio ritorna costantemente sul «concetto liberalistico della vita», riassumibile nell'«intolleranza dell'autorità e l'autonomia dell'individuo», che, già fondamento etico della ormai tramontata civiltà della Parigi primo novecentesca, ritiene sia stato ormai positivamente superato, in quanto non più unico ma affiancato da altri e diversi principi. Pur aborrendo la guerra, le riconosce tuttavia un ruolo di acceleratrice di «certi rinnovamenti mentali, letterari, artistici, i quali, altrimenti, starebbero ancora dietro la porta, da tutti ignorati meno che dai loro autori e da pochi amici».¹² Savinio mette in guardia dal diverso passo delle idee rispetto alle parole che dovrebbero veicolarle, le prime più veloci e soggette al cambiamento a fronte della persistenza di parole rimaste immutate e ancorate a significati ormai superati: «Quel tanto di greco è in me, mi salva dal cadere nella superfetazione “spirituale” delle parole. [...] Si tratta di non perdere il gioco oggettivo delle parole. Per aumentare la loro portata – e per ambizione – le parole vanno molto più in là del loro significato».¹³ In questo caso, è la parola «immortalità» che viene risemantizzata come valore culturale degli italiani, del persistere immutato e intramontabile della loro civiltà che li rende degni del «nome di Testimoni» e ne fa addirittura degli «iddii» e, come gli dei, degli immortali. Anche in questo caso, il paradosso è finalizzato a coniugare l'appartenenza nazionale con i valori mentali, spirituali, linguistici che ne derivano e la contraddistinguono, garantendone, al contempo, e proprio grazie alla loro durevolezza, una funzione nella modernità e nella storia. Saldo su tali convincimenti, nei numerosi articoli pubblicati su importanti quotidiani italiani, dalla fine della guerra alla morte, avvenuta nel 1952, l'artista dà il suo contributo alla nazione che rinasceva alla democrazia, privilegiando sempre valori e conoscenze universali, nonché il presente, di contro, rispettivamente, al concetto di nazione e al passato. Eppure, nel suo passato greco, in una appartenenza ben più profonda della semplice nazionalità, e nella temporalità dell'infanzia e dell'adolescenza ritrova la sua propria «eternità» e quella libertà mentale sempre perseguita che, giusto alla Grecia e al suo

¹¹ A. SAVINIO, *Fame ad Atene*, in ID., *Opere Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, (a c. di LEONARDO SCIASCIA e FRANCO DE MARIA), Milano, Bompiani, pp., 65-66. L'articolo, pubblicato sulla rivista «Città», I, 2, 23 novembre 1944, non è stato ripubblicato negli *Scritti dispersi 1943-1952* (a c. di P. ITALIA) ma fatto confluire nella sezione [*Altri racconti*] in A. SAVINIO, *Casa «La Vita» e Altri racconti* (a c. di ALESSANDRO TINTERRI e P. ITALIA), Milano, Adelphi, 1999, in quanto presente in uno dei due indici manoscritti della raccolta di racconti *Tutta la Vita* e poiché ne esiste una versione più avanzata, di quella in rivista, nel Fondo Savinio presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze.

¹² A. SAVINIO, *Rivelazione del dopoguerra*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1068.

¹³ A. SAVINIO, *Immortalità degli italiani*, ivi, p. 74.

aver rappresentato lo spirito europeo, fa risalire: «Come una sfera di luce nel buio. La sola parte del nostro passato che ha qualità di eternità». Poi, l'indissolubilità di tempo e spazio, che, rappresentati come ere mentali, immettono nell'eternità, verrà lacerata dalle due guerre le cui conseguenze conducono ad una temporalità sempre più accelerata:

Venne la prima guerra mondiale, e la vita fu presa dal tempo, dalla corsa del tempo.
 Venne la seconda guerra mondiale, e la corsa della vita nel tempo si accelerò ancora.
 E ora la vita va avanti. Tutta temporale. Senza ricordi dietro a sé. Buia. Cieca. Avanti. Avanti.¹⁴

Come si vede la complessità che è anche la ricchezza del pensierosaviniano è contraddistinta dalla coesistenza di principi apparentemente contraddittori di cui si afferma la contemporanea necessità. E il principio estetico non è mai disgiunto o differente da quello etico e civile. Non c'è artista che più di Savinio assegni centralità e fondamento dell'arte stessa alle radici e a «Mnemosine immortale»,¹⁵ e l'arte che non vi si fondi è definita immorale, tuttavia sola è degna di chiamarsi arte quella che più coraggiosamente innesta nuovi e diversificati apporti nel sostrato memoriale e archetipico. Nel 1949, la poetica brillantemente sperimentata nella sua diversificata produzione artistica musicale, pittorica e letteraria, viene estrapolata e riproposta, come giudizio di valore, in riferimento alla creazione dello stato di Israele in Palestina in cui vede il rischio della perdita di una «qualità preziosissima», il loro «essere mobili in mezzo all'immobile»:

Auguro allo Stato di Palestina ogni fortuna e tutte le soddisfazioni che dà il possesso di un territorio proprio, le *terroir*. Temo però che per effetto della creazione di questo nuovo Stato, certo movimento che passava per le Nazioni, e le animava, verrà a poco a poco a mancare. Temo che per effetto di questo allentato movimento, o, peggio, di questo mancato movimento, riprenderà vigore, specie nella vita mentale delle Nazioni, quel «verticalismo», quel non nutrirsi se non attraverso le proprie radici infitte nel suolo, che è l'origine del nazionalismo, del razzismo, del totalitarismo; delle forme dell'antico teocrazia.¹⁶

C'è una figura esemplare e riassuntiva di tutte le virtù che hanno fatto e contraddistinguevano la civiltà parigina anteguerra, il suo essere: è quella di Guillaume Apollinaire; la sua celebrazione attraversa tutti gli scritti di Savinio di quegli anni e poi quelli successivi, relativi alle loro rievocazioni e si intreccia con la costante cifra autobiografica della sua scrittura. Apollinaire entra addirittura come voce nella *Nuova Enciclopedia* che l'autore dichiara di avere ideato per suo «uso personale». Il modernissimo poeta e il grande sperimentatore è, per il lungo elenco di virtù artistiche e umane, allineato e associato alla sublime poesia del sostrato greco delle origini occidentali, quella di Saffo, Anacreonte e Alceo. E oggi che abbiamo più chiari l'interesse e le prove traduttorie di Pascoli su Saffo (oltre al noto uso della strofa saffica in *Myrica*), sorprende la lucidità di giudizio di Savinio nell'istituire quel nesso con l'avanguardia poetica primo novecentesca. L'elogio di Apollinaire

¹⁴ A. SAVINIO, *Passato*, ivi, p. 1346.

¹⁵ La dedica in greco appare in epigrafe nel terzo dei *Primi saggi di filosofia delle arti* pubblicati nel 1921 su «Valori Plastici», Roma, a. III, nn. 2, 3, 5 (rispettivamente: il primo, il secondo, il terzo).

¹⁶ A. SAVINIO, *Il prigioniero dell'operetta*, ivi, p. 1085.

non è mai disgiunto dalla sua biografia: Savinio ne individua i tratti salienti nella condizione di senza patria, che fu del poeta cui la Francia negò la cittadinanza fino alla morte, sopravvenuta anche per le conseguenze della pallottola nel cranio di cui era stato vittima durante la prima guerra mondiale, in seguito al suo arruolamento come volontario nell'esercito francese. Francese d'elezione, Apollinaire è però punto di convergenza di un popolo di artisti e intellettuali provenienti dai più vari luoghi geografici e dalle più disparate situazioni politiche, prime fra tutte i prodromi della rivoluzione d'ottobre e l'emigrazione greca-ortodossa, che, creando una feconda contrapposizione Oriente-Occidente, fecero di Parigi la capitale mondiale della cultura e delle arti. Il poeta era animatore della rivista «Lessoirées de Paris», centro propulsore di tutta la sperimentazione artistica delle avanguardie, finanziata dalla figlia di Francesco Giuseppe, la baronessa Elena d'Oetingen, una figura che Savinio rievoca spesso negli scritti giornalistici e cui dedica il racconto di *Casa «La vita»*, *Figlia d'imperatore*, dove, accanto ai grandissimi protagonisti di quella straordinaria stagione artistica, da Picasso a Picabia, de Chirico, Paul Guillaume, Max Jacob, Cocteau, Marie Laurencin, Fernand Léger, emergono i retroscena della storia in corso:

i russi espulsi dalla polizia zarista, che venivano a sfamarsi regolarmente nella casa di quei connazionali generosi, e che in quel mentre sedevano a mensa in una camera attigua alla cucina. Quando la conversazione languiva in salotto, si udiva di là dalle porte un brusio di voci concitate: erano i terroristi russi che disputavano di anima e di libertà.¹⁷

Lenin stesso è in quel momento profugo a Parigi, lo sconosciuto signor Uliànov dagli occhi obliqui e i tratti mongolici che Savinio e Apollinaire incrociano in una tipografia di profughi russi, i cui ideali - scrive Savinio - «erano manifesti nelle facce irsute, negli sguardi stralunati e vaganti». In questo scenario che coincide con un unicum nella storia politica, sociale e artistica, Apollinaire è una sorta di emblema dell'inizio e della fine di tale era: la sua morte, nel 1918, coincide con l'armistizio e con la folle gioia della città che festeggia la fine della guerra ma, insieme, dà inizio alla propria fine, al tramonto di un'epoca e di una civiltà che si era dissolta nel 1914 con l'arruolamento volontario dei profughi greci, russi, italiani, quei senza suolo, apolidi delle nazioni ma cittadini di una repubblica delle lettere e delle arti le cui vestigia, inutilmente e tristemente, Savinio andrà ricercando alla fine della guerra. Apollinaire in quanto poeta appare la personificazione di una estraneità identitaria, di una dislocazione civile che in arte non corrisponde a una mancanza ma, all'opposto, denota l'inconoscibile, il nascosto, la vita interiore, il diverso e il mistero nei cui territori si sviluppa la poesia. Riconoscendo in lui «il poeta più profondamente classico che onori di sé il primo quarto del nostro secolo» e, contemporaneamente, «il precursore più illuminato dei tempi nuovi»,¹⁸ Savinio ne fa l'emblema di quell'epoca che segna «il trapasso da una civiltà arrivata al suo termine, a una civiltà nuova», la

¹⁷ A. SAVINIO, *Figlia d'imperatore*, in ID., *Casa «La vita» e altri racconti* (a c. di A. TINTERRI e P. ITALIA), cit., pp. 221-222.

¹⁸ A. SAVINIO, *Apollinaire*, in ID., *Souvenirs*, cit., p. 74.

cui grandezza e fecondità rinnova quel secondo secolo dopo Cristo, da lui molto amato e, ugualmente, riassunto nella levità profonda dell'arte di Luciano di Samosata, dove, non diversamente dai tempi moderni e con la stessa inconsapevole certezza, la cultura greca trapassa in quella latina e il paganesimo cede al cristianesimo, senza che ne siano ancora chiari gli esiti. Nel già citato articolo giornalistico, del dicembre 1934, confluito poi in *Souvenirs*, Savinio rappresenta la vicenda umana e intellettuale di Apollinaire in un ritratto in cui, senza soluzione di continuità, le dolorose vicissitudini dell'esistenza materiale trascorrono in quella ideale dell'uomo e della sua epoca e sembrano generarle:

Nella vita di questo uomo purissimo, di questo poeta, di questo «angelo» dei tempi nuovi, c'è un che di «scarognato». Le origini oscure, la dubbiosità di razza (lui che della razza aveva un sentimento così profondo!), l'incerta nazionalità (questo poeta «francese» doveva andare ogni mese alla Questura di Parigi a far vidimare la sua tessera di forestiero), il padre ignoto, la madre inconfessabile. [...] Poeta dallo sguardo lungo e dall'udito fine, Apollinaire avvertì questo trapasso, quando nessun segno esteriore lo segnalava ancora. La sua opera costituisce una manifesta reazione alla civiltà arabo-gotica, ai suoi vizi speculativi, al suo avvilito formale, alle sue aberrazioni materialistiche.¹⁹

¹⁹ Ivi, pp. 76, 74.

Ilaria de Seta

Spazi reali e spazi fantastici in *Lighea*¹

Il racconto *Lighea*,² composto nell'inverno del 1956-57, conclude la breve stagione narrativa di Tomasi di Lampedusa.

La suddivisione in due parti, cornice realistica e racconto fantastico, emerge dal mutamento di tre importanti elementi narrativi: voce narrante, spazio e tempo. Se ci si pone idealmente sulla linea di cesura tra cornice e racconto ci si accorge di una serie di motivi oppositivi perfettamente simmetrici tra le due parti e, focalizzando l'attenzione sulla dimensione spaziale, si nota che, mentre lo scenario urbano torinese della cornice consente di collocare interni pubblici e privati in un punto preciso della città, nella seconda parte, ambientata in Sicilia, la rappresentazione dei luoghi valorizza la dimensione fantastica della narrazione. Alla diversa ambientazione corrisponde un diverso uso della lingua: la secca e precisa toponomastica urbana della cornice cede il posto, nel racconto fantastico, a indicazioni di paesaggi liricizzati, descrittivi una natura primordiale e quasi mitica.

Una volta sondata la scomponibilità del testo in due parti, indipendenti e simmetriche, sorge la curiosità di scoprire cosa è che lo rende unitario e armonioso nel suo insieme. La Sicilia, comune terra di appartenenza dei due personaggi protagonisti, Paolo Corbera e Rosario La Ciura, da argomento di conversazione nella cornice, si trasforma in tema dominante del racconto fantastico, facendo così da tessuto connettivo tra le due parti.

Ecco in breve la trama: nell'autunno del 1938 il giornalista Paolo Corbera, palermitano di nascita, residente a Torino, dopo una disavventura amorosa prende a frequentare quotidianamente dopo il lavoro un Caffè dove fa la conoscenza di un vecchio signore: Rosario La Ciura, catanese, anch'egli emigrato nel capoluogo piemontese, senatore e grecista di fama internazionale. Le conversazioni tra i due siciliani si infittiscono fino al punto da frequentarsi anche al di fuori del Caffè, nelle rispettive dimore e per le strade della città. La differenza di età, di cultura e di estrazione sociale³ non sono di impedimento al legame che nel corso di pochi mesi si stringe tra i due. Prima di partire per un viaggio in nave verso il Portogallo, il vecchio decide di confidare al giovane il suo segreto, l'incontro, avvenuto in Sicilia nella lontana estate del 1887, con una creatura mitologica. All'età di 24 anni, obbligato a passare l'estate sui libri per il concorso alla cattedra di letteratura greca, Sasà La Ciura

¹ Questo testo è stato precedentemente pubblicato on-line, Ilaria de Seta, *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea*, in «Arachnofiles: a Journal of European Languages and Cultures», Issue 3 (Spring 2004). Published by DELC Editor Division of European Languages and Cultures, Edinburgh, UK. http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/delc/arachnofiles/pages/three_deseta.htm. L'indirizzo URL non è più valido.

² Il titolo originale, in seguito cambiato dalla moglie di Lampedusa, è *La Sirena*.

³ Se il giovane è discendente di un'antica famiglia aristocratica siciliana, Corbera di Salina, è il vecchio, di più umili natali, a incarnare la figura del Principe. Si veda in proposito Saccone, p. 167.

riceve da un amico l'offerta di trasferirsi per la stagione nella sua casa al mare ad Augusta. Circondato dalle bellezze del paesaggio, obnubilata la mente dallo studio e dal caldo, all'alba di un mattino, a bordo di una barchetta vede spuntare dal mare una sirena. Lighea, figlia di Calliope, resta con il suo nuovo amante per tre settimane, offrendogli, prima di scomparire tra i flutti in una burrasca di fine estate, di raggiungerlo, quando sarà stanco della vita, negli abissi marini. Finito il racconto fantastico, il vecchio senatore si dirige in treno verso la nave da cui salperà per l'ultimo viaggio. Il giorno dopo la sua partenza Paolo Corbera riceve la notizia che il senatore è precipitato in mare dalla nave.

Se si guarda al testo nel suo concatenamento sintagmatico si può osservare un aspetto funzionale della dimensione spaziale. Nella cornice il passaggio da un luogo a un altro scandisce le tappe della conoscenza tra i due protagonisti. Dopo una serie di incontri al Caffè di via Po, luogo pubblico, seppur frequentato da entrambi prima di conoscersi, assistiamo a uno scambio di inviti. A una serata in casa La Ciura ne segue, a breve intervallo di tempo, una in casa Corbera. Quando cioè il legame si stringe l'ambientazione diventa più personale e dall'arredo delle loro abitazioni i ritratti dei due personaggi risultano più completi. C'è poi un periodo di uscite all'aria aperta: i due amici si incontrano per le strade della città, che diventano scenario alle loro conversazioni. L'ultimo incontro vede nuovamente come ambiente, ormai familiare, la casa del vecchio senatore, che, messo a suo agio il suo ascoltatore (e il lettore), narra il suo segreto.

Se nella prima parte è possibile la distinzione tra interni pubblici e privati, una pasticceria e un Caffè, oltre a una redazione di giornale e due abitazioni private, nella seconda parte il solo interno menzionato è una casa al mare. Di essa si dice: «La casetta nelle sue stanze malandate conteneva in tutto il sofà sul quale avevo passato la notte, un tavolo e tre sedie; in cucina qualche pentola di coccio e un vecchio lume. Dietro la casa un albero di fico e un pozzo» (Tomasi di Lampedusa, p. 420). L'arredo essenziale, l'assenza di libri e la presenza di uno spazio esterno ad essa adiacente, oltre al panorama mozzafiato – «Mi trovai di fronte a una pura distesa di mare, con in fondo l'Etna non più spietato, avvolto nei vapori del mattino» (p. 420) – la pongono in contrasto con gli appartamenti torinesi. Di casa La Ciura, la descrizione include l'indirizzo e lo stato del palazzo: «Il numero 18 di Via Bertola era un vecchio palazzo malandato, ma l'appartamento del senatore era vasto e ben tenuto [...]. Sin dalla sala d'ingresso cominciava la sfilata dei libri, di quei libri di aspetto modesto e di economica rilegatura di tutte le biblioteche vive. Ve ne erano migliaia nelle tre stanze che attraversai» (p. 412). Oltre ai libri, «alle pareti vi erano enormi fotografie, a grandezza naturale, di statue greche arcaiche [...]. Sul caminetto anfore e crateri antichi» (p. 413). Alcuni particolari in casa del vecchio grecista contribuiscono al mistero che lo circonda: i dolci offerti sono «lukumus», provenienti da Ankara, antica roccaforte bizantina; il cane si chiama Eaco e,⁴ a detta del senatore, «per chi sa comprenderlo, rassomiglia di più agl'Immortali, malgrado la sua bruttezza delle tue sgrinfiette» (p. 412). Le allusioni da parte del vecchio grecista a un mondo altro,

⁴ Sulla simbologia racchiusa nel nome del cane del senatore si veda Vitello, p. 422.

antico, superiore e soprannaturale accompagnano i commenti alle suppellettili. A proposito di un'effigie su un cratere antico – «Odisseo legato all'albero della nave, le Sirene che dall'alto della rupe si sfracellavano sugli scogli in espiazione di aver lasciato sfuggire la preda» (p. 413) – il senatore dice: «Frottole queste, Corbera, frottole piccolo-borghesi dei poeti; nessuno sfugge e quand'anche qualcuno fosse scampato le sirene non sarebbero morte per così poco. Del resto come avrebbero fatto a morire?» (p. 413). Nella cornice questo è il riferimento più forte, anche se incomprensibile per Corbera come per il lettore, al racconto fantastico, all'incontro con una sirena e all'immortalità, nonché allo stesso destino di morte di chi parla. Ci si trova qui di fronte ad un singolare procedimento narrativo: l'anticipazione della morte nella contemplazione di un oggetto artistico. E, non si può fare a meno di pensare a un passo del *Gattopardo* dove è presente lo stesso procedimento. Sia nel racconto che nel romanzo i personaggi che saranno protagonisti di un certo destino di morte si trovano precedentemente a osservare una rappresentazione artistica che raffigura, con le dovute sfasature, una scena analoga. Come nel *Gattopardo* la morte di don Fabrizio è anticipata dalla sua contemplazione di un dipinto, (una copia de *La morte del giusto* di Greuze appesa ad una parete della biblioteca di Ponteleone, in cui è raffigurato un vecchio circondato dai familiari), così in *Lighea* l'immortalità della sirena è annunciata dalla rappresentazione pittorica su un cratere antico. Se nel *Gattopardo* la differenza tra anticipazione e ciò che accadrà, rimarcata dall'osservatore, sta nelle lenzuola in cui giace il morente – candide nel dipinto, supposte sudice nella realtà del romanzo – in *Lighea* la differenza è più immediatamente oppositiva: La Ciura irride quella rappresentazione affermando la fasullità dei presupposti (le sirene non possono morire). Se il Principe del *Gattopardo* si troverà negli ultimi attimi effettivamente circondato dai familiari, il senatore La Ciura morirà in mare precipitando da una nave. Non la sirena quindi, ma, se si crede alla versione realistica della storia, il senatore, morrà per mare. Uno stesso destino di morte, si compie quindi, nel romanzo e nel racconto, su chi ne ha precedentemente contemplata la rappresentazione artistica.

Chiusa questa breve ma dovuta parentesi, tornando in casa La Ciura, assistiamo alla presentazione anticipata del giovane protagonista del racconto fantastico: «Su di un tavolino, in una modesta cornice, una fotografia vecchia e sbiadita; un giovane ventenne, quasi nudo, dai ricci capelli scomposti, con una espressione baldanzosa sui lineamenti di rara bellezza» (p. 413). È il narratore, stavolta, a fare inconsapevolmente un'allusione al mito e all'immortalità. Venuto a conoscenza dell'identità dell'uomo ritratto pensa: «Il povero senatore in veste da camera era stato un giovane dio». Se la rete di riferimenti e anticipazioni al racconto nel racconto subisce una notevole accelerazione tra le mura torinesi di casa La Ciura, notiamo per contrasto la non funzionalità del Casino Carobene, dove alloggia il «giovane dio» nell'estate del 1887. La «casupola di tre stanze a venti metri dal mare, molto fuori del paese» (p. 419) funziona da base per le uscite quotidiane in barca, che lo tengono in mare dall'alba al tramonto. Tra quelle mura l'unico aneddoto di cui siamo a conoscenza è l'irruzione del contadino, addetto al rifornimento dei viveri, durante un amplesso amoroso: «Feci appena a tempo a ricoprire con un lenzuolo il corpo

inconsueto di Lighea che egli era già sulla porta: la testa, il collo, le braccia di lei che non erano coperte fecero credere al Leporello che si trattasse di un mio volgare amorazzo» (pp. 423-24).

Se nella sezione siciliana l'unico interno non è scena di momenti di particolare rilievo della trama – la vicenda si svolge a contatto con il paesaggio e in particolare con il mare – bisogna ritornare alla Torino del 1938 per vedere la trama del racconto realistico snodarsi in interni. Anche in casa Corbera, il «quartierino» in Via Peyron, la conversazione porta a un'anticipazione del racconto fantastico. Come nell'appartamento di Via Bertola è stato presentato il protagonista del racconto successivo, il vecchio senatore ringiovanito di 51 anni, così adesso in Via Peyron viene presentato il luogo dove si svolgerà il climax di quel racconto cioè l'incontro con Lighea. Dopo aver chiesto al giovane amico se conosca Augusta, la domanda del senatore si fa più precisa – «E in quel golfettino interno, più in su di punta Izzo, dietro la collina che sovrasta le saline, voi cappelloni siete mai andati?» (p. 416) – provocando il giovane amico, che inconsapevolmente sacralizza il luogo:

È il più bel posto della Sicilia, per fortuna non ancora scoperto dai dopolavoristi. La costa è selvaggia [...] completamente deserta, non si vede neppure una casa; il mare è del colore dei pavoni; e proprio di fronte, al di là di queste onde cangianti, sale l'Etna; da nessun altro posto è bello come da lì, calmo, possente, davvero divino. È uno di quei luoghi nei quali si vede un aspetto eterno di quell'isola che tanto sciocamente ha volto le spalle alla sua vocazione che era quella di servir da pascolo per gli armenti del sole. (p. 416)

Ci si accorge così, poco alla volta, che tutto il racconto torinese – seppur più esteso – è una preparazione alla successiva porzione di testo. L'alternarsi degli interni torinesi accompagna i due siciliani nelle tappe della loro amicizia, che è fatta di conversazioni sulla Sicilia, scena del cuore del testo, il racconto fantastico, che contiene la risposta utopica, in veste di mito, alla condizione umana di mortalità. Anche la dimensione mitologica, che trova incarnazione nella figlia di Calliope, è ripetutamente anticipata nella cornice. Il Caffè di Via Po, dove i due protagonisti fanno conoscenza, è chiamato: «Limbo» (due volte), «Inferi», «Ade» (tre volte), «Erebo»⁵ (per bocca di La Ciura) e «temporaneo asilo lontano dal mondo». Frequentato solitamente di sera, il Caffè torinese costituisce, con i suoi appellativi di sapore mitologico, il polo negativo rispetto alla Sicilia, ritratta e evocata come terra edenica, paradiso primigenio.⁶ Nel «Limbo» il vecchio senatore fa continui riferimenti all'immortalità e quindi al racconto fantastico - a proposito delle famiglie nobiliari,⁷ «Sono quanto di meglio voi altri possiate raggiungere in fatto di immortalità fisica» (406); a proposito dei ricci di mare: «Che tifo e tifo! Saranno pericolosi come tutti i doni del mare che dà la morte insieme all'immortalità» (p. 408). La Sicilia – Eden evocato da un Ade – è apostrofata come terra del mito: «Gli Dei vi hanno soggiornato, forse negli agosti inesauribili vi soggiornano ancora» (p. 407) e raccontata nelle sue bellezze naturali:

⁵ Per una definizione di Erebo si veda Battaglia.

⁶ In un'analisi del racconto a confronto con il romanzo parla di rifiuto da parte dei protagonisti della società borghese Zatti, pp. 93-94.

⁷ Sul motivo delle tradizioni delle nobili famiglie e dell'eternità si veda Salvestroni, p. 112.

Così parliamo della Sicilia eterna, di quella delle cose di natura; del profumo di rosmarino sui Nebrodi, del gusto del miele di Melilli, dell'ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice su Palermo dagli agrumeti durante certi tramonti di giugno. Parliamo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentischi si perde nel vortice del cielo mentre il corpo, teso e all'erta, teme l'avvicinarsi dei demoni. (p. 407)

Del mare siciliano, che è nel racconto fantastico scenario e aldilà, dal «limbo» torinese La Ciura dice: «è il più colorito, il più romantico di quanti ne abbia visti» (pp. 407-08). Il mare, luogo dell'incontro con la semidea, a dimostrazione del suo statuto di ponte con l'aldilà – lì Lighea ha la sua dimora, «cieco muto palazzo di acque informi, eterne, senza bagliori, senza sussurri» (p. 426) – è menzionato più di una volta nella cornice dal vecchio senatore come fonte di pericolo. Infatti raccontando dell'ultimo viaggio in Sicilia, dice: «Ricordo che mi hanno voluto portare in macchina da Catania a Siracusa; ho accettato solo quando ho appreso che ad Augusta la strada passa lontano dal mare, mentre la ferrovia è sul litorale» (p. 407), e, a proposito dell'imminente viaggio per il Portogallo: «Parto domani e quando alla mia età si va via non si sa mai se non ci si dovrà trattenere lontani per sempre; specialmente quando si va per mare» (p. 416). La fuga giovanile da un viaggio lungo la costa e la consapevolezza senile dei rischi di un viaggio per mare,⁸ denotano la consapevolezza di un richiamo «malioso» – questo l'aggettivo adoperato più in là dal narratore – che, a Paolo Corbera, come al lettore ignaro del racconto fantastico, risulta oscuro.

Il mare, temuto e vagheggiato nell'inverno torinese del 1938, era stato lo scenario quotidiano dell'estate siciliana del lontano 1887. Il senatore ricorda: «Presi in affitto una barchetta leggera che il pescatore mi portò nel pomeriggio insieme a una nassa e qualche amo» (p. 420). Se il Caffè torinese è un Ade, la barchetta leggera, su cui ogni mattina il giovane La Ciura raggiungeva il largo è, senza che lui ne sia cosciente, mezzo di locomozione carontico in quanto lo mette in contatto con l'aldilà. Ancora ignaro della dimensione ultraterrena del mare, in quei giorni, «lo studio aveva cessato di essere una fatica: al dondolio leggero della barca nella quale restavo lunghe ore, ogni libro sembrava non più un ostacolo da superare ma anzi una chiave che mi aprisse il passaggio ad un mondo del quale avevo già sotto gli occhi uno degli aspetti più maliosi» (p. 421). Il mare inizia a esser percepito come dimensione alternativa, mondo in cui trapassare.

È opportuno a tal proposito indagare un secondo parallelismo con il romanzo. Come nel *Gattopardo* il cielo stellato, così in *Lighea* il mare, costituiscono la faccia visibile dell'aldilà. Analogamente nei due scritti è una figura femminile, poco più o meno immaginaria a condurre il protagonista dal mondo reale a quello fantastico o regno dei morti. Il rapporto con quel regno in entrambi gli scritti è coltivato in vita dai protagonisti: Don Fabrizio è astronomo e contempla le stelle, il senatore è un classicista le cui onde del mare conciliano lo studio. Se nel *Gattopardo* i riferimenti espliciti alla mitologia stanno nelle descrizioni delle pareti e dei soffitti affrescati della casa principesca, in *Lighea* è il paesaggio siciliano a essere avvolto, sin dalle

⁸ Sostiene che il mare simboleggi l'inconscio da cui affiorerebbero gli archetipi Vitello, p. 422.

prime rievocazioni, da un'aura mitologica. La connessione tra le due parti del racconto è operata anche per via del mito, infatti il Caffè di via Po è un Ade, un Limbo. La mitologia e lo studio dei classici, come l'astronomia, creano una connessione tra il regno dei vivi e quello dei morti. Don Fabrizio e La Ciura hanno un legame con la faccia visibile dell'aldilà: cielo o mare che sia, la Sicilia sembra l'ultimo baluardo del mondo reale che cede a quello fantastico. Mare e cielo sono dimensioni alternative, dello studio, della contemplazione, del raccoglimento del protagonista e solo infine rifugio eterno in virtù dell'apparizione o meglio rivelazione di una creatura femminile a metà strada tra realtà e immaginazione. Lighea e Venere, la sirena e la stella, apparse una prima volta inaspettatamente in vita da Fabrizio e Rosario, costituendo una sorta di rivelazione, saranno il tramite, l'anello di congiunzione con l'aldilà, dimensione che si rivela essere anelata o corteggiata in vita.

Tornando alla porzione siciliana del racconto si venga dunque all'incontro con la sirena che è presentato come rottura nella quotidianità di un tempo divenuto ciclico:

il sole, la solitudine, le notti passate sotto il roteare delle stelle, il silenzio, lo scarso nutrimento, lo studio di argomenti remoti, tessevano attorno a me come una incatenazione che mi predisponessa al prodigio. Questo venne a compiersi la mattina del cinque agosto alle sei. Mi ero svegliato da poco ed ero subito salito in barca; pochi colpi di remo mi avevano allontanato dai ciottoli della spiaggia e mi ero fermato sotto un roccione la cui ombra mi avrebbe protetto dal sole che già saliva, gonfio di bella furia, e mutava in oro e azzurro il candore del mare aurorale. Declamavo, quando sentii un brusco abbassamento dell'orlo della barca, a destra, dietro di me, come se qualcheduno vi si fosse aggrappato. (p. 421)

Se il vecchio senatore La Ciura era stato descritto come parte del Caffè torinese – «Alla mia sinistra sedeva sempre un signore di età molto avanzata, infagottato in un cappotto vecchio con colletto di un astrakan spelacchiato» (p. 402) – Lighea è descritta come parte del paesaggio, come se assumesse in sé le caratteristiche dell'universo mitico da cui emerge: «Dai disordinati capelli color di sole l'acqua del mare colava sugli occhi verdi apertissimi» (p. 421); «Come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari» (p. 422).

Mano a mano che si procede nel testo il contrasto tra le due parti ingigantisce. Nel Caffè di Via Po dove la luce è «oscurata il giorno dai portici e dalle nuvole, la sera dagli enormi paralumi verdi dei lampadari» (p. 401); per contrasto, al sole siciliano «si accontentava di essere un ridente se pur brutale donatore di energie, ed anche un mago che incastonava diamanti mobili in ogni più lieve increspatura del mare» (p. 420). Se del paesaggio urbano torinese si ha un unico scorcio nel corso delle passeggiate notturne: «andavamo a guardare il fiume frettoloso e la Collina, là dove essi intercalano un tantino di fantasia nel rigore geometrico della città» (p. 415), si noti la differenza dello sguardo del senatore, desolato di fronte alla vista delle acque del fiume – «noi stiamo qui davanti a questa corrente di acqua insipida e deserta, a questi casermoni che sembrano soldati o frati allineati» (pp. 415-416) – e invece rinvigorito di fronte alla vitalità del mare siciliano, sia pur sul finire dell'estate: «Al mattino il mare color di tortora come una tortora si doleva per le sue arcane

irrequietudini ed alla sera s'increspava, senza che si percepisse brezza, in un digradare di grigi-fumo, grigi acciaio, grigi-perla, soavissimi tutti e più affettuosi dello splendore di prima» (p. 427).

Se si focalizza l'attenzione sullo stile adoperato nella descrizione dei luoghi si nota il contrasto tra cornice e racconto. Se negli spazi torinesi l'attenzione della descrizione sta nel collocare ogni cosa al suo posto – ogni luogo è fornito di indirizzo: la pasticceria di piazza Carlo Felice, il Caffè di Via Po, l'alloggetto di Via Peyron, l'appartamento in Via Bertola 18, le passeggiate notturne per Via Po e piazza Vittorio; e negli interni l'occhio del narratore sembra piazzato dietro una telecamera mobile: «al tavolino nell'angolo ovest della seconda sala» (400); «Fin dalla sala l'ingresso cominciava la sfilata dei libri [...] ve ne erano migliaia nelle tre sale che attraversai. Nella quarta sedeva il senatore» (p. 412) – nelle aperture siciliane le descrizioni diventano «liriche»,⁹ con catene metaforiche che partendo da un piano letterale e materiale «il mare color di tortora», attraverso una similitudine «come una tortora», si spostano sempre più verso una indefinitezza al limite dell'esprimibile: «si doleva per le irrequietudini».

Ancora a proposito dello stile, se si sposta l'attenzione dai luoghi alle voci narranti, se ne può notare un'altra funzione contrastiva.¹⁰ Il linguaggio adoperato nel racconto fantastico dal vecchio narratore, poetico, classicheggiante, ricco di metafore e similitudini contrasta con quello adoperato nella cornice dal giovane narratore, ricco di espressioni in gergo giovanile, ironico e irridente. Si confrontino le descrizioni di due figure femminili: la prima, «tota n. 1», comparsa del preambolo torinese, in uno degli interni urbani, guardata con gli occhi di Paolo Corbera,

La ragazza si rivestì in fretta, ficcò nella borsetta piumino, rossetto, fazzolettino, il biglietto da cinquanta 'causa mali tanti,' mi scaraventò sul viso un triplice 'porcoun!' e se ne andò. Mai era stata carina quanto in quel quarto d'ora di furia. Dalla finestra la vidi uscire e allontanarsi nella nebbiolina del mattino, alta, slanciata, adorna di riconquistata eleganza (p. 400)

e la seconda, la figlia di Calliope, protagonista del racconto fantastico, emergente dal mare siciliano, attraverso le parole del senatore,

Mi voltai e la vidi: il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare, due piccole mani stringevano il fasciame. Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi, come quelli dei cani. Non era però uno di quei sorrisi come se ne vedono fra voialtri, sempre imbastarditi da un'espressione accessoria, di benevolenza o d'ironia, di pietà o di crudeltà o quel che sia; esso esprimeva soltanto se stesso, cioè una qualsiasi gioia di esistere, una qualsiasi divina letizia. Questo sorriso fu il primo dei sortilegi che agisse su di me rivelandomi paradisi di dimenticate serenità. (p. 421)

Se la descrizione della ragazza e l'episodio narrato nel primo passo rientrano perfettamente nell'atmosfera quotidiana e realistica della cornice torinese, la descrizione della comparsa della sirena e la portata «rivelatoria» dell'incontro,¹¹ danno un'idea del tono lirico che domina la narrazione del racconto fantastico. Passate in rassegna le numerose differenze tra le due parti del testo veniamo al motivo dominante che lo percorre come un filo rosso, rendendolo omogeneo e

⁹ A proposito del cambio di registro nel passaggio da una voce narrante all'altra si veda Salvestroni, p. 114.

¹⁰ Polemico nei confronti dello stile del racconto è Buzzi, p. 69.

¹¹ A proposito dell'intero passo in cui è descritta Lighea si veda Biasin, pp. 49-50.

armonioso nel suo insieme. L'offerta di immortalità di Lighea, che giunge dopo il primo incontro come un secondo *climax*, è la chiave che permette, o piuttosto obbliga alla rilettura del testo:

Tu sei bello e giovane; dovresti seguirmi adesso nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia; verresti nella mia dimora, sotto gli altissimi monti di acque immote e oscure, dove tutto è silenziosa quiete tanto connaturata che chi la possiede non la avverte neppure. Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi: io sarò sempre lì, perché sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato. (p. 425)

Alla luce di questo passo le numerose allusioni, finora indecifrabili, del vecchio grecista acquistano un senso: si capisce adesso perché vagheggia e insieme teme il mare; è chiaro che cosa intende quando dice che i ricci del mare (siciliano) hanno un sapore divino; che cosa intende quando dice che gli dèi negli agosti inesauribili ancora soggiornano in Sicilia; si capisce perché, commentando l'effigie dell'antico cratere, irrida la rappresentazione della morte della sirena. Si spiega anche perché l'azione si sposti dagli interni torinesi, luoghi d'attesa – si ricordi il nome Limbo attribuito al Caffè – agli scenari aperti e dominati dal mare.

Ma ancor più prezioso, mi sembra, nella comprensione del significato ultimo del testo, l'epilogo: Corbera, reinvestito della funzione di narratore, racconta del destino del senatore, dandone una chiave di lettura tragica, di morte: «era caduto in mare dalla coperta del Rex¹² che navigava verso Napoli» (p. 428); e una a lieto fine, di immortalità: «benché le scialuppe fossero state immediatamente messe in mare, il corpo non era stato ritrovato» (p.428). Sul vecchio senatore si compie, se si crede alla versione realistica della cornice, il destino di morte¹³ rappresentato sul cratere antico e da lui stesso irriso come «frottole piccolo borghesi» (p. 413). Ma, se si crede alla favola pseudo-mitologica, si vede realizzato in lui il dono ricevuto dalla sirena cinquantuno anni prima, l'invito a raggiungerla negli abissi marini.¹⁴ Il corpo del senatore sarà disperso nel tratto di mare che, secondo la tradizione, avrebbe frequentato la ninfa Lighea. L'epilogo, nell'ambiguo destino attribuito al vecchio senatore La Ciura, già un giovane dio, mostra al lettore l'avvenuta fusione delle due dimensioni: quella reale della cornice e quella fantastica del racconto siciliano.

Opere citate

- Battaglia, Salvatore, *Erebo, Il Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002
 Biasin, Gianpaolo, *The Prince and the Siren*, «MLN: Modern Language Notes». 78.1 (Jan 1963): 31-50
 Buzzi, Giancarlo, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972
 Saccone, Eduardo, *Le buone e le cattive maniere*, Bologna, il Mulino, 1992
 Salvestroni, Simonetta, *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Lighea e Il Gattopardo. Opere*. A cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, 1997
 Vitello, Andrea, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987
 Zatti, Sergio, *Tomasi di Lampedusa*, Bresso (MI), Edizioni Cetim, 1972

¹² Sul nome della nave come altro accenno alla mitologia e all'aldilà si veda Vitello, p. 424.

¹³ Sulla continuità tra il romanzo e il racconto fantastico attraverso il tema della si veda Saccone, p. 172 e Biasin, p. 46.

¹⁴ Si veda in proposito Zatti, p. 95.

Giovanni Di Malta

Il morso dello scoiattolo «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte IV)

Il coinvolgimento del periodico vittoriniano nelle trame della guerra fredda anglostatunitense si è rivelato l'epicentro di una più ampia rete di interventi nella cultura italiana,¹ fieramente contrastati, come si vedrà, dalla resistenza letteraria di Italo Calvino, Cesare Pavese e Primo Levi al fascismo culturale orwelliano imposto dalla *gang* del «Politecnico». Qui si narrano le memorabili imprese dello scoiattolo della penna.

Il caro 'ghiuto

Così la vista, la nostra vista, che noi oscuramente aspettavamo, fu la vista che gli altri ebbero di noi. In un modo o nell'altro, la grande rivoluzione era avvenuta: tutt'a un tratto intorno a noi s'aprirono occhi e cornee e iridi e pupille.

CALVINO, *La spirale*

Calvino nel 1967 pubblicò sul n. 10 della rivista vittoriniana «Il Menabò», «numero monografico su Vittorini a un anno dalla scomparsa»,² un «bellissimo»³ coccodrillo letterario del fu direttore del «Politecnico», sapientemente titolato *Vittorini: progettazione e letteratura*. Questa pietra miliare degli studi vittoriniani, come qui si tenterà di mostrare, eterna la satirica dannazione dantesca dell'intellettuale orwelliano Vittorini. Nelle prime righe dello scritto una tenue allusione all'universo infero della *Comedia*, il cui innesco è favorito dal contesto commemorativo, precede un commento letterario sullo scomparso che può iniziare a far pensare all'Orwell di *1984*:

Vittorini com'è agli antipodi del critico con lo sguardo rivolto all'indietro, è altrettanto distante dall'innovatore teorico: il suo dato di partenza è l'esperienza letteraria del presente, la scoperta di quel che si va scrivendo, le tendenze che vanno affiorando, il bisogno di scrivere in certo modo certe cose; e solo su quel terreno egli pianta i cartelli indicatori con le frecce e i divieti di sosta.⁴

¹ Cfr. GIOVANNI DI MALTA, «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda, «Oblío», a. IV, n. 13 (primavera 2014), pp. 33-45; ID., *La fattoria degli intellettuali. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte II)*, ivi, a. IV, n. 14-15 (autunno 2014), pp. 18-35; ID., *La cortina di bronzo. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte III)*, ivi, a. IV, n. 16 (inverno 2014), pp. 20-36.

² Dalla presentazione d'autore in epigrafe a ITALO CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, «Il Menabò», n. 10, Torino, Einaudi 1967; poi in ID., *Idem*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1968; poi in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, tomo I, p. 160.

³ Nota della curatrice in ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 1111.

⁴ I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 160.

Il brano sul «critico con lo sguardo rivolto all'indietro» (che segue un cenno all'«essere volto a restaurare un'idea del passato»),⁵ può alludere all'infernale contrappasso dei profeti che hanno preteso antivedere il futuro, condannati appunto ad avere la testa disposta a rovescio; poco oltre Calvino rafforza l'accenno, definendo il romanzo *Conversazione in Sicilia*, peraltro orwellianamente ricorretto,⁶ «profezia che continua a parlarci come profezia».⁷ Non occorre ricordare che «profezia» è un sostantivo speso volentieri dalla critica per definire *1984*: il *non* essere un critico rivolto con la testa indietro ma profeticamente al futuro è proprio ciò che implica, in termini danteschi, il contrappasso che annulla la negazione.

Il passo calviniano che sottolinea l'interesse di Vittorini per «l'esperienza letteraria del presente, la scoperta di quel che si va scrivendo, le tendenze che vanno affiorando», cela una perifrasi di quel nodo cruciale di *1984* dove, come si ricorderà, l'ubiqua psicopolizia sorveglia in tempo reale il processo di scrittura del diario che lo sventurato protagonista si illudeva di celare: è la satira dell'ossessivo controllo del divenire letterario, anch'esso soggetto al noto slogan dello Stato di Oceania: «Chi controlla il passato [...] controlla il futuro: chi controlla il presente, controlla il passato».⁸ L'interesse di Vittorini per il «presente» di cui scrive Calvino risulta quindi orwellianamente sospetto, tanto più se si nota che «su quel terreno egli pianta i cartelli indicatori con le frecce e i divieti di sosta». L'accenno dell'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* intercetta peraltro la vistosa citazione dell'Orwell di *1984* messa in scena dallo stesso Vittorini: l'ironico titolo sottilmente ossimorico del *Diario in pubblico* (1957), la cui consistenza orwelliana è oramai acquisita per merito di un importante studio di Raffaella Rodondi, opportunamente intitolato *Il presente vince sempre*, che ha rilevato la sistematica falsificazione della propria biografia politico-intellettuale messa in scena da Vittorini.⁹

Una ripresa del tracciato anfibologico si può intuire poco oltre, dove si legge: «Diciamo allora che il discorso generale di Vittorini è progetto, o meglio progetto di progetto. E d'una letteratura che è a sua volta progetto».¹⁰ È lecito interrogarsi sulla sospetta assonanza del passo citato con l'*incipit* pacatamente sarcastico del secondo capoverso della *Lettera a Elio Vittorini* di Togliatti: «Ma quello che non capisco è la reazione tua, o per dir meglio quella dei tuoi lettori a cui tu a tua volta reagisci, a quel nostro superficiale accenno critico».¹¹ Come Togliatti precisa che Vittorini reagisce alla reazione dei lettori, inscenando quindi una reazione alla reazione («reazione [...] a cui tu a tua volta reagisci»), similmente Calvino precisa che il discorso vittoriniano «è progetto, o meglio progetto di progetto»; si può ritrovare il «per dir meglio» di Togliatti nell'«o meglio» di Calvino, e l'«a sua volta» di quest'ultimo nell'«a tua

⁵ *Ibidem*.

⁶ «Il lavoro successivo di Vittorini è stato quello di correggere la sua stabilizzazione in manifesto», *ivi*, p. 161.

⁷ *Ibidem*.

⁸ GEORGE ORWELL, trad. it. *1984*, con un'introduzione, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Aldo Chiaruttini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1950) 1983⁸, p. 58; questa formula, come si è avuto occasione di osservare nella seconda parte, rielabora citazioni letterarie dal Kipling di *Kim* e dall'Eliot dei *Four Quartets*.

⁹ Cfr. RAFFAELLA RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985.

¹⁰ I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 162.

¹¹ PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946; cito da *Rinascita 1944-1962*, antologia a cura di Paolo Alatri, vol. I, s. I., Luciano Landi Editore, stampa 1966, p. 202.

volta» di Togliatti. L'articolo scritto dal futuro saggista di *Una pietra sopra* per il numero tombale del «Menabò» entra nel vivo:

Qui tocchiamo il punto ch'è fondamentale d'ogni momento dell'operare di Vittorini: la letteratura che, nell'essere specificamente letteratura, è parte e modello e funzione d'un tutto non ancora realizzato ma pure visto come raggiungibile.¹²

Sembrerebbe un bell'elogio, ma le sorti specificamente letterarie e progressive in cui consiste il «punto ch'è fondamentale» «dell'operare di Vittorini» continuano a ricordare *1984*:

Il giorno che l'Archelingua fosse sostituita una volta per tutte dalla Neolingua, si sarebbe infranto l'ultimo legame con il passato. La storia era già stata riscritta, ma frammenti di letteratura del passato sopravvivevano qua e là, ancora imperfettamente censurati [...]. La letteratura pre-rivoluzionaria si sarebbe potuta soltanto sottoporre a un processo di traduzione ideologica [...] Gran parte, infatti, della letteratura del passato era già stata trasformata in questo modo [...] Shakespeare, Milton, Swift [...] stavano ancora subendo il trattamento [...] Codeste traduzioni erano un lavoro piuttosto lento e difficile, e non ci s'aspettava che fossero terminate innanzi la prima o la seconda decade del secolo ventesimoprimo.¹³

Questo brano dell'Appendice intitolata *I principi della neolingua* che chiude il romanzo di Orwell è un probabile *target* dell'allusione calviniana: la «letteratura che, nell'essere specificamente letteratura» (Orwell: «frammenti di letteratura del passato») è «parte e modello e funzione d'un tutto non ancora realizzato ma pure visto come raggiungibile» (Orwell: «Shakespeare, Milton, Swift [...] stavano ancora subendo il trattamento della traduzione ideologica»); il «tutto non ancora realizzato ma [...] raggiungibile» potrebbe alludere al completamento della mutazione totalitaria perseguita dai tiranni d'Oceania, e infatti Calvino prosegue parlando con disinvoltura di «progettazione umana»: «è un modo di stare al mondo che è l'obiettivo finale, un rapporto con gli altri e con le cose. La progettazione cui Vittorini lavora e di cui la letteratura dovrebbe farsi segno e vettore, è progettazione umana».¹⁴ Nel proseguo l'autore della *Giornata di uno scrutatore* evoca l'episodio della tortura narrato in *Nineteen Eighty-Four*: «Ma il problema di fondo è sempre quello della possibilità o impossibilità di conoscere il mondo, e almeno su questo il dibattito scientifico esige continuamente dallo spettatore esterno di prendere partito»;¹⁵ questo brano ricorda il brutale «esige[re] continuamente [...] di prendere partito» messo in atto ai danni del malcapitato Winston Smith sotto tortura, mentre il «dibattito scientifico» che «esige» ha un riscontro nelle teorie dell'aguzzino O'Brien sulla «possibilità o impossibilità di conoscere il mondo» di cui scrive anche Calvino:

Tu credi che la realtà sia qualcosa di oggettivo, di esterno, che esiste per proprio conto. E credi anche che la natura stessa della realtà sia evidente di per se stessa. [...] Ma io ti dico, Winston, che la realtà non è esterna. [...] Devi mettere da parte, devi *liberarti* di quelle tali cognizioni ottocentesche attorno alle leggi di natura. Le facciamo noi, le leggi di natura. [...] La parola che stai cercando di ricordarti è *solipsismo*. Ma ti stai

¹² I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 162.

¹³ G. ORWELL, *1984*, cit., pp. 341-342.

¹⁴ I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 162, corsivo nel testo.

¹⁵ Ivi, p. 163.

sbagliando. Questo non è solipsismo. È solipsismo collettivo, se ti piace.¹⁶

Evocate le brame vittoriniane d'autocrazia culturale orwelliana, la satira raggiunge il suo apogeo e dispiega il suo insegnamento etico, politico e filosofico. Nel brano successivo il lettore può apprezzare l'immagine sorniona di Calvino che scorre con noncuranza, in posizione orwelliana forte, le carte letterarie del fu Vittorini, cadute in mano all'autore di *Ultimo viene il corvo*:

Ora, per definire di quale «scienza» Vittorini parla, non credo che conti tanto confrontare gli sparsi accenni degli ultimi scritti (da cui mi parrebbe tendere a una epistemologia indeterminista e probabilista), né ricostruire il fitto catalogo delle sue letture degli ultimi anni, ritrovare gli appunti, i testi sempre pieni di sottolineature e note in margine; l'avventura del libero studio, dell'annessione di nuovi campi e strumenti per capire, che Vittorini continua voracemente per tutta la sua vita, così come dovrebbe continuare in ogni vita umana.¹⁷

Il lettore potrà a questo punto ricercare a suo piacere le restanti e numerose allusioni all'ambito orwelliano celate nel *Vittorini* Calviniano. Ricordando ad esempio che Orwell ha scritto *Omaggio alla Catalogna*, il pamphlet memorialistico sulla Guerra civile di Spagna che può considerarsi, in termini di guerra fredda letteraria, il predecessore del *Per chi suona la campana* di Hemingway propagandato dal «Politecnico», e ricordando che la falsa organizzazione resistenziale gestita dal Grande Fratello in *1984* si chiamava ironicamente *Brotherhood*, la Fratellanza, si possono meglio apprezzare le lusinghiere associazioni con Picasso declamate nel *Vittorini*:

Per Vittorini Picasso è un paradigma decisivo [...] Oltre tutto Vittorini è colui che ha scritto un libro-Guernica, *Conversazione in Sicilia*, il libro-Guernica, l'unico che si definisca attraverso questo semplice trattino di congiunzione. E la fratellanza picassiana tocca il suo culmine con *Il Sempione*.¹⁸

Ed ecco la dannazione dantesca dello scrittore orwelliano Vittorini:

Dopo «Il Politecnico» l'insoddisfazione dell'azione sul fuori si trasmette al lavoro creativo [...] La ricerca dell'operazione giusta sul fuori procederà contemporaneamente alla costruzione dell'opera ma con tempi diversi, cosicché quando l'opera si termina, o prima ancora, la ricerca sul fuori s'è spostata altrove, sta già combattendo il quadro culturale che faceva da presupposto all'opera [...] E allora vediamo la progettazione generale, che già nutrive l'opera, voltarle le spalle e negarla; la comunicazione poetica [...] cancellata continuamente.¹⁹

¹⁶ G. ORWELL, *1984*, cit., p.277; p. 293; p. 295; corsivo nel testo.

¹⁷ I. CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 163.

¹⁸ Ivi, pp. 170-171.

¹⁹ Ivi, pp. 171-172. «Vittorini non pubblicò nuovi romanzi dopo *La Garibaldina* ma continuò a scriverne, solo che decideva di non pubblicarli [...] La sua ricerca lo portava a uno sviluppo teorico che era sempre più veloce di quanto non fosse il suo lavoro creativo. [...] se riusciva a finire un romanzo [...] la sua idea era ormai diversa, ed egli [...] avrebbe dovuto entrare in polemica con se stesso. Perciò non pubblicava [...] Le mando il volume del «Menabò» uscito ora, dedicato alla memoria di Vittorini. C'è un mio scritto in cui si parla anche di questo problema» (Calvino a Élise Pedri, 24 aprile 1967, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (2000) 2001², p. 953).

È giunto il momento di allontanarsi da *Vittorini: progettazione e letteratura*, per tentare di ricostruire le origini storiche e le possibili motivazioni di questo singolare duello della guerra fredda letteraria, che ebbe inizio con ogni probabilità ai tempi del «Politecnico».

Calvino e la «nuova cultura»

In quei giorni non moriva soltanto l'autunno. A Torino, sopra un mucchio di macerie, avevo visto un grosso topo, tranquillo nel sole. Tanto tranquillo che al mio avvicinarsi non aveva mosso il capo né trasalito. Era ritto sulle zampe e mi guardava.

PAVESE, *La casa in collina*

Dovendo congetturare un qualche principio alle vicende che indussero Calvino a scrivere il suo studio vittoriniano nel caustico stile di cui sopra, si può ritornare al settembre 1945 quando lo studente ligure, smesso da qualche mese il fucile partigiano, imbracciata la penna delle battaglie culturali e letterarie, compra con trepidazione il primo numero del «Politecnico», lo spiana sulla scrivania, e si getta nella lettura dell'infuocato editoriale di cui tutto il mondo della cultura dibatte, scritto dal famoso intellettuale unitosi alla Resistenza e al comunismo, Elio Vittorini.

Il giovane scrittore avrà inteso subito soppesare l'abilità retorica del futuro editore a cui non piacque *Il gattopardo*, che ha conquistato la scena del dopoguerra declamando con accorata voce l'urgenza di un profondo rivolgimento culturale.

Quanto all'abilità, Calvino può subito constatare che nel celebre editoriale Vittorini, in tempi non lontani solerte animatore della cultura fascista, sia pure di sinistra, ardisce imputare la «sconfitta più grave in tutto questo che è accaduto»,²⁰ declinato da «Mathausen, Maidaneck, Buckenwald, Dakau» fino ai «milioni di bambini» «uccisi», alla fiacchezza, all'ignavia e all'opportunismo imbelli della «cultura» in termini generici, poco oltre specificata in «pensiero greco, ellenismo, romanesimo, cristianesimo latino, cristianesimo medioevale, umanesimo, riforma, illuminismo, liberalismo, ecc.» (e si noti l'«ecc.»), poi altresì nominalmente additata in «Thomas Mann e Benedetto Croce, Benda, Huitzinga, Dewey, Maritain, Bernanos e Unamuno, LinYutang e Santayana, Valery, Gide e Berdiaev», seguitando poco oltre con «Platone», e senza farsi mancare infine «Gesù Cristo».²¹

Calvino sobbalza: forse è *troppo* abile. Vittorini colpevolizza platealmente tutta la cultura che «aveva insegnato» a «esecrare» ogni «delitto commesso dal fascismo» e poi non ha potuto farci niente; cela al contempo le responsabilità della cultura che ha insegnato a non «esecrare» i suddetti delitti, anzi ne rivendica implicitamente la vittoria:

E se ora milioni di bambini sono stati uccisi, se tanto che era sacro è stato lo stesso colpito e distrutto, la sconfitta è anzitutto di questa «cosa» che c'insegnava la inviolabilità loro. Non è di questa cosa che ci insegnava l'inviolabilità loro? [...] Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non avesse

²⁰ ELIO VITTORINI, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

²¹ *Ibidem*.

insegnato ad eseguire già da tempo. E se il fascismo ha avuto modo di commettere tutti i delitti che questa cultura aveva insegnato ad eseguire già da tempo, non dobbiamo chiedere proprio a questa cultura come e perché il fascismo ha potuto commetterli?²²

Fin dall'*incipit*, *Una nuova cultura* muove dall'affermazione del trionfo della guerra, della sofferenza e della morte: una vittoria sancita dall'entità e qualità delle stragi, che, lamenta Vittorini, nonostante vi sia con bella evidenza «tanto che ha perduto e che si vede come abbia perduto», «per un pezzo» «sarà difficile dire» più apertamente:

Per un pezzo sarà difficile dire se qualcuno o qualcosa abbia vinto in questa guerra. Ma certo vi è tanto che ha perduto e che si vede come abbia perduto. I morti, se li contiamo, sono più di bambini che di soldati; le macerie sono di città che avevano più di venticinque secoli di vita; di case e di biblioteche, di monumenti, di cattedrali, di tutte le forme per le quali è passato il progresso civile dell'uomo; e i campi su cui si è sparso più sangue si chiamano Mathausen, Maidanek, Buchenwald, Dakau.²³

Calvino scatta: possibile? Il «Politecnico» è una sì malevola e trista mistificazione? Scuote la testa e si avventa con rinnovato slancio sull'articolo d'argomento spagnolo che campeggia al centro della prima pagina. Ma già il titolo, letto dopo l'editoriale, suona a guisa di sberleffo se non di sfida: *Il popolo spagnolo attende la liberazione*. Calvino legge. Il breve preambolo riassume la sconfitta della Repubblica e si chiude, con malcelato compiacimento, sulla scena della tirannia spagnola che spadroneggia impunita:

Ma i generali reazionari, soccorsi dalla protezione fascista di tutto il mondo scatenavano, nel luglio 1936, la guerra civile, dissanguavano la nazione spagnola e istituivano, con Franco, un regime retrogrado, di superstizioni e di privilegio, che si fonda solo sulla polizia e la violenza.²⁴

Nel capitolo unico intitolato *La guerra civile di Spagna e noi* Vittorini propone un riepilogo della storia della maturazione politica degli italiani nel Ventennio, che esordisce schernendo l'antifascismo trionfalmente perseguitato: «dobbiamo dirlo: l'antifascismo italiano risultava morto agli italiani, era tutto all'estero, emigrato, o era in prigione, era al confino, chiuso in se stesso, e molti di noi non l'avevano mai conosciuto»:²⁵

Qui si avevano molti dubbi sul fascismo [...] Ma chi mai raccoglieva i nostri dubbi? Mai si riusciva a sapere di qualcosa che non fosse fascismo. Né altro vedevamo, di tutto il resto del mondo, che manifestazioni di omaggio al nostro tacchino: persino dai laburisti che ci dicevano fossero i socialisti d'Inghilterra. E dovevamo pur credere a qualcosa che in qualche modo mostrasse di essere vivo.²⁶

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ E. VITTORINI, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, ivi, p. 1.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*. «Eichmann durante il processo di Gerusalemme, e [...] Rudolf Höss (il penultimo comandante di Auschwitz, l'inventore delle camere ad acido cianidrico) nella sua autobiografia [...] si sono difesi nel modo classico dei gregari nazisti, o meglio di tutti i gregari: siamo stati educati all'obbedienza assoluta, alla gerarchia, al nazionalismo; siamo stati imbevuti di slogan, ubriacati di cerimonie e manifestazioni; ci hanno insegnato che la sola giustizia era ciò che

Il direttore del «Politecnico» prosegue spiegando che cosa veramente «fu scuola», a suo parere, per gli italiani:

Questo fu scuola per la massa di noi: la guerra civile di Spagna, stessa versione fascista della guerra civile di Spagna [...] Ora sentivamo che nell'offeso mondo si poteva esser fuori dalla servitù e in armi contro di essa, con trombe contro di essa. [...] e pioveva nella notte tra le finestre illuminate, ma sempre, da mille e cento chilometri di profondità dentro la pioggia e i lumi, una voce era, alla radio, un canto insopprimibile di gallo, *más hombre*, in una sconosciuta lingua, in spagnolo.²⁷

Vittorini afferma che «fu scuola» la «stessa versione fascista della guerra di Spagna», con il *más hombre* spagnolo allude all'italiano *superuomo* e rilancia: «la scuola continuò nelle stesse file di coloro che vennero chiamati “legionari”».²⁸

L'antifascismo e la Resistenza non hanno contato nulla, ciò che ha contato è stato l'italico temprarsi nell'aggressione fascista alla Repubblica spagnola. Assestando un insinuante accenno a Longo e Nenni «*más hombres*» e al ritrovamento del «vecchio antifascismo italiano», nell'articolo centrale, a pagina uno del primo numero, con titolo *La Spagna attende ancora la liberazione*, Vittorini rincara:

Così si è formata l'educazione politica degli italiani che ora hanno battuto il fascismo e vogliono costruire un paese nuovo: non per trasmissione di esperienza da padri a figli e da vecchi a giovani, ma per dure, brutali lezioni avute direttamente dalle cose e dentro le cose, per lente maturazioni individuali, per faticose scoperte di verità: tutta auto-educazione, e tutta tra il luglio del '36 e il maggio del '39. Il vecchio antifascismo italiano non lo trovammo, infatti, che dopo: quando si apprese di un Longo o di un Nenni ch'erano stati con Lister o col Campesino, anch'essi *más hombres*. Fu per la guerra civile in Spagna.

Calvino s'inalbera: questo è troppo. Tanta sfrontatezza risulta da una brillante esecuzione del geniale principio dell'Edgar Allan Poe della *Lettera rubata*, come rivela l'elenco degli *sponsor* esibiti nella colonna sinistra della prima pagina. In alto infatti si legge: «Chi controlla la Fiat controlla metà del lavoro industriale nell'alta Italia»,²⁹ frase che ricorda l'*incipit* del *Kim* di Kipling:³⁰ l'imperialismo inglese. A fianco si osserva una foto del senatore Agnelli in uniforme con didascalia: «il senatore Agnelli si diceva fiero di vestire l'orbace»,³¹ Agnelli vestito d'orbace può significare agnello vestito da lupo: scambiando i termini si ottiene la caustica definizione del socialismo borghese data da Lenin, e i laburisti inglesi dal luglio 1945 sono al governo. Più sotto si annuncia un articolo intitolato *Il fascismo può risorgere in America*:³² guarda caso è il tema della *Scuola dei dittatori*, l'ambiguo dialogo sul fascismo di Ignazio Silone; diversi passi dell'opera, tra i quali il seguente, possono far pensare al «Politecnico»:

giovava al nostro popolo, e la sola verità erano le parole del capo. Cosa volete da noi?» (PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Prefazione di Tzvetan Todorov, Postfazione di Walter Barberis, Torino, Einaudi, (1986) 2007, p. 17).

²⁷ E. VITTORINI, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, cit.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 1.

³⁰ «Chi possiede Zam-Zammah, il “drago sputa fuoco”, controlla il Punjab» (RUDYARD KIPLING, trad. it. *Kim*, Introduzione di Gianluigi Melega, Traduzione di Sara Cortesia, Edizione integrale, Roma, Newton Compton, 2011, p. 19).

³¹ Cfr. «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 1.

³² Cfr. *Ibidem*.

Non avete che da riflettere all'opportunità di una parola d'ordine di questo genere: Abbasso gli *slogans*. [...] Un partito che sorge per combattere il socialismo e sostenere gli interessi dei proprietari, avrà cura di mascherarsi col nome di sociale, popolare e perfino socialista; [...] Grazie al nominalismo politico, la cronaca dei nostri giorni s'illumina spesso d'ironia macabra. L'invio di truppe per alimentare la guerra civile in un paese amico si chiama, voi lo sapete, il non-intervento. [...] Hitler [...] ha tolto al socialismo tradizionale i suoi simboli, chiamando socialista nazionale il proprio partito, adottando il colore rosso per i propri standardi e dichiarando il primo maggio giornata festiva.³³

Il futuro autore della *Memoria del mondo* si sarà forse ricordato a questo punto dei *Manifestini provocatori* a proposito dei quali, durante la lotta resistenziale, «l'Unità» lanciava «un severo ammonimento a tutti quegli sparuti gruppi così detti “di sinistra”, la cui irresponsabilità politica [...] va incontro alla propaganda hitleriana e finisce con l'assumere una funzione obiettivamente provocatoria»,³⁴ e delle tante iniziative che preludono al «Politecnico»:

Come esempio delle smaccate falsificazioni fasciste si può citare il manifestino diffuso con la firma del PCI di Firenze, in cui si dichiarava di volere la «distruzione della famiglia, della cultura e della tradizione e lo sterminio degli intellettuali, degli idealisti e dei preti» [...]. Che i fascisti facessero stampare manifesti attribuendone la paternità agli antifascisti lo raccontò a Mussolini, il 1° marzo 1945, il ministro del lavoro Spinelli: in quel caso si trattava di manifesti favorevoli alla socializzazione.³⁵

Calvino sbuffa; così si spiega l'inganno, non l'ostentazione: perché «Il Politecnico», che è nero, sembra a tutti rosso? Ribalta il periodico e trova la risposta nel titolo dell'articolo di James Jeans *Perché il cielo è azzurro*:

Ostacoli agiscono sulle onde luminose [...] Le onde lunghe che costituiscono la luce rossa ne risentono appena, ma le onde brevi che costituiscono la luce azzurra vengono disperse in tutte le direzioni. Così i diversi colori che costituiscono la luce solare si comportano in modo diverso quando si fanno strada attraverso l'atmosfera terrestre. Una onda di luce azzurra può essere diffusa da una particella di polvere, e deviata dal suo corso. Dopo un attimo una seconda particella di polvere la fa deviare di nuovo, e così via, finché essa raggiunge i nostri occhi dopo aver percorso uno zig zag simile a quello di un fulmine. Ne consegue che le onde azzurre della luce solare entrano nei nostri occhi da tutte le direzioni. Ecco per quale ragione il cielo ci sembra azzurro.³⁶

Calvino sbigottisce: illusionismo, se non stregoneria. Si consulta con Pavese e torna a studiare «Il Politecnico».

Una nuova pantegana

Si tratta di sostituire la farraginosa tradizione liberale e cristiana, di cui la prossima crisi sociale mostrerà l'impotenza, con una nuova idea, semplice e moderna, capace di ricevere l'adesione della gioventù intellettuale e di

³³ IGNAZIO SILONE, *La scuola dei dittatori*, in ID., *Romanzi e saggi*, vol. I, 1927-1944, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto e una testimonianza di Gustaw Herling, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1998) 2000³, pp. 1136-1137; p. 1220.

³⁴ *Manifestini provocatori*, «L'Unità», edizione romana, 15 marzo 1944; citato in CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 724 nota 43.

³⁵ C. PAVONE, *Una guerra civile*, cit., p. 724 nota 44.

³⁶ JAMES JEANS, *Perché il cielo è azzurro*, «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 4.

suggestionare milioni di uomini-massa. Il primo compito è perciò di aprire una discussione...

SILONE, *La scuola dei dittatori*

Perseguendo l'ipotesi che il vero obiettivo dell'editoriale *Una nuova cultura* non fosse «aprire una discussione» ma esercitare una forma di persuasione in qualche modo occulta, alcune osservazioni teoriche del Silone della *Scuola dei dittatori* possono contribuire all'interpretazione del significato storico e politico dell'eventuale ricorso a una simile prassi:

Voi vorreste aprire una discussione? In realtà il fascismo rappresenta il tentativo di mettere l'ordine sociale fuori discussione, di renderlo indipendente dalla coscienza dei cittadini e delle fluttuazioni dell'opinione pubblica. Per il fascismo la società è eterna, essa è là quando l'individuo nasce, e continua a esistere quando l'individuo muore. L'individuo deve adattarsi alla società e non viceversa. In questo senso il fascismo europeo è un tentativo di ricondurre i rapporti tra l'individuo e la società al punto in cui essi erano due secoli or sono.³⁷

Si può ora ritornare al brano del romanzo di Pavese *La casa in collina* precedentemente epigrafato, ipotizzando che la sua attinenza simbolica alle vicende del «Politecnico» non sia del tutto incidentale. L'immagine pavesiana del «grosso topo» «tranquillo nel sole» «sopra un mucchio di macerie» è stata correttamente interpretata come figura del fascismo che ritorna «repubblicano» e «sociale» dopo il 25 luglio e l'8 settembre 1943, ma alla sua contestualizzazione narrativa nel tempo della Guerra di liberazione sembrerebbe sovrapporsi l'esperienza coeva alla stesura, quando il fascismo si ripresenta in travestimento politecnico. Il ratto ascenso alla luce del sole potrebbe quindi risultare un'interpretazione poco lusinghiera del passo della *Scuola dei dittatori* di Silone dove l'aspirante totalitario è definito «un primitivo, un barbaro, un individuo *che sorge fuori da una botola, un invasore verticale*».³⁸ «Il Politecnico», si deve ricordare, compare nell'immediato dopoguerra, quando la popolazione è provata dai lutti, dalle devastazioni, dal terrore, dalla fame, ed è oppressa dal senso di colpa dei sopravvissuti, quindi nel contesto più congruo ipotizzato nella *Scuola dei dittatori*, dove si insegna che «i totalitari» «si fanno avanti» quando le potenziali vittime sono ricondotte da un qualche insieme di patimenti «in una situazione di angosce ataviche, in uno stadio che dopo molti secoli di sviluppo sembrava definitivamente superato»:

Affinché si attui una mistificazione, [...] il suo contenuto ha un'importanza secondaria: decisivo invece è lo stato psichico della persona da suggestionare. [...] a seguito delle guerre nazionali, delle guerre civili e della disoccupazione prolungata, si ha, in forma epidemica, un fenomeno di dissociazione della coscienza, per cui in un sempre maggiore numero di individui [...] si verifica un'atrofia dello spirito e un'ipertrofia delle facoltà psichiche inferiori. Non parlo di casi gravi, ma di tutti coloro che sono esposti per lungo tempo a emozioni intense. [...] lo spirito umano [...] oscilla tra il cupo disperare e l'ottimismo ingenuo, e diventa facile preda di ogni demagogia.³⁹

³⁷ I. SILONE, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1105.

³⁸ Ivi, p. 1104, corsivo mio.

³⁹ Ivi, p. 1104; pp. 1102-1103.

La sottomissione del popolo al dominio totalitario avrebbe quindi luogo in virtù dello stato di prostrazione delle potenziali vittime, e non per mera virtù formale degli illusionismi messi in scena: «per veramente instupidire le masse, gli sforzi dei migliori propagandisti sarebbero come innocui ronzii di mosche, senza la collaborazione decisiva dei massacri bellici e della prolungata miseria»,⁴⁰ ammonisce Silone. A questo proposito si può nuovamente apprezzare la versatilità denotativa di alcuni brani della *Casa in collina* prossimi all'episodio del ratto, dove si legge di «città e campagne allibite sotto il cielo, percorse da eserciti e da voci paurose», dello sbigottimento suscitato dalle «congiure», dalle «torture», dai «morti freschi».⁴¹ Il clima di angoscia e terrore narrato da Pavese, scemato ma non svanito nell'inquieto dopoguerra, intercetta le precondizioni della suggestione totalitaria precisate da Silone, in quanto «riconducono l'uomo, anche il più normale, anche il più colto, anche il meglio educato, in una situazione di angosce ataviche, in uno stadio che dopo molti secoli di sviluppo sembrava definitivamente superato».⁴² In alcuni episodi del romanzo si rappresentano i possibili esiti della «situazione di angosce ataviche», ad esempio dove si narra la mistica sosta del protagonista pavesiano nella chiesa torinese, o la sua successiva fuga nel chiostro, dove Corrado sperimenta un'inquietudine religiosa che poi riconoscerà insincera, indotta dal terrore. Nel secondo episodio si descrive il tenore della propaganda repubblicana:

In quei giorni si leggevano notizie di scontri sulle montagne, di concentramenti tedeschi, di un'offensiva risoluta a sterminare i patrioti. Era comparso un manifesto di una grossa mano di ferro che stritolava banditi e sotto scritto «così muore chi tradisce». Anche i fascisti inferocivano. Da Torino, da tutto il Piemonte, quasi ogni giorno si parlava di condanne, di sevizie mai viste.⁴³

Si può rilevare che anche «Il Politecnico» non lesina parole e immagini macabre e terrorizzanti, spesso contestualizzate nella cronaca tragica dei tempi, utili per rinverdire nel lettore coevo i traumi di cui sopra. Il curioso sommario nella colonna a sinistra della prima pagina ad esempio, elencando i contenuti di tematica spagnola, promette di far delibare ai lettori, tra «una breve storia» e «un racconto di Ramon Sender», nero su bianco, «un elenco di atrocità».⁴⁴ Si tratta, come si legge, dell'elenco dei «massacri» «non motivati né minimamente provocati compiuti dalle truppe di Franco tra l'estate del '36 e l'autunno del '37», elencati in 17 paragrafi strutturati come i primi tre qui riportati:

27.000 (ventisettemila) persone uccise a Granata perché sospettate di aver votato per il fronte popolare;
1.500 (millecinquecento) persone uccise in Galizia perché sposatesi con il matrimonio civile anziché col matrimonio religioso;

⁴⁰ Ivi, p. 1103.

⁴¹ CESARE PAVESE, *La casa in collina*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, pp. 431-432.

⁴² I. SILONE, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1104.

⁴³ C. PAVESE, *La casa in collina*, cit., p. 460.

⁴⁴ Questo il testo del sommario in questione: «Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna. Servizio speciale con articoli, una breve storia, un elenco di atrocità, un racconto di Ramon Sender, e una poesia di Archibald Mac Leish. Gli uomini liberi hanno già giudicato Franco: al muro!» («Il Politecnico», n. 1, cit., p. 1, corsivo mio).

17.986 (diciassettemilanovecentottantasei) persone uccise a Estremadura, più 11.000 (undicimila) circa soltanto a Badajoz e 9.000 (novemila) a Merida, perché i contadini avevano mandato il grano a Madrid prima che arrivassero le truppe franchiste del colonnello Jago.⁴⁵

Calvino legge e osserva le macabre illustrazioni del «Politecnico». Torna sulla prima pagina e rilegge l'editoriale.

Il vortice degli impulsi incrociati

A dieci passi da lui, sopra una betulla sottile e nuda curvata sino al suolo, era arrampicato uno scoiattolo striato che lo guardava con gli ingenui occhietti giallastri.

FADEEV, *La disfatta*

L'argomentazione di *Una nuova cultura* è un serpente che si muove a spirale. «Il Politecnico» colpevolizza con ferocia il lettore della «vecchia cultura», che coincide con il non adepto della «nuova»: «se ora milioni di bambini sono stati uccisi» «non dobbiamo chiedere proprio a questa cultura come e perché»? La vecchia cultura che pateticamente «esecrava» «non ha avuto che scarsa, o forse nulla influenza» perché «ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini», oppure ha consentito di «travestire e giustificare», o di «render tecnica, la barbarie». ⁴⁶ Inoltre, evidenziato in corsivo, la vecchia cultura «*non si è identificata con la società, non ha governato con la società, non ha condotto eserciti per la società*». ⁴⁷ In generale, «la cultura trae motivo per elaborare i suoi principî e i suoi valori», si noti, «dallo spettacolo di ciò che l'uomo soffre nella società»; ⁴⁸ quindi la «vecchia cultura» può solo cercare di «consolarlo», e «per questo» «non ha potuto impedire gli orrori del fascismo». ⁴⁹ Da questo momento, inavvertitamente, il serpente inizia a muoversi in senso inverso, e dalla colpevolizzazione generica della «vecchia cultura» per le «sofferenze», a mezzo dell'enunciazione delle sue mancanze, si definiscono per contrasto le qualità della «nuova cultura», che si identificherà con la società e con la guerra. La vecchia cultura non ha potuto e non potrà fermare le «sofferenze»: «nessuna forza sociale era “sua”», «né erano suoi i cannoni, gli aeroplani, i carri armati che avrebbero potuto impedire l'avventura» bellica, e «di chi è se non di lei stessa», vecchia cultura, «la colpa che le forze sociali non siano forze della cultura, e i cannoni, gli aeroplani, i carri armati non siano “suoi”?». La vecchia cultura sta a guardare o esprime «principî [...] consolatori», ⁵⁰ ma non può far nulla per fermare le dilaganti «sofferenze», mentre nell'argomentazione negativa implicita che ne consegue, la «nuova cultura» si fa potere reale, gli «eserciti» sono o saranno «suoi», e così «le forze sociali», e così «i cannoni, gli aeroplani, i carri armati». Infatti, nel

⁴⁵ C'è un lungo conto con Franco, ivi, p. 3.

⁴⁶ E. VITTORINI, *Una nuova cultura*, cit.

⁴⁷ *Ibidem*, corsivo nel testo.

⁴⁸ *Ibidem*, corsivo mio.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, corsivo nel testo.

«bispensiero» orwelliano *ante litteram*, o «pantautologia» siloniana *post litteram* in atto nel «Politecnico», la «nuova cultura» non ha confini né soprattutto «rinunce», e si identificherà, come il partito di 1984, con tutto ciò che ha forza e può imporre il suo dominio: «la società non è cultura perché la cultura non è società», afferma Vittorini; ciò in quanto è piagata dall'«eterna rinuncia del “dare a Cesare”», e i suoi «principî», di nuovo, sono «consolatori», non sono «tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive». ⁵¹ La chiusa rinnova il biasimo alla vecchia cultura, implora e celebra le sorti della nuova: «Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura». ⁵² È l'ultimo movimento allucinatorio della serpe che ha per titolo *Una nuova cultura: come nei «cinque minuti d'odio»* d'orwelliana memoria, un'ostentazione della minaccia del male, un lamento di sofferenza si chiude in un'invocazione liberatoria di protezione, di potere e di forza. ⁵³

Intanto gli occhi del serpente di carta ipnotizzano il lettore, presumibilmente atterrito, tra altre cose, dall'annuncio che «il fascismo», e si noti il verbo, può «risorgere», ⁵⁴ dall'ostentazione del persistere dei massacri, dalla violenza simbolica di figure quali l'illustrazione di Goya in alto nella terza pagina, in testa all'«elenco di atrocità» sopra citato, dove un impiccato è in primo piano e un soldato lo osserva disteso; la didascalia recita un'ambivalente cantilena, lamentosa e cinica, insinuando l'immagine nella dimensione sacrale di ciò che è sempre stato identico, ovvero del rito: «sempre così sono stati. A compiacersi del male che fanno. Franco oggi, altri Franco ieri»; ⁵⁵ coincide con l'ambito rituale anche una precisazione sopra citata: i massacri franchisti elencati sotto la figura sono rigorosamente «non motivati né minimamente provocati». La violenta sollecitazione di testi e immagini alimenta le subconscie e ancestrali angosce di siloniana memoria, dalle quali il lettore può

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ «L'odio salì al suo apice. La voce di Goldstein era divenuta un vero e proprio belato da pecora e per un istante la sua faccia si trasformò, appunto, in quella d'una pecora; quindi si trasformò in quella d'un soldato eurasiatico che sembrava avanzare verso lo schermo, immenso, terribile, con la mitragliatrice che eruttava scintille [...] Ma in quello stesso momento, con un gran respiro di sollievo da parte del pubblico, la figura ostile si tramutò ancora in quella dello stesso Grande Fratello, coi suoi capelli neri, coi suoi baffi neri, spirante insieme somma potenza e misteriosa calma [...]. In quell'istante l'intero gruppo di persone ruppe in un canto basso, lento e ritmico, che consisteva nel ripetere “G-F!... G-F... G-F...” una infinità di volte [...] in una specie di mormorio pesante e che richiamava stranamente qualcosa di primitivo e selvaggio, e in fondo al quale pareva di udire le peste ritmiche di piedi nudi e il sussultare dei tam-tam degli abitanti della giungla [...] era un atto di auto-ipnosi, un deliberato ottenebrarsi della coscienza nell'ostinato ripetersi di un ritmo» (G. ORWELL, 1984, cit., p. 39; p. 40).

⁵⁴ *Il fascismo può risorgere in America*: è il titolo, già menzionato, di un articolo del primo numero del «Politecnico», annunciato nel sommario posizionato nella colonna a sinistra della prima pagina.

⁵⁵ Cfr. «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 3. Nel progetto redatto da Vittorini per il 1° numero del «Politecnico» era previsto anche un «corsivo» descritto in questi termini: «Piazzale Loreto, con le figure capovolte degli scrittori. Esposizione politica dei mostri della cultura italiana. Chi deve stare appeso in piazza Loreto degli uomini della cultura [...]. Questa specie di capovolgimento dà l'impressione esatta di quello che sono gli scrittori, cosa c'è dietro alla gran parte di questi uomini. Lo si fa in redazione» (E. VITTORINI, [programma-progetto del 1° numero del «Politecnico»], in ID., *Gli anni del «Politecnico»*. Lettere 1945-1951, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi 1977, p. 417, puntini di sospensione nel testo).

trovare scampo solo sottomettendosi alla «nuova cultura», perché le parole del «Politecnico» sono sacre, dettate dai morti, proprio da quei morti degli esibiti massacri su cui proietta ad un tempo crudeltà e pietà, i defunti per così dire sacrificati: «I caduti per la libertà di tutto il mondo ci hanno dettato quello che scriviamo»,⁵⁶ si legge nella didascalia della grande immagine in alto a pagina uno del primo numero del «Politecnico», dove un testimone con un taccuino è chinato su un caduto disteso in barella con la testa fasciata. In basso a destra nella medesima pagina un grande disegno di Guttuso sprazzato di rosso evoca nuovamente la dimensione del sacrilegio e del sacrificio umano: mostra figure grottesche sullo sfondo e una donna in primo piano che danza sconciamente calpestando una teoria di persone sofferenti incatenate; la didascalia recita: «L'ultimo atto della reazione spagnola. Banchetto di Erode».⁵⁷

Voltando la pagina uno del «Politecnico» l'attenzione del lettore è presumibilmente catturata dall'illustrazione di Goya che campeggia nella terza pagina, la più simile per violenza d'impatto, dimensioni e posizione alla precedente immagine del caduto: al *reporter* chinato corrisponde l'impiccato, così come al caduto disteso nella barella corrisponde il soldato che guarda l'impiccato stesso, disteso «a compiacersi del male» che fa, come recita la didascalia. Una fotografia incolonnata sotto l'illustrazione di Goya mostra sulla destra dei soldati che hanno spinto verso un muro sulla sinistra una folla di civili; sotto si legge l'articolo con l'elenco di atrocità; in basso nella pagina una terza vistosa immagine raffigura delle donne in lamentazione funebre. Si realizza la fusione delle due illustrazioni principali: tra il testimone che raccoglie le parole del caduto e l'impiccato, tra il caduto e il soldato aguzzino che osserva, disteso a «compiacersi», l'impiccato. Se l'icona risultante del caduto-aguzzino rimanda alla figura biblica di Lucifero, angelo caduto dedito alla dantesca tortura dei dannati, il testimone-impiccato evoca la figura evangelica della spia suicida che ha tradito Cristo, volgendo le parole dettate dal caduto in una sorta di vangelo di Giuda. A questo proposito si può osservare che uno dei brani della *Casa in collina* sopra citati descrive un manifesto repubblicano particolarmente interessante: «Era comparso un manifesto di una grossa mano di ferro che stritolava banditi e sotto scritto “così muore chi tradisce”. Anche i fascisti inferocivano». Come la «grossa mano» di pavesiana memoria, Satana nell'*Inferno* di Dante stritola tra le fauci i peggiori traditori «banditi» dal paradiso, Giuda, Bruto e Cassio; l'immagine dell'impiccato del «Politecnico», ricordando la sorte terrena di Giuda, potrebbe ben

⁵⁶ Cfr. «Il Politecnico», n.1, cit., p. 1. «Il nesso stretto che lega il messaggio dettato dal *caduto* [...] e la proposta che la pubblicazione fa propria, è reso tramite la gabbia grafica che impagina l'immagine fotografica in posizione simmetrica all'editoriale, in modo che i due elementi del discorso complessivo assumono funzioni tra loro integrate e complementari. Il contenuto del messaggio dettato è il contenuto stesso dell'editoriale, *Una nuova cultura*» (MARINA ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio Editori, 1984, p. 13, corsivo nel testo).

⁵⁷ Lo scherno ideologico e l'oltraggio delle vittime e dei defunti nei Lager è un tema su cui si sofferma con attenzione Primo Levi: «Vorrei ancora accennare, come esempio estremo di violenza ad un tempo stupida e simbolica, all'empio uso che è stato fatto (non saltuariamente ma con metodo) del corpo umano come di un oggetto [...] Questa crudeltà tipica e senza scopo apparente, ma altamente simbolica, si estendeva, appunto perché simbolica, alle spoglie umane dopo la morte: a quelle spoglie che ogni civiltà, a partire dalla più lontana preistoria, ha rispettato, onorato e talvolta temuto» (P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 99-100).

commentarsi con le parole del manifesto repubblicano descritto da Pavese: «così muore chi tradisce». La frase successiva della *Casa in collina* è: «Anche i fascisti inferocivano»; tornando al «Politecnico» si può osservare che nella figura sottostante il caduto-aguzzino è diventato legione e spinge verso il muro le tante persone in cui si è mutato l'impiccato di cui sopra, componendo l'immagine della strage che nei culti ancestrali consegue al malvolere dei numi. Intanto l'arcano oracolo del caduto-aguzzino raccolto dal testimone-impiccato è verbalmente rivelato nelle spire del serpente che abita le colonne del totem «Politecnico».

Il fattore fattura

Le vibrazioni ondulatorie della luce, colpendo i corpi, ne traggono particolari effetti, il colore anzitutto, cioè quella roba che usavo per fare le strisce e che vibrava in maniera diversa dal resto, ma poi anche il fatto che un volume entra in uno speciale rapporto di volume con gli altri volumi, tutti fenomeni di cui io non potevo rendermi conto eppure c'erano.

CALVINO, *La spirale*

Si può ora ripensare alle ultime e molto citate pagine della *Casa in collina*, laddove il rapporto tra la prostrazione psichica indotta dai traumi della guerra, lo stato psicologico dell'illusione e l'ambivalente desiderio-timore ancestrale del ritorno dei defunti potrebbe nuovamente correlarsi alla prassi persuasiva del «Politecnico»:

Questa guerra [...] Ci semina di morti fucilati piazze e strade. [...] Finirà per [...] strapparci un consenso attivo. [...] Dove questa illusione mi porti ci penso sovente [...] accade che l'io [...] si sente un altro, si sente staccato, come se tutto ciò che ha fatto, detto e subito, gli fosse soltanto accaduto davanti. [...] Non so se [i cari dispersi] Cate, Fonso, Dino, e tutti gli altri, torneranno. Certe volte lo spero, e mi fa paura. [...] Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi lo ha sparso. Guardare certi morti è umiliante [...] ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.⁵⁸

Narrando l'*escalation* del terrore nella Guerra di liberazione, Pavese sottolinea lo stile contraddittorio della stampa repubblicana, colpevolizzante e minaccioso, supplichevole e terrorizzante:

Quella guerra [...] inferociva, mordeva più a fondo, giungeva ai nervi e nel cervello [...] i giornali [...] promettevano pene, perdoni, supplizi. Soldati sbandati, dicevano, la patria vi comprende e vi chiama. Finora ci siamo sbagliati, dicevano, vi promettiamo di far meglio. Venite a salvarvi, venite a salvarci, perdio. Voi siete il popolo, voi siete i nostri figli, siete carogne, traditori, vigliacchi. M'accorsi che le vuote frasi di un tempo non facevano più ridere. Le catene, la morte, la comune speranza, acquistavano un senso terribile e quotidiano. Ciò che prima era stato nell'aria, era stato parole, adesso afferrava alle viscere. Nelle parole c'era qualcosa d'impudico.⁵⁹

⁵⁸ C. PAVESE, *La casa in collina*, cit., pp. 482-484.

⁵⁹ Ivi, p. 432.

Un dettaglio non irrilevante nella singolare economia persuasiva del «Politecnico» si può cogliere nei termini ripetuti nel motto-sottotitolo in neretto dell'editoriale *Una nuova cultura*: «Non più una *cultura* che consoli nelle *sofferenze*, ma una *cultura* che protegga dalle *sofferenze*, che le combatta e le elimini». ⁶⁰ È il movimento ondulatorio della testa del serpente: l'ipnotico luccichio delle scaglie si può apprezzare nello scorrere dei verbi e dei sostantivi ripetuti:

... cultura ... consoli ... sofferenze ... cultura ... protegga ... sofferenze combatta ... elimini...

Come spiega serenamente l'articolo *Perché il cielo è azzurro*, quest'ultimo è tale perché «le onde lunghe che costituiscono la luce rossa» «risentono appena» ⁶¹ degli ostacoli atmosferici, quindi non si diffondono e il colore non è percepito. Similmente si può dire che alcuni segnali semiotici raggiungono la mente come significato coscientemente percepito (la luce azzurra), altri irraggiano l'inconscio senza che la coscienza possa trattenerli e elaborarli. Lo scongiuro alla «nuova cultura» celato nella testa del serpente sembrerebbe agire come i raggi che non vengono intercettati: l'inconscio a questo punto può essere indotto dall'ingestibile sofferenza psichica, se non a disattivare, a narcotizzare in qualche modo la coscienza, che come la vittoriniana «vecchia cultura» non risulta in grado di contrastare efficacemente aguzzini e «sofferenze». La «nuova cultura» che lampeggia ipnoticamente nel sottotitolo è infatti una «cultura» delle «sofferenze», o meglio, un'invocazione alla «nuova cultura» perché «protegga» dalle «sofferenze» psichiche che essa stessa infligge irraggiando subliminari segnali, che nella fattispecie minacciano l'infrazione di ancestrali tabù e il feroce ritorno dei defunti che ne consegue. Come il protagonista orwelliano nella scena della tortura di *1984*, il subconscio del lettore del «Politecnico» è indotto ad affidarsi alla clemenza e alle indicazioni, esplicite o implicite, dell'aguzzino. Così la chiusa di *Una nuova cultura*: «Potremo mai avere una *cultura* che sappia proteggere l'uomo dalle *sofferenze* invece di limitarsi a consolarlo? Una *cultura* che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la *cultura* in cui occorre che si trasformi tutta la *vecchia cultura*». ⁶² I verbi e i sostantivi reiterati nella coda del serpente formano ancora una volta un'ipnotica litania:

... cultura ... proteggere ... sofferenze ... cultura ... impedisca ... scongiuri ... aiuti ... eliminare ... vincere ... cultura ... occorre ... trasformi ... (vecchia) cultura.

In virtù del convergere di segnali terrorizzanti e colpevolizzanti il lettore del dopoguerra, inconsciamente atterrito e inchiodato dal peccato mortale di «vecchia cultura», gravato dal dolore umano e dal timore superstizioso per i «milioni di bambini» «uccisi», presumibilmente prostrato da lutti personali, è indotto a piegare la ragione ai subliminari impulsi irraggiati dal «Politecnico», ad acconsentire al mistero della contraddizione orwelliana della «nuova cultura» per placare le «sofferenze»

⁶⁰ E. VITTORINI, *Una nuova cultura*, cit., corsivo mio.

⁶¹ J. JEANS, *Perché il cielo è azzurro*, cit.

⁶² *Ibidem*, corsivo mio.

psichiche inferte dal sacerdote della «nuova cultura» medesima. In questo senso si può parlare di una cultura-aguzzino, qualità che contribuirebbe a spiegare i più sferzanti accenni a 1984 sopra riscontrati nel *Vittorini* calviniano. Questi rilievi inducono a riconsiderare anche l'affilato intervento di Pavese nella polemica etnologica, laddove, contro il Fortini de *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, l'autore di *Paesi tuoi* scrive del pericolo che «del mito, della magia, della “partecipazione mistica”, lo studioso “scientifico” dimentichi il carattere più importante: l'assoluto valore conoscitivo che essi rappresentano, la loro originalità storica, la loro perenne vitalità nella sfera dello spirito». ⁶³ Se il discorso esplicito di Pavese rimprovera a Fortini di dimenticare la perenne vitalità del mito, della magia ecc. nella sfera dello spirito, ad esempio nell'arte, il brano si può qui intendere anche nel senso che Fortini dimentica la «perenne vitalità» sottolineata da Silone, quella che nel dopoguerra, nel riemergere della «situazione di angosce ataviche», fu sfruttata per tentare di imporre la «magia» orwelliana del ratto «Politecnico» e il culto del totem totalitario della «nuova cultura». Alcuni riferimenti all'ambito del primitivismo e dell'ipnosi si possono peraltro ipotizzare anche nella *Lettera a Elio Vittorini* di Togliatti, ad esempio dove si critica «Il Politecnico» per la sua

Strana tendenza a una specie di «cultura» enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, [...] e la notizia, l'informazione [...] la «varietà» [...] sopraffaceva il pensiero. Ed è questo, e solo questo che abbiamo detto, richiamandoci puramente al vostro *programma primitivo*. ⁶⁴

Se in questo brano di cui si sono discussi nella terza parte i riferimenti orwelliani si possono ora cogliere allusioni all'ambito etnologico («una specie di “cultura”»), all'ipnosi («sopraffaceva il pensiero»), alla barbarie («programma primitivo»), si può anche rilevare che Togliatti istituisce un parallelo tra le riviste del primo Novecento, quelle degli ultimi tempi del fascismo e «Il Politecnico», definito implicitamente un fenomeno di «fuggevole fosforescenza» sulla carcassa in decomposizione del fascismo, senza forse risparmiare nuove allusioni all'ambito mesmerico:

Ricordi i vari movimenti culturali italiani del primo decennio di questo secolo? Quante *promesse*, e quante *speranze* [...] se osservi con attenzione, constati che a un certo punto *essi si esauriscono* e finiscono tutti o quasi tutti nello stesso modo. [...] *la forza d'attrazione si perde* [...] Negli ultimi tempi del fascismo ci furono tentativi [...] che si esaurirono nell'*attività intermittente*, come un fenomeno di *fuggevole fosforescenza* sopra un corpo in decomposizione. ⁶⁵

Il duello invisibile

E come si comporterà costui davanti a vibrazioni che non può utilizzare e che prese così magari danno un po' fastidio?

CALVINO, *La spirale*

⁶³ C. PAVESE, *Discussioni etnologiche*, «Cultura e Realtà», n.1, maggio-giugno 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 324.

⁶⁴ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit., p. 204, corsivo mio.

⁶⁵ *Ibidem*, corsivo mio.

Lo scoiattolo della penna ha trovato ispirazione: ha scritto un racconto e lo ha inviato al «Politecnico». È macabro e inquietante, e in questo ben si attaglia al periodico vittoriniano. Per giunta i due personaggi del racconto di Calvino – «l'uomo armato e l'uomo senz'armi», il primo è un partigiano che accompagna il secondo «al comando» – sono chiaramente ispirati a due personaggi vittoriniani di *Conversazione in Sicilia*, gli accaniti tutori dell'ordine che vedono delinquenti dappertutto: Coi Baffi e Senza Baffi. Tuttavia, lusinghe a parte, o a maggior ragione in virtù di cotali lusinghe, qualche brano del racconto di Calvino avrebbe dovuto dar da pensare al traduttore di Poe Vittorini. Ad esempio questo dove si espone il pensiero dell'uomo senz'armi, una spia dei nazifascisti:

Si sentiva sicuro di sé, il disarmato, enormemente sicuro di sé. Era l'uomo più astuto del paese, era difficile fargliela. [...] E già vedeva nella sua mente i tedeschi, tedeschi a colonne, tedeschi su camion e autoblinde, visione di morte per gli altri, di sicurezza per lui, uomo astuto, uomo capace di mutare la morte altrui in guadagno proprio, uomo a cui nessuno poteva farla.⁶⁶

Come suggerisce il brano citato, la prosa calviniana di *Andato al comando* non sfigura a confronto della macabra chiarezza del «Politecnico». Anche questo passo risulta interessante: «Tutti quelli che fanno la spia, noi lo sappiamo. E uno per uno li prendiamo».⁶⁷ Forse il fortunato Vittorini aveva dimenticato *Il barillozzo di Amontillado* di poesia memoria. Un anno dopo la morte del direttore del «Politecnico» Calvino pubblica il saggio *Vittorini: progettazione e letteratura*, letteralmente ricoperto di sarcastiche allusioni orwelliane; nelle ultime due frasi del racconto calviniano questa successione di eventi sembrerebbe in qualche modo preannunciata:

Cascò con la faccia al suolo e il colpo di grazia lo colse in una visione di piedi che lo scalcavano. Così rimase, con la bocca piena di aghi di pino. E poi fu nero di formiche.⁶⁸

⁶⁶ I. CALVINO, *Andato al comando*, «Il Politecnico», n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

Elisa Lo Monaco

Tabucchi, Truffaut e altre suggestioni

1. *Un'allusione in bianco e nero da un fotogramma di «Baisers volés»*

L'immagine non è questo o quel significato espresso dal regista,
bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua soltanto.

Andrey Tarkovskij, *La forma dell'anima*

Il tassista di *Notturmo indiano*, nell'*incipit* del romanzo, porta un solo guanto nero alla mano destra:

Il tassista aveva [...] un sorriso indefinibile che non mi piaceva. Alla mano destra portava un guanto nero, e anche questo non mi piacque.¹

Quanto ci preme qui dimostrare è che questa *imago* altro non è che un richiamo allusivo al fotogramma che rappresenta l'attore Albert Simono nelle vesti del signor Albani in *Baisers volés* (1968). La sceneggiatura definitiva del film prevede infatti un «primo piano delle mani di Albani che si stringono nervosamente; una è guantata, l'altra no». ² Le prove a sostegno della nostra tesi sono molteplici: dalla profonda conoscenza che Tabucchi aveva di Truffaut, al doppio *juego del revés*, cromatico (tra il guanto nero e la mano bianca sinistra, nel racconto) e speculare (la mano sinistra guantata del film). La pellicola, come ovvio, è cronologicamente antecedente a *Notturmo indiano*.³

Nella cineteca dello scrittore non può mancare un maestro del cinema quale Truffaut, definito da Tabucchi come l'artefice che «ha saputo fotografare con una maestria rara»⁴ il mondo femminile. Le citazioni celate anche in altre opere sono molte. Thea Rimini nota che la canzone *Tourbillon de la vie*, colonna sonora di *Jules e Jim* (1962), viene parafrasata in *Tristano muore*;⁵ in *Cinema*, la figura del regista funge da parodia rispetto a Truffaut e alle tecniche sceniche della *nouvelle vague*. Nelle pagine incipitarie del racconto, il lettore crede di assistere a qualcosa di reale; solo le indicazioni del ciack smaschereranno la finzione,⁶ proprio come le prime sequenze di

1 Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 13.

2 François Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 218.

3 Editto dalla casa editrice Sellerio nel 1984.

4 A. Tabucchi, *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 197. Per un approfondimento sulla cineteca di Tabucchi si consiglia: Anna Dolfi, *Cinéma, cinéma*, in AA. VV., *Actes du colloque «De la littérature à l'image dans la littérature. Du muet à la vidéo. Espagne-Italie, XX et XXI siècles»*, organisé par le Laboratoire d'Etudes Romanes de l'Université Paris 8 les 19, 20 et 21 mai 2011.

5 Thea Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 81-82.

6 «“Stop!” gridò il ciack. “Interruzione!”» (A. Tabucchi, *Cinema*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 134).

La nuit américaine (1973) di Truffaut fanno credere allo spettatore «di vedere già il film, quando invece si tratta di un film girato all'interno del film». ⁷ Si aggiunga che si può notare un effetto analogo a quello di *Cinema* e *La nuit américaine* (1973) anche in una scena di *L'amour en fuite* (1978): gli spettatori sono inizialmente ignari che il fotogramma dei volti di Antoine Doinel e Sabine Bernerías incornici uno specchio, e non i due attori.

Se foto-grafia significa scrivere con la luce, è con l'ombra che Tabucchi e Truffaut sembrano fotografare il «mondo ingorgato di immagini». ⁸ Il nero dei notturni e i bui della pellicola di celluloidi legano *Notturmo indiano* e *La nuit américaine* (1973) in segrete corrispondenze. La pellicola del '73, attraverso il metafilm, ci narra la genesi e la trama di *Je vous présente Pamela*; Christine e il protagonista, in *Notturmo indiano*, descrivono il contenuto dei loro metalibri. L'oggetto della *quête* di *Notturmo indiano*, inoltre, si chiama Xavier, come il libraio di *L'amour en fuite* (1978).

Si chiuda l'analisi delle *liaisons* che concernono l'equazione Tabucchi-Truffaut con un rinvio al postumo *Di tutto resta un poco*, edito nel 2013: l'intertitolo *I film della mia vita* è una chiara citazione dell'omonimo libro scritto dal regista francese, pubblicato nel 1978 a Venezia da Marsilio editore.

2. Tabucchi e Truffaut: un'«amicizia del gusto»

Pasolini, uno scrittore che mi è caro, aveva coniato l'espressione «amicizia delle idee». A questa aggiungerei l'«amicizia del gusto». Perché il gusto è qualcosa di meno cerebrale, di più viscerale, di più naturale delle idee, e quando due scrittori amano gli stessi scrittori significa che tra di loro c'è una profonda affinità, che poi è amicizia. ⁹

Si tratta di un passo tratto da *Di tutto resta un poco* che parla dell'amicizia di Tabucchi con Mario Vargas Llosa. Un'«amicizia del gusto» tra due scrittori che amavano Flaubert e Baudelaire. I due autori francesi sono cari anche a Truffaut, che nel questionario proustiano sottopostogli da Massimo Marchelli sceglie Emma Bovary come eroina prediletta della narrativa e Baudelaire come poeta preferito (insieme a Jean-Cocteau, ma su questo ci soffermeremo più tardi). L'universo letterario dell'autore di *Les Fleurs du mal* si iscrive nei dialoghi di *Une histoire d'eau* (1958), cortometraggiato dalla collaborazione del regista con Jean-Luc Godard. Per averne una prova basta ascoltare i dialoghi dei protagonisti:

Baudelaire è il poeta ideale
E lui che ha detto:
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux

⁷ T. Rimini, *Nella gabbia del remake: Cinema*, in *Album Tabucchi* cit., p. 68.

⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992, p. 15.

⁹ A. Tabucchi, *Amici*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema* cit., p. 166.

De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Il riferimento, nel testo dialogico della pellicola, alle *Avventure di Arthur Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan Poe¹⁰ è un altro richiamo a Baudelaire; il poeta fu infatti il primo a tradurre il romanzo in francese, nel 1858.

Si potrebbe definire un'«amicizia del gusto» il rapporto tra Truffaut e Tabucchi? Per rispondere proviamo a vedere quali sono gli altri numi tutelari che hanno fatto da *ubi consistam* all'opera di questi alchimisti dello sguardo, spaziando dalle affinità letterarie a quelle cinematografiche. Honoré de Balzac, autore che Truffaut divorava fin dall'infanzia,¹¹ si riflette anche nello *script* del cortometraggio appena analizzato.¹² Il cineasta racconta:

Arrivato a tredici o quattordici anni comprai [...] quattrocentocinquanta volumetti grigiastri, *Les Classiques Fayard*, e mi misi a leggerli in ordine alfabetico, cominciando da A (Aristofane) per finire con V (Voltaire), senza saltare un titolo, un volume, una pagina. [...] La grande rivelazione fu Balzac. [...] L'opera che preferivo era *La peau de chagrin*, per quella specie di follia che c'è dentro. Adesso mi piacciono di più *Les lys dans la valeé*, *Les illusions perdues*, *Eugénie Grandet*.¹³

Anche Tabucchi e il suo Pereira apprezzano Balzac, e non si astengono dal rendergli omaggio: il primo lo cita nella quarta di copertina delle *Poesie* di Fernando Pessoa,¹⁴ il secondo traduce per il proprio giornale *Honorine*, «un bel racconto sul pentimento, [...] letto in chiave autobiografica», nel quale si è «riconosciuto in modo limitrofo».¹⁵ Pereira non è il solo personaggio fittizio sul quale ci soffermeremo in queste pagine. Gli farà compagnia Antoine Doinel (*alter ego* di Truffaut), protagonista della *Nouvelle Vague*, che in *Les Quatre Cents Coups* (1959) riscrive a memoria un brano di Balzac per un compito in classe. Il professore se ne accorge e, lungi dal lodarlo per i raffinati gusti letterari, lo manda dal Preside.

«A Parigi», scrive lo scrittore della *Comédie humaine*, «solo la virtù non possiede altari». Un altare, invece, lo innalza a Balzac l'*enfant* del film del 1959, preso

10 Si riporta di seguito il dialogo menzionato: «E, gatto con gli stivali di periferia, mi lanciavi nell'avventura – come il celebre Arthur Gordon Pym, imitata del resto da un bel po' dei miei concittadini» (*ibidem*). Per approfondire il rapporto tra Tabucchi e Baudelaire, cfr. Anna Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, in *Tabucchi, la specularità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 39-54; Remo Ceserani, *Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà: pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida*, in *Le forme della narrazione nel Novecento: letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica*, Torino, Rencontres de l'archet, 2013, pp. 17-21; Patrizio Tucci, *Una metamorfosi di Baudelaire: «Any where out of the world» dai «Petits Poèmes en prose» ai «Piccoli equivoci senza importanza»*, in *Metamorfosi mostrati labirinti*. Atti del seminario di Cagliari 22-24 gennaio 1990, a cura di Giovanna Cerina, Mario Domenichelli, Patrizio Tucci, Maurizio Viridis, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 453-467.

11 Truffaut asserisce: «mi rintanavo nella biblioteca municipale a divorare Balzac» (F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Roma, Gremese, 1990, p. 14).

12 Un'attrice di *Une histoire d'eau*, riguardo ai propri pensieri, afferma: «nascevano gli uni dagli altri e correvano nella mia mente, come le nuvole spazzate dal vento, su uno sfondo grigiastro, velavano il sole. Questa frase non è mia. È di Balzac ne *La Duchessa di Langeais*» (F. Truffaut-Jean-Luc Godard, *Une histoire d'eau*, in «Avant-Scène Cinéma», 1961, pp. 60-62).

13 Ivi, p. 19.

14 «Balzac seppe essere il Père Goriot e Eugénie Grandet, essendo prima di tutto Balzac» (Fernando Pessoa, *Poesie. Testo portoghese a fronte*, a cura di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre, Milano, Adelphi, 2013).

15 A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 120.

dall'entusiasmo per la lettura della *Recherche de l'absolu*. Una candela dimenticata accesa, però, creerà un principio di incendio. Le «avventure»¹⁶ di Antoine Doinel non finiscono qui: in *Baisers volés* (1968), film «infarcito di tutto quel genere di cose legate al tema che Balzac definisce “un début dans la vie”»,¹⁷ lo troviamo infatti in una cella militare, intento nella lettura di *Le lys dans la vallée*. Dal romanzo scatta una sorta di effetto Pigmalione: il rapporto che si instaurerà tra Doinel e Madame Tabard, per Gianni Olla, evoca esplicitamente proprio l'amore mancato di Felix de Vandenesse per Madame de Mortsaufr nel *Giglio nella valle*.¹⁸

I rinvii a Balzac non si limitano alle pellicole del '59 e '68. In *La peau douce* (1964) Pierre Lachenay (Jean Desailly) corteggia la hostess facendo la prosopopea¹⁹ dello scrittore francese e si reca ad una conferenza per presentare il suo libro, *Balzac e il denaro*; mentre *La chambre verte* (1978) offre allo sguardo dello spettatore le foto di Balzac e di un altro nume letterario: Marcel Proust, autore d'affezione per il regista parigino, che si rispecchia *tout court* nei *topoi* dell'amore come malattia e nel ricordo dell'infanzia infelice della *Recherche*.²⁰ Non è un caso che Nicole Stéphane proponga proprio a Truffaut di trarre un film da *Un amore di Swann*.²¹ L'ordito dei nastri di celluloidi del regista francese si intreccia di frequente con le trame di un vessillifero della memoria quale Proust. In *Baisers volés* (1968), ad esempio, l'episodio di Madame Tabard che si prova delle scarpe da sera nel negozio mentre il marito l'attende impaziente è un rimando trasversale all'opera di Proust; allude al passo del duca e della duchessa di Guermantes che si recano ad una soirée.²² Anche Tabucchi non si sottrae alle influenze di un Proust capace di descrivere «l'episodio più clamoroso e [...] più alto della memoria sensoriale»²³ in uno tra i più bei romanzi del Novecento.²⁴ Se Eleonora Pinzuti redige un'analisi ermeneutica di uno scrittore «*sub specie Jankélévich*»,²⁵ si potrebbe proporre anche la tassonomia di un Tabucchi *sub specie* Proust. Iniziamo con un gioco di allusioni che si riflette in due chiari nomi proustiani: Albertine e Marcel, in *Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia*, fungono, in forma metatestuale, da parodia dello scrittore francese.²⁶ La stratificazione di significati in *Rebus*, poi, merita una particolare attenzione. Non è circoscritta alla tesi del Marchese di Carabas su *Les impressions de Proust en automobile* (caricatura di un articolo dell'autore parigino, *Les impressions de route en automobile*),²⁷ ma – come scrive Anna Dolfi – comprende anche Albert, un omino minuto, nuovo proprietario dell'automobile di

16 Cito da F. Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista* cit.

17 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 130.

18 Gianni Olla, *Marcel c'est moi*, in Ezio Alberione, Massimo Marchelli, G. Olla, Rosamaria Salvatore, *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 45-46.

19 Ci si attiene al significato primario del termine: i discorsi su Balzac al ristorante, infatti, sono tutti al presente.

20 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 43.

21 F. Truffaut, *Autoritratto*, Torino, Einaudi, 1989, p. 142.

22 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., pp. 45-46; per altri rinvii da Truffaut a Proust, cfr. *ivi*, pp. 37-70.

23 A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 21.

24 A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema* cit., p. 109.

25 Eleonora Pinzuti, *Sub specie Jankélévich*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-159.

26 Alessandro Iovinelli, *Dal tramonto all'alba: il riso vs la morte*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi* cit., p. 360.

27 A. Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa* cit., p. 45.

Agostinelli (autista di Proust), che avrebbe voluto essere sepolto al Père Lachaise (dove fu cremato Truffaut!) «perchè c'è Proust».²⁸ Per un quadro più esaustivo si veda anche un brano di *Strana forma di vita*, che allude all'introito della *Recherche*:²⁹

Strana forma di vita questa, in cui una notte capita di svegliarsi nel buio, si sente cantare un gallo e ci pare di essere nella fattoria in cui si passò l'infanzia. Si fissa l'oscurità con gli occhi spalancati e si aspetta che faccia giorno, e intanto la tua infanzia è lì, presente, accanto al tuo letto, potresti quasi prenderla per mano, ma sì, prendere per mano la tua infanzia, ti dici, dà, abbi il coraggio, anche se è passato tanto tempo, anche se la vita sembra averla sepolta, essa è lì a pochi centimetri, hai l'infanzia a tua disposizione, dà, prendila per mano, coraggio.³⁰

Per proseguire con l'analisi di *Si sta facendo sempre più tardi* è doveroso il riferimento a *Forbidden games*. Nella lettera si esplicita il debito proustiano attraverso un richiamo all'iper-madeleine,³¹ vista come «ampliamento del concetto del “tempo” attraverso funzioni narrative contrapposte e intra comunicanti».³² Lo «scherzo della memoria» si manifesta grazie a *Forbidden Games*, lettera pubblicata inizialmente come testo introduttivo, in inglese e in portoghese, a un volume d'immagini del fotografo brasiliano Marcio Scavone, *And Between Shadow and Light/E entre a sombra e a luz*. Uno degli scatti di Scavone degli anni Sessanta ritrae una donna che si affaccia da un balcone allungando le braccia verso il cielo, «come per abbracciare l'aria».³³ Tabucchi afferma:

L'immagine toccò la memoria di un mio Io così lontano nel tempo (e dunque così distante dal Me che guardavo la fotografia) da farmi ritenere possibile di attribuire la memoria di quell'immagine a un Me che di me fosse solo parvenza o ectoplasma perso nel tempo.³⁴

Come dal temporale estivo in *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, dalla foto nasce uno «sguardo reciproco»: ³⁵ «un istante fuggitivo piccolo come una goccia di pioggia che picchetta sul vetro e dilata l'universo della visione»³⁶ permette un'epifania «alla stregua di una cefalea cosmica che gonfia le maree del cranio nel sangue».³⁷ Un'epifania metatestuale si può invece trovare negli *Archivi di Macao*, quando il sobbalzo dell'aereo evoca – sotto forma di intermittenza proustiana – il ricordo del padre. Alla figura paterna, inoltre, dobbiamo la stesura di *Requiem*, che si manifesta come *acúsmata* in un sogno. Il «regno degli *acúsmata*»³⁸ si riversa nel mondo della scrittura, mondo al quale Truffaut sicuramente non è estraneo. Il cineasta, per fare solo un esempio, nel 1955 aveva pubblicato sulla rivista «La Parisienne» *Antonine e l'Orpheline*, definito da Claude Beylie un *pastiche* alla

28 A. Tabucchi, *Rebus*, in *Piccoli equivoci senza importanza* cit., p. 31.

29 E. Pinzuti, *Sub specie Jankélévich* cit., p. 151 n.

30 A. Tabucchi, *Strana forma di vita*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 165.

31 A. Tabucchi, *Forbidden games*, ivi, p. 45.

32 E. Pinzuti, *Sub specie Jankélévich* cit., pp. 153n e 154n.

33A. Tabucchi, *Post-scriptum*, in *Si sta facendo sempre più tardi* cit., p. 223.

34 *Ibidem*.

35 Atto che, a differenza dello sguardo oculare, si estende alle percezioni mentali (cfr. Darya Maoz, *The Mutual Gaze*, in «Annals of Tourism Research», 2006, 1, p. 222).

36 A. Tabucchi, *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, in *Si sta facendo sempre più tardi* cit., pp. 92-93.

37 A. Tabucchi, *Post scriptum* cit., p. 225.

38 A. Tabucchi, *Su Requiem. Un universo in una sillaba*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., pp. 35-36.

Cocteau;³⁹ nel quale:

Proustiano è il rito di risveglio, con la confusione degli oggetti in penombra che sembrano «altre cose» rispetto a quelle lasciate la notte prima. Proustiano è il senso di colpa per essere stato molto malato nell'infanzia. Proustiano è l'atteggiamento di Antoine che guarda Henriette, sua amante (o prigioniera, e orfana come Albertine) mentre dorme: pura e sconosciuta. Prustiano al quadrato il riferimento alla madre che ama e ammira.⁴⁰

Non ci sorprenderà, dunque, che molti critici annoverino Truffaut tra i registi proustiani, ma se leggessimo che è «hitchcockiano-proustiano» – come lo è, d'altronde, Tabucchi –, capiremmo il gioco di suggestioni al quale Oreste De Fornari si riferisce?⁴¹

Approfondiamo il discorso su Hitchcock, regista importante per la formazione tabucchiana e presenza costante nell'*opera omnia* di Truffaut, dal finale di *Le dernier métro* (1980), che traspone *Murder* (1930), alla sequenza piena di *suspense* della posta pneumatica – non della centrale telefonica, quindi un prestito *in variatio* – di *Baisers volés* (1968), che prende spunto da *Dial M for Murder* (1954).⁴² *Baisers volés* (1968) è, senza dubbio, un «film di narrazione alla Hitchcock»,⁴³ ce lo lasciano intuire la fuga frenetica di Doinel per le scale dalla casa di Fabienne, sottolineata da una musica dal ritmo serrato, e l'inquadratura insistita ed enigmatica della mano guantata del signor Albani.⁴⁴ Un ulteriore esempio di veloce messinscena che trasforma, grazie al montaggio rapidissimo di campi e controcampi, una scena da *pochade* di *Vivement dimanche!* (1983) in un pezzo alla Alfred Hitchcock, è quella in cui il corteggiamento tra Julien Vercel e la moglie viene interrotto dall'ispettore che suona alla porta,⁴⁵ traendo «da una scena, anche normale, quello squilibrio, quell'inquietudine e quell'instabilità di cui Hitchcock è maestro e di cui ci ha insegnato il segreto».⁴⁶

I punti di contatto, tra l'altro, non si limitano alla sfera della Settima Arte. Cornell Woolrich, *alias* William Irish, è uno scrittore caro sia a Truffaut che a Hitchcock. *Rear Window* (1954) nasce da *It Had to Be Murder*; da *Waltz Into Darkness* prende vita *La sirène du Mississippi* (1969), film in cui, attraverso l'episodio dell'avvelenamento di Belmondo, si passa bruscamente da scene alla Renoir al cinema di Hitchcock.⁴⁷ Anche *La mariée était en noir* (1967) è tratto da un racconto

39 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 41. Si noti che Truffaut ha in comune con Proust anche l'ammirazione per Jean Cocteau. Il versatile scenografo de *La Belle et la Bête* ha, tra l'altro, molto influenzato *Tirez sur le pianiste* (1960). Truffaut gli riserva un posto nel luogo di culto di *La chambre verte* (1978), e con la seguente dichiarazione ribadisce la sua «corrispondenza di amorosi sensi»: «a volte la gente che ho perso da molto tempo mi manca come se fosse appena morta. Jean Cocteau per esempio» (Intervista rilasciata a Chatherine Laporte e Danièle Heymann, in «L'Express», n. 1392, 13-19 marzo 1978); una decina di anni dopo aggiungerà: «Jean Cocteau sta dietro a tutto; Rivette dice, a ragione, che siamo tutti influenzati da Cocteau» (F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., pp. 78-79).

40 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 41-42.

41 Oreste De Fornari, *La qualità dell'imperfezione*, in *I film di François Truffaut*, Roma, Gremese, 1986, p. 11.

42 Ugo Casarighi, *I baci del sessantotto*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini*, Torino, Lindau, 2011, p. 93.

43 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 126-127.

44 Daniela Angelucci, *Baisers volés*, in *Enciclopedia del Cinema*, treccani.it, 2014, (consultato il 19 luglio 2014).

45 O. De Fornari, *La qualità dell'imperfezione* cit., p. 13.

46 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 110.

47 Ivi, p. 206.

di Irish, e grazie alla colonna sonora di Bernard Herrmann – storico collaboratore del regista inglese –⁴⁸ lega Truffaut e il suo «maestro». Il film è girato privilegiando il punto di vista dello spettatore, secondo una tecnica di scansione degli avvenimenti adottata sovente da Hitchcock. Truffaut spiega:

Ho cercato di fare una storia [...] secondo un principio narrativo caro a Hitchcock [...]. Per tutto il tempo si tiene conto del ragionamento del pubblico e ci si diverte. Ci si dice: «Gli faremo credere che...» che s'innamorerà di Charles Denner, per esempio.⁴⁹

Non si sfugge dall'immedesimazione anche nella prima parte di *Vertigo* (1958), perché «lo sguardo dello spettatore, identificandosi con lo sguardo di Scottie, sarà continuamente stupito e coinvolto nel desiderio di ricostruire il tutto attraverso le parti disseminate e svelate durante il film».⁵⁰ Il fascino di *Vertigo* (1958), un *cult* del doppio, non lascia indifferente neanche Tabucchi, l'autore di una «scrittura in partita doppia»⁵¹ dominata dalla dicotomia realtà-rovescio riflesso allo specchio. Il testo e il peritesto del «nastro di sogni» di Hitchcock e del *Filo dell'orizzonte* interagiscono tra loro. Spino, infatti, riferendosi a Nobodi, afferma: «Ma non si può lasciar morire la gente nel niente [...], è come se uno *morisse due volte*».⁵² Thea Rimini nota giustamente che «l'antifrasi con il titolo hitchcockiano, *La donna che visse due volte* (1958), è consapevole».⁵³ Nella quarta di copertina, poi, la ricerca di Spino si muove «in una sorta di caduta libera, *vertiginosa* e obbligata al tempo stesso».⁵⁴

O Fio do Horizonte (1993) di Fernando Lopez è ispirato al romanzo di Tabucchi. Lo stesso regista rivela la presenza hitchcockiana nel libro e nella pellicola: «[Tabucchi] faz-nos perder como num filme, que alias eu cito, de Hitchcock, *Vertigo*».⁵⁵ Quando, nel nastro di celluloido, Spino e Francesca arrivano in un convento fuori città, il montaggio ricorda la famosa scena del campanile con James Stewart e Kim Novak. L'omaggio a Hitchcock è evidente. «Identico il *decor*, identici i movimenti di macchina (falso *travelling* con *dolly*), ma soprattutto identico senso di vertigine. Sulla sommità della scogliera dove sorge il convento a precipizio sul mare, lo Spino cinematografico è colto da vertigine».⁵⁶

Tabucchi accoglie nella scrittura altri linguaggi e grammatiche. Un esempio di latente eco intertestuale si può leggere nell'affermazione di Spino che, riferendosi ad un

48 Bernard Herrmann compose le colonne sonore di *The Trouble with Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *The Wrong Man* (1956), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *Marnie* (1964).

49 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 116.

50 F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002, p. 204.

51 Cfr. Nives Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.

52 A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 51, (corsivo mio).

53 T. Rimini, *Fili di celluloido all'orizzonte*, in *Album Tabucchi* cit., p. 50; a questo proposito si veda anche A. Dolfi, *Alla maniera di Vieira da Silva. Dodici istantanee per Antonio Tabucchi*, in «Autografo» 2012, 48, [pp. 167-174], p. 169.

54 Corsivo mio.

55 Fernando Lopez, *Um escritor ontologicamente cinematografico*, in *Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto*, a cura di Maria José de Lancastre. Atti del Convegno Internazionale di Lisbona 13-17 aprile 1999, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 153.

56 T. Rimini, *Fili di celluloido all'orizzonte* cit., p. 50.

cadavere dell'obitorio dall'ignota identità, esclama: «Chiamalo il Kid». ⁵⁷ Il leggendario nome cinematografico evoca, per Nives Trentini, *The Kid* (1921) ⁵⁸ di Charlie Chaplin. Anche Truffaut risente delle suggestioni di Chaplin, tanto da asserire: «la mia religione è il cinema. Credo in Charlie Chaplin». ⁵⁹ Una religione laica, quella per il cinema, che tanto può influenzare le scelte della vita. Lo sa bene Truffaut: difficile immaginare cosa ne sarebbe del regista senza il rifugio fin dalla tenera età nelle sale cinematografiche. Lo sa ugualmente bene Tabucchi, che non sarebbe mai andato a Parigi senza *La dolce vita* (1960). La pellicola del 1960 mostra lo spaccato di una «società putrefatta», dove, come in un giudizio universale, «non si salva nessuno». ⁶⁰ Non si salvano l'alta e bassa borghesia, i nobili, l'aristocrazia romana, gli intellettuali, i giornalisti, i fotografi; né il regista di un film profetico e «assolutamente unico» ⁶¹ si astiene da una critica ai mass-media, alla religione e ai vizi degli italiani. Tabucchi scrive:

Sono grato a Fellini: per me che non avevo capito niente, lui aveva già capito tutto. Lì c'erano tutti i vizi degli italiani [...] Vista *La dolce vita*, io presi la grande decisione di partire. [...]. Andavo a Parigi in cerca di novità, di scoperte. Vidi tanto cinema, e poi, su una bancarella vicino alla Gare de Lyon, poco prima di prendere il treno per il ritorno, ebbi il mio primo incontro con Pessoa. [...] Senza Fellini, quell'incontro per me non ci sarebbe stato. In fondo, la mia è una storia Felliniana: come il Moraldo dei Vitelloni anch'io, una mattina, presi il treno. Ma non andavo a Roma, andavo a Parigi... ⁶²

La figura di Fellini entra anche nella trama narrativa tabucchiana: il ritratto pittorico del regista, realizzato da Tullio Pericoli nel 1985, si trasforma nel Maestro di *Vivere o ritrarre*, «un regista maestoso, superbo, con un cappello di feltro e la cravatta svolazzante al vento dei ventilatori. E con qualcosa di inquietante sul viso». Nel finale del racconto il Maestro tenderà, attraverso l'assistente, di «fare il ritratto» ⁶³ di chi ha creato il suo ritratto. Un bel gioco di rifrazioni del *revés*!

Un'altra – tra le tante – celebrazione del *revés* si palesa in *Piazza d'Italia*: Thea Rimini vede nella *Cabiria* (1914) di Pastrone, pellicola scelta per l'inaugurazione del cine-teatro *Splendore*, un omaggio al suo rovescio, rappresentato da *Le notti di Cabiria* (1957) di Fellini. ⁶⁴ La conclusione di questo film, per Truffaut, è «un prodigio di potenza e di forza, nel senso più nobile del termine». ⁶⁵ Il regista francese ci regala una citazione celata del regista di *Otto e mezzo* (1963): nel nome di Federico, pronunciato da Valentina Cortese in *La nuit américaine* (1973), Ugo Casarighi nota un chiaro rinvio trasversale al «regista visionario» ⁶⁶ in questione. ⁶⁷ Il regista francese ammira l'abilità di Fellini; per farsene un'idea basti leggere la

57 A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* cit., p. 27.

58 N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto* cit., p. 167.

59 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 283.

60 A. Tabucchi, *I film della mia vita*, in *Autobiografie altrui* cit., pp. 187-188.

61 Ivi, p. 189.

62 Ivi, pp. 186-189.

63 Ivi, p. 178.

64 T. Rimini, *Il montaggio di Piazza d'Italia*, in *Album Tabucchi* cit., p. 31.

65 F. Truffaut, *Alcuni stranieri*, in *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio Editori, 1978, p. 213.

66 Gordiano Lupi, *Il capolavoro di Otto e mezzo*, in *Federico Fellini*, Milano, Mediane srl, 2009, p. 119.

67 U. Casarighi, *Come si gira un film*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini* cit., p. 144.

dichiarazione che segue:

Mi piacerebbe essere capace di fare un film come il *Casanova* di Fellini, che trovo splendido. È un film geniale, il più bello di Fellini; prova che è il più grande regista visivo del sonoro insieme a Orson Welles.⁶⁸

Truffaut conosce bene Orson Welles:⁶⁹ solo nell'infanzia guardò *Citizen Kane* (1946) diciotto-venti volte:⁷⁰ In *La nuit américaine* (1973) sogna di essere ancora bambino e rubare le fotografie di *Citizen Kane* (1946). Il regista francese, d'altronde, esplicita alcuni rimandi al «bambino prodigio di Kenosha» nei suoi film, confessando:

Sono stato influenzato da film come *The Magnificent Amberson*, che rivedo ogni volta che posso e che è uno dei miei film guida. C'è una scena del film [*Les deux anglaises*] che vi si riferisce precisamente, quando la madre di Claude gli dice di accendere la luce a gas: la luce in quel momento sul suo viso...⁷¹

e ancora: «nel corso di *La nuit américaine* rendo un omaggio particolare a *Citizen Kane*, il film che ha cambiato il cinema e anche la mia vita».⁷²

«Film, romanzi, personaggi sono evocati continuamente, in modo aperto o più spesso in modo allusivo»⁷³ anche negli scritti di Tabucchi. E agli scambi transemiotici non si sottrae Orson Welles: «le dissolvenze di *Piccoli equivoci senza importanza*», scrive Thea Rimini, «sembrano uscire da *Quarto potere* (1941)».⁷⁴ «L'omone barbuto col sigaro in bocca»⁷⁵ fa la sua comparsa anche nella *Battaglia di San Romano*, impegnato a girare *Campanadas a medianoche* (1965), e nelle allocuzioni⁷⁶ della *Testa perduta di Damasceno Monteiro*. L'avvocato Loton, infatti, dichiara di non somigliare a Orson Welles – anche se è obeso, fuma il sigaro e ha uno studio pieno di cartacce.

Se «la letteratura», e, si aggiunga, il mondo del cinema, «sono come una ragnatela», «tutto c'entra con tutto»;⁷⁷ si può allora affermare che Tabucchi e Truffaut, personaggi bovaristi e predatori di immagini, avrebbero probabilmente scelto di legarsi, per le tante «re(l)azioni a catena»⁷⁸ e «affinità elettive», in un'«amicizia del gusto».

68 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 236.

69 Si ricordi che su richiesta dell'editore Harper and Row, scrisse la prefazione al libro di André Bazin *Orson Welles, A critical view by André Bazin*, pubblicato a New York nel 1978.

70 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 15.

71 Ivi, p. 183.

72 Ivi, p.195.

73 R. Ceserani, *Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà: pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida* cit., p. 15.

74 T. Rimini, *Racconti di cinema barato*, in *Album Tabucchi* cit., p. 56.

75 A. Tabucchi, *La battaglia di San romano*, in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 54.

76 Ci si attiene al significato del termine nella linguistica.

77 A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* cit., p. 129.

78 Serie tv prodotta da Le badòle il cui titolo rimanda alle imprevedibili conseguenze di un contatto tra alcuni elementi chimici, visti come metafora del quotidiano.

Maria Rita Mastropaolo

Bufalino, puparo-*cuntastorie*

A dieci anni da *Diceria dell'untore* (Palermo, Sellerio, 1981), Bufalino appronta un libricino non venale, una strenna natalizia per trecentonovantanove amici:¹ è la prima edizione de *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra di pupi*, pubblicato presso la casa editrice Il Girasole. Un romanzo destinato a pochi, che l'autore scrive a ridosso della messa in circolazione per concedersi, ancora una volta, il piacere della scrittura barocca e ricca di richiami intertestuali.

La vicenda è tratta dall'opera di Andrea da Barberino che ha come protagonista Guerrino il Meschino, il paladino nato da ignoti genitori che spenderà la giovinezza tra imprese eroiche e l'altrettanto eroica ricerca della propria famiglia. Un racconto di *quête* che, come vuole la tradizione, si conclude felicemente con la scoperta delle nobili origini cristiane.

Bufalino, tuttavia, trae dalla fonte solo uno spunto: il suo Guerrino si trasforma in un pupo a filo e la sua vicenda diventa la messinscena incompleta (questa la vera novità del romanzo: il puparo, a metà dell'*opra*, decide di interrompere la sua rappresentazione «per stanchezza» così da lasciare in sospeso la narrazione delle avventure del Meschino) e liberamente reinventata di uno spettacolo della tradizione siciliana, nel quale il puparo non solo presta la voce ai suoi personaggi ma interviene attivamente negli intermezzi poetici a lui riservati, per esprimere i propri pensieri e piangere la propria sorte. Omaggio alla tradizione isolana e riscrittura inserita in un genere non minore (come nel caso del giallo in *Qui pro quo*), ma addirittura popolare, il romanzo di Bufalino si configura come il racconto di una messinscena, la *mise en abyme* di uno spettacolo popolare del quale tutti, in Sicilia, conoscevano la trama, per averla letta nei romanzi in dispense che circolavano tra le bancarelle dei librai ambulanti o per averla vista nelle piazze.

La storia raccontata da Bufalino, tuttavia, si discosta in molti punti da quella – ormai cristallizzata da una lunga tradizione – raccontata da Andrea da Barberino. L'eroe bufaliniano, oltre a essere caratterizzato da una psicologia dai tratti moderni, è protagonista di vicende affatto nuove, tra cui l'onirica esperienza vissuta al Castello Senza Tempo (che verrà poi riutilizzata dall'autore per una favola che ha come protagonista un bambino di nome Dino) e l'incontro con il Veglio della Montagna: entrambi i capitoli, non casualmente, verranno inseriti nella fase di revisione del testo, avvenuta a ridosso della seconda edizione del 1993.² Nelle pagine seguenti si cercherà di dar conto di come l'autore abbia compiuto questa operazione di riscrittura e di quanto la tradizione siciliana dell'*opra* abbia influenzato la rivisitazione delle vicende di Guerrino.

La trasposizione in *opra* non è certo una invenzione di Bufalino, perché gli spettacoli

1 G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Valverde, Il Girasole, 1991.

2 G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, 1993.

dei pupi che hanno per protagonista il paladino di Andrea da Barberino erano tra i più apprezzati dal pubblico delle piazze siciliane, sebbene in pochi casi al Meschino sia dedicato ampio spazio nella bibliografia relativa all'argomento, che tende a privilegiare, forse per influenza dell'autorità di Ariosto, Orlando e Rinaldo: è stato Verga a descrivere (forse per la prima volta) come si svolgesse una messinscena di un'opra dei pupi, nella novella *Don Candeloro e C.*¹. L'autore racconta le vicende umane e professionali del puparo Candeloro, i cui spettacoli erano apprezzati a tal punto che «certuni [...] si toglievano il pan di bocca per andare a sentire da lui [...] *Il Guerrin Meschino*»,³ il suo pezzo forte.

Alla fama del puparo verghiano, si sostituisce la desolata solitudine del puparo bufaliniano, a corto di spettatori e di piazze pronte ad accoglierlo, come si legge nei versi del *Lamento del vecchio puparo*: i tempi sono cambiati, «la gente che viene è sempre di meno»,⁴ constata amareggiato il puparo, che si trova a muovere i fili dei suoi pupi per un solo bambino, seduto lì, forse, solo per riposare le gambe. Alla voce di Don Candeloro, che faceva sognare e innamorare,⁵ si oppone la voce monotona e gracchiante del puparo di Bufalino, che «suona unica per tutti i pupi», mentre le mani tremanti ingarbugliano i fili. Tutto fa pensare a una tradizione ormai al tramonto, a un disincanto che non è solo quello di un puparo ormai vecchio e malato, ma che è da attribuire a un'epoca che sembra essere a corto di eroi e ormai incapace di sognare (nella bandella si legge: «viaggio e fiaba, però, s'interrompono a metà, lasciando molti fili sospesi, sotto l'urgere d'un tempo che crede poco ai miracoli della finzione e all'amabile gioco delle parti caro all'ipocrisia romanzesca. Abbandonato dai suoi personaggi, non resta così all'autore che arrendersi ai patemi dell'ora, così pubblici e che privati, né valgono gli acerbi colori da miniatura e le nobili musiche dell'antico linguaggio a nascondere la cartapesta dei suoi scenari e la *mise en abyme* del suo cuore»). Per celebrare un pezzo importante della cultura siciliana – nell'auspicio forse di una riscoperta contemporanea o semplicemente per «sciogliere un voto della memoria» – Bufalino scrive la sua «fantamemoria»,⁶ innovando sia il romanzo che fa da sottotesto sia la tradizione teatrale siciliana attraverso apporti intertestuali che spaziano dalla letteratura latina a quella contemporanea passando per il cinema e per l'arte medievale.

Nel teatro dei pupi si legano in un nodo inestricabile letteratura cavalleresca, pittura dei carri e messinscena, e di tutti questi elementi Bufalino si serve nel proprio romanzo.

Ho ucciso uomini, ne ucciderò, Seppure perverrò a vecchiezza, porterò le carni malconce per le tante ferite sofferte in battaglia. [...] Non so cosa veramente cerco, io che un tempo bramavo con animo smisurato smisurati successi, mentre ora non aspetto che divenire

3 G. Verga, *Don Candeloro e C.*, ed. critica a cura di C. Cucinotta, Firenze, Le Monnier, 1994, p. 3.

4 G. Bufalino, *Il Guerrin meschino*, in Id., *Opere/2 (1989-1996)*, Milano, Bompiani, 2007, p. 318. A questa edizione faranno riferimento anche le successive citazioni del romanzo.

5 Mentre narra l'innamoramento di Guerrino e Antinisca, Don Candeloro fa cadere ai suoi piedi anche la figlia dell'oste che, in barba al divieto paterno, decide di seguire il suo affascinante burattinaio.

6 Questa la denominazione che Bufalino preferisce per le sue opere rispetto a 'romanzo' o 'poesia', come spiega diffusamente in *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormina, Edizioni di Agorà, 1989, p. 23.

morendo uno spauracchio di cartone, di cui fra mill'anni taluno dipingerà le inutili glorie su uno sportello di un carro o un cartellone di pupi...⁷

«Quando si parla dei *pupi* in Sicilia, insieme all'*opera*, al *cuntu*, alle varie storie dei paladini in dispense, non si può fare a meno di pensare al carretto siciliano. Di conseguenza, quando si voglia parlare di nascita ottocentesca dei pupi, nella nostra isola, insieme al teatro, al romanzo, non si potrà non tenere presente l'arte figurativa popolare, ché di questa il carretto costituisce la più completa espressione, anzi il più grande poema», scrive Felice Cammarata.⁸

Ecco allora spiegata la ragione per la quale Bufalino, accanto al libro di Andrea da Barberino, apre, idealmente, molte altre fonti, che vanno dalla letteratura, alla pittura, al cinema.

È a questo punto necessario comprendere in cosa consistesse uno spettacolo dei pupi e come Bufalino abbia fuso questa tradizione con l'arte figurativa popolare che a esso si lega.

Ci serviremo nuovamente di Verga, che apre la novella *Le marionette parlanti* proprio riportando il testo scritto su un cartellone che annuncia lo spettacolo della sera:⁹

Si rappresenta
Come il MESCHINO andò per le CAVERNE
E trovò MACCO in forma di SERPENTE
Col quale parlò
E giunse alla PORTA della
Fata
Indi farsa con
Pulcinella.

Il cartellone portava dipinto il Meschino, armato di tutto punto contro un drago verde, il quale vomitava delle lettere rosse che dicevano: *Ebbi nome MACCO, e andai facendo male sin da piccino*: tutta opera di don Candeloro, il quale dipingeva anche le scene, suonava la gran cassa, vestiva i burattini e li faceva parlare, aiutato dalla moglie e dai cinque figliuoli, talchè in certe rappresentazioni c'erano fin venti e più personaggi sulla scena, combattimenti ad arma bianca, musica e fuochi di bengala, che chiamavano gran gente.

La somiglianza con il romanzo bufaliniano è lampante: le modalità di esposizione della materia narrativa sono identiche ai titoli che Bufalino attribuisce ai capitoli del suo romanzo, che, non a caso, sono raggruppati in «Cartelloni/Cartelli».¹⁰ Sin da questa precisazione, sarà chiaro dunque come l'autore abbia ibridato la rappresentazione teatrale (appartenente al campo dell'oralità) con gli elementi pittorici che ne costituivano il corredo: i cartelli servivano ad annunciare al pubblico quale episodio del ciclo sarebbe stato rappresentato quella sera, e venivano dipinti

⁷ G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, cit., pp. 377 ss.

⁸ F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, Palermo-São Paulo, Renzo Mazzone Editore, 1976, p. 13.

⁹ G. Verga, *Don Candeloro e C.i.*, cit., p. 13.

¹⁰ La variante, seppur lieve e sostanzialmente sinonimica, si registra nel passaggio dalla prima alla seconda edizione del romanzo.

direttamente dall'*oprante*.

Una distinzione, fra Verga e Bufalino, va tuttavia fatta: la Sicilia, relativamente all'*opra dei pupi*, non si presenta come un territorio compatto, ma è divisa in almeno due aree, quella palermitana e quella catanese, che si differenziano per i pupi, per il teatrino, per il cartellone.

Partendo dai pupi, è necessario distinguere la tradizione palermitana da quella catanese: i pupi catanesi sono più alti (circa 130 cm contro 80 cm),¹¹ più rigidi e con una diversa disposizione dei fili (due sono i ferri per manovrare i pupi, uno alla testa e uno al braccio destro, più almeno un filo per il braccio sinistro). La struttura è sempre in legno, con un'ossatura composta da un busto con gambe penzolanti (andavano avanti e indietro) e braccia libere di muoversi in tutte le direzioni, perché le mani e gli avambracci erano uniti alla spalla con un segmento fatto di stoffa imbottita. La testa è attraversata dal ferro principale che ha due ganci: uno all'altezza delle spalle, che permette al pupo di girarsi nei due lati e in alto e in basso (questo movimento provoca un moto incisivo al busto), e uno in alto per appendere il pupo:¹² anche il pupo bufaliniano è appeso a un chiodo della baracca nel momento finale del *Congedo del vecchio puparo*.¹³ Una delle particolarità del pupo palermitano rispetto a quello catanese è che il primo poteva piegare il ginocchio e poteva rimettere nel fodero la spada, cosa criticata dai catanesi, perché ritenuta una sofisticeria superflua che introduceva movenze poco paladinesche. Quanto all'abbigliamento e al corredo di armi, si deve dire che i pupi erano vestiti di stoffa¹⁴ con le armature in ottone, rame o alpacca lavorate a sbalzo e con caratteristiche ben riconoscibili che permettevano, insieme ai tratti somatici, di riconoscere subito il personaggio. Essendo di dimensioni maggiori, le armature dei pupi catanesi risultano essere più elaborate.

Passando poi al cartellone, si noterà come Verga descriva una sola scena, quella del Meschino armato che combatte contro Macco. Leggendo il romanzo dello scrittore comisano, invece, i cartelli sono tre (nella prima edizione) e quattro (nella seconda). Se ne dedurrà che i due autori fanno riferimento a due diverse tradizioni: e infatti, nel catanese i cartelloni erano realizzati su carta da imballaggio e raffiguravano una sola scena, mentre i cartelli palermitani erano realizzati su tela ed erano divisi a scacchi, almeno otto, ciascuno dei quali rappresentava una serata del ciclo.¹⁵ Anche le tecniche pittoriche sono diverse, ma questa prima, macroscopica differenza è sufficiente a inquadrare la rappresentazione bufaliniana all'interno dell'area palermitana. A suffragare questa ipotesi, inoltre, intervengono due dati topografici ben precisi, i riferimenti a «un cantone di piazza Carbone» e al «casotto delle vastasate», che collocano a Palermo, senza possibilità d'errore, l'intera vicenda. La prima è la piazza nei pressi del porto che ospitava i teatrini ambulanti, mentre la

11 Cfr. C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino 1978 e M. Yourcenar, *Pellegrina e straniera*, in *Opere*, vol. II, Milano, Bompiani, 1978, citati in *Cento Sicilie*, cit., pp. 326-330.

12 Cfr. A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 1975, p. 8.

13 G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, cit., pp. 425-426.

14 L'abbigliamento dei pupi attinge ad ampie mani alle mode rinascimentali e secentesche: gli abiti femminili erano ripresi da quelli di Van Dyck; i cavalieri hanno armature rinascimentali, i saraceni hanno i pantaloni invece del gonnellino e il turbante in testa. Cfr. A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, cit. p. 10.

15 Cfr. A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, cit., p. 10.

storia dei casotti si lega a piazza Marina. A Palermo gli spettacoli si svolgevano in baracche, magazzini o scuderie adornate con cartelloni alle pareti. Il palazzo Partanna a piazza Marina è ricordato infatti dal Pitrè in *La vita in Palermo cento e più anni fa (Volume Secondo)*¹⁶ cap. IV, come l'unico luogo (si tratta di un magazzino) in cui i ceti inferiori potevano assistere agli spettacoli da loro più amati, *l'opra di li pupi* e le *vastasate*: facezie, situazioni comiche.¹⁷ La costruzione dei casotti fu legalizzata nel 1774, e da quella data, a piazza Marina, fu un proliferare di costruzioni lignee nelle quali venivano messi in scena gli spettacoli più diversi; ma gli unici che continuavano a essere rappresentati anche quando i casotti erano stati dismessi erano il *cuntu* e le *vastasate*.¹⁸ Se poi ci si chiede chi fossero i *vastasi*, si potrà dire, per brevità, che il termine dialettale indicava i facchini, e che costoro erano degli improvvisatori che mettevano in scena delle farse buffonesche.¹⁹ Bufalino rievoca dunque un'epoca d'oro per una tradizione ormai al tramonto: non a caso si «riduce qui a stare» *di fronte* al casotto, non al suo interno.

Ecco allora la ragione per cui Bufalino cita proprio quei luoghi palermitani come sede del suo puparo. Senza contare il fatto che, localizzando nel pieno centro di Palermo l'ultima messinscena dell'ultimo puparo di Sicilia, Bufalino carica di valenze altamente simboliche tale avvenimento: è la fine di un'epoca, e l'ultimo pupo-puparo finisce il suo ultimo spettacolo a pochi passi dal rione in cui Giovanni Falcone, il paladino con i baffi e la sigaretta in mano di *Chiuso per lutto* (la poesia scritta in occasione del primo anniversario delle stragi di mafia del 1992, pubblicata in anteprima sul «Corriere della Sera» e inserita nel romanzo come ulteriore intermezzo lirico del puparo), trascorse la propria infanzia.

Le descrizioni di Verga testimoniano con estrema fedeltà quelle che dovevano essere le dinamiche interne alla famiglia dei pupari e le loro relazioni con il pubblico: grazie a un continuo passaggio dal dietro le quinte alla platea, l'autore riesce a rendere perfettamente come il pubblico recepisce lo spettacolo e si appassionasse alle vicende tanto da non ammettere alcuna questione di famiglia da risolvere (a un certo punto della rappresentazione, infatti, Candeloro deve fronteggiare una lite con la figlia e il trovatello Martino, l'amante) e da influenzare la messinscena: il copione degli spettacoli non era fisso, ma variava in funzione degli spettatori, che mostravano interesse, si infervoravano,²⁰ si commuovevano dinanzi alle avventure dei paladini a filo. E al puparo non restava che fare in modo che il pubblico si appassionasse così tanto alla vicenda da tornare il giorno seguente.

Non è così per il vecchio puparo bufaliniano, la cui triste vicenda si conclude con un sommesso addio a quei pochi che ancora si siedono davanti al sipario e attendono

16 Nell'impossibilità di reperire il testo cartaceo, si citerà la fonte virtuale:

<http://www.gutenberg.org/files/37720/37720-h/37720-h.html#cap-iv>

17 «E la gente accorreva numerosa, assai più che ai due maggiori teatri, e si divertiva alle facezie, agli equivoci, ai frizzi che scoppiettavano in bocca a questi pittori del dialetto e, non ostante la parte loro prescritta, improvvisatori di dialoghi vivaci e sfolgoranti», G. Pitrè, *La vita in Palermo cento e più anni fa* (Volume Secondo), cit.

18 C. Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1984, p. 13.

19 Ivi, pp. 13-22.

20 C'era anche chi, preso dall'entusiasmo, sparava contro Gano o chi gli tirava le scarpe oppure chi faceva risalire i nomi delle zone di Palermo a episodi che hanno come protagonisti i paladini, come ad esempio Buonriposo o Guadagna (due rioni di Palermo). Cfr. F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, cit., p. 21.

l'inizio dello spettacolo. L'unica speranza risiede nel bambino che si è appena accomodato con un cartoccio di semi da sgranocchiare, ma che probabilmente è solo stanco e a breve andrà via. Uno scenario, questo, non lontano dalla realtà: attualmente, i pochi pupari ancora attivi in Sicilia organizzano gli spettacoli solo per i turisti o per le scolaresche, con un'inevitabile perdita di vivacità e varietà nelle rappresentazioni, ridotte a semplici (o semplicistici) riassunti di interi cicli in una sola puntata della durata di un paio d'ore. Già dalla metà del Novecento si è assistito al tramonto della fortuna dei pupari: si è verificato un cambiamento epocale nelle mentalità siciliane (i conflitti mondiali, l'emigrazione, i contatti più frequenti con l'esterno, i *mass media*), tale da far sì che il pubblico vedesse negli spettacoli non più un serbatoio di valori siciliani da conservare e trasmettere,²¹ ma «una piacevole rappresentazione d'avventure, curioso e tradizionale passatempo e nulla più».²² E «il pubblico dell'*opra*, eccetto quando un limitato gruppo di vecchi o di fanciulli, è composto per lo più di forestieri»,²³ esattamente come gli spettatori del puparo del *Guerrin Meschino*. La crisi del mondo cavalleresco in Sicilia è dovuta al rivoluzionamento dell'intero sistema di pensiero siciliano: nuovi modi per evadere dalla realtà, nuovi generi hanno soppiantato «l'avventura cosiddetta di cappa e spada»,²⁴ gli spettatori sono divenuti telespettatori, dalla piazza ci si è spostati nelle case.

«Passàu la mè felici Primavera! / Ora sugnu 'mputiri di lu Mmernu», recita un canto d'addio di Noto²⁵ che molte similitudini ha con i versi bufaliniani del *Congedo del vecchio puparo*, «Quando una cosa finisce, finisce. / Per dirvela in confidenza, / sono anch'io vicino a finire».

È insolito, tuttavia, che il puparo bufaliniano sia solo e senza famiglia, perché il mestiere veniva generalmente trasmesso di padre in figlio e quella del teatrino era una attività a gestione familiare: per muoversi di paese in paese, per far muovere le marionette e suonare l'organetto negli intervalli, per cucire dei nuovi abiti ai pupi, occorreva una famiglia con più figli, che dovevano compiere un percorso di apprendistato molto lungo prima di prendere il posto del capofamiglia.

Il puparo bufaliniano è più vicino, in tal senso, al *cuntastorie*,²⁶ solitario cantore che girava di piazza in piazza per narrare, con parole cadenzate e ritmate, le storie dei paladini, intermezzate da elementi del mondo reale e dal racconto di vicende personali, che fungevano da introduzione patetizzante al racconto cavalleresco.²⁷ Non

21 Cfr. V. Di Maria, *Sotto le mura di Parigi. Storie e leggende di uomini e pupi*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1973, pp. 20 ss.

22 E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957, p. 59.

23 *Ibid.*

24 V. Di Maria, *Sotto le mura di Parigi. Storie e leggende di uomini e pupi*, cit., p. 19.

25 Citato in C. Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, cit., p. 121.

26 Il termine, che deve essere distinto dal più comune 'cantastorie', è usato per riferirsi ai cantori che raccontavano per le strade le storie dei paladini di Francia su canovacci personali o tramandati di generazione in generazione: non cantavano, ma recitavano in una lingua mista di siciliano e italiano colto. Il *cuntastorie/cuntastorie* di solito brandisce una spada, di legno o di metallo, e racconta a ritmo concitato del avventure e disavventure di Orlando e dei paladini di Carlo Magno. Essenziale in proposito è G. Pitrè, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Firenze, Barbera, 1939, pp. 175-213.

27 Per una breve introduzione alla vita e alle modalità di rappresentazione scenica del *cuntu*, si veda l'articolo a cura di Piersandra di Matteo reperibile all'indirizzo:

è da escludere che l'autore, intenzionato a circostanziare la narrazione dal punto di vista cronologico e a darle un contesto sul quale sorreggersi, oltre che a conferire al narratore intradiegetico una caratterizzazione forte, abbia voluto comporre non dei semplici versi di introduzione e di commento al racconto delle vicende del Guerrino, ma la vicenda tutta umana e tutta reale del puparo di piazza Carbone: un puparo-*cuntastorie*, insomma, un ibrido di artista siciliano ormai giunto al capolinea, che diviene – anche grazie all'identità con il suo stesso personaggio – il vero protagonista del romanzo.

Per completare il quadro della tradizione siciliana, si deve aggiungere un ulteriore elemento: il romanzo, in entrambe le edizioni, è corredato da alcune immagini tratte da un titolo di capitale importanza per la tradizione dei pupari, la *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lo Dico, pubblicata in dispense (quattro volumi per un totale di circa quattromila pagine) tra il 1858 e il 1860, riscuotendo un enorme successo di pubblico – come attestano le ristampe frequentissime dal 1862, fino all'ultima del 1993 – e testimoniando ancora una volta la vivacità delle storie di paladini in Sicilia.²⁸ Alla sua uscita, la *Storia dei paladini* scardinò una delle più cristallizzate usanze dei pupari e dei *cuntastorie*, quella della memorizzazione. Le vicende dei paladini, come è già stato detto, non prevedevano il rispetto di un copione e i pupari e i *cuntastorie* potevano al massimo (quelli che sanno leggere, dice Pitrè)²⁹ fare riferimento a dei canovacci tramandati di generazione in generazione e alle scene-tipo che ricorrevano pressoché in tutte le storie (le battaglie, ad esempio). Con il Lo Dico, invece, le vicende dei paladini di Francia assunsero una forma stabile (e scritta) e i pupari ebbero un testo autorevole al quale rifarsi. Bufalino stesso non attinge alla *Storia dei paladini* solamente per reperire il corredo iconografico del proprio romanzo, ma imita lo stile del voluminoso racconto del Lo Dico, così come fa con Andrea da Barberino.

Ci si è chiesti perché Bufalino abbia scelto di cimentarsi in una *mise en abyme* di un'opera di pupi che ha come protagonista Guerrino il Meschino: il teatro dei pupi, racchiude in sé una simbologia ben precisa all'interno del sistema di pensiero siciliano, tutta giocata sulla metafora teatro = vita, accanto alla quale se ne inserisce un'altra relativa alla struttura del pupo, manovrato da fili che impediscono ogni slancio di autonomia, tale per cui pupo = persona non autonoma. «Di questa metafora c'è ancora qualche labile traccia nel linguaggio corrente, quando le parole *burattino*, *marionetta* o *pupo*, vengono usate per designare un comportamento poco autonomo, oppure *burattinaio*, *marionettista*, *puparo* per indicare chi, nascosto alla vista, guida

<http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2013/teatro/mimmo-cuticchio.-la-voce-del-cunto> (pagina consultata il 10 aprile 2015). Per una storia dell'opera dei pupi sono imprescindibili gli studi di Giuseppe Pitrè, che può essere considerato un caposcuola, Antonio Pasqualino, che ha fondato l'associazione e il museo che da lui prende il nome, con sede a Palermo, e Felice Cammarata. Si vedano: A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, cit.; E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit.; F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, cit.; Id., *Pupi e carretti nell'arte popolare siciliana*, Palermo, Ila Palma, 1969; Id., *L'opera dei pupi*, Palermo, Ila Palma, 1975. La bibliografia sull'argomento è vastissima, ci siamo limitati pertanto sulle opere più significative e funzionali al presente studio.

28 Cfr. A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, cit., p. 16; F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, cit., p. 30 n. 21; M. Croce, *Pupi, carretti, cuntastorie*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1999, p. 30.

29 G. Pitrè, *Usi e costumi*, cit., p. 149.

le azioni altrui». ³⁰ Non si deve inoltre sottovalutare il valore simbolico degli spettacoli: nei pupi, nelle loro azioni, nei loro sentimenti avveniva una sublimazione degli antichi ideali, venivano veicolati modelli di comportamento ³¹ e venivano rappresentati dei tipi umani: una metafora doppia dunque, in positivo e in negativo. Una posizione, questa, che ha come esponente di primo piano Antonio Gramsci: ³²

Si può dire che finora il folklore sia stato studiato prevalentemente come elemento «pittresco» [...]. Occorrerebbe studiarlo invece come «concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, in determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiale» (in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico. [...] Concezione del mondo non solo non elaborata e sistematica [...], ma anzi molteplice.

«Le marionette impersonavano le speranze, le lotte, le vittorie e le sconfitte dell'esistenza. La *Storia dei Paladini* esprimeva l'ideologia dei poveri, in un arco che si muove dalla rassegnazione alla rivolta», afferma Pasqualino, che sottolinea come gli spettacoli non venissero visti come un momento di pura evasione, ma anche come un momento di formazione e riflessione. ³³

Si deve inoltre citare un elemento importante, ovvero il fatto che, a fine Ottocento, i pupi sono stati fatti oggetto di una simbologia facente capo a ideali reazionari, antinazionali e soprattutto mafiosi: il pupo è il valoroso difensore dei valori siciliani, portatore di un ideale superomistico e popolare insieme. Felice Cammarata ³⁴ scrive: «Quali sono i simboli della Sicilia? I pupi, un carretto, una pianta di ficodindia. Quando esplose il fenomeno mafioso, ossia nell'800 romantico, e prese corpo una forma di spettacolo che poi non era del tutto nuova, ossia l'opera dei pupi, il teatro popolare finì coll'essere fonte di istruzione, così come lo fu il pulpito, dal quale veniva una predica ad un popolo che nella quasi totalità era analfabeta». Di fatto gli spettacoli facevano sì che la mafia venisse accettata e interiorizzata attraverso questa forma di indottrinamento mistificato. ³⁵ Cammarata ricorda inoltre come, proprio a causa di queste sollecitazioni, le autorità disponessero anche la chiusura dei teatrini, come misura preventiva.

Continua lo studioso:

Essendo una fonte di svago e istruzione, gli spettatori finirono per interiorizzare la morale dei pupi e l'etica cavalleresca. Le scene di consiglio e battaglia erano infatti simili sia nelle storie di cavalieri che nelle storie di banditi e santi, quindi venne facile identificare realtà e finzione, anche perché l'unica storia che il popolo analfabeta conosceva era quella degli eroi cavalieri, che aveva inizio e fine, schiacciata come le figure delle pitture, come quelle delle carte da gioco, con contorni ben definiti e cristallizzati. Con la storia di Lo Dico si ebbe poi una summa di tutto.

30 L. Allegri, *L'idea di marionetta*, in *Il mondo delle figure*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Roma, Carocci, 2012, p. 16.

31 C. Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, cit., p. 7.

32 A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 261-262.

33 A. Pasqualino, *I pupi siciliani*, cit., p. 23.

34 F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, cit., p. 56.

35 Insieme alle storie dei paladini venivano anche rappresentate le storie dei briganti, di Garibaldi, dei Beati Paoli, eventi che avevano stravolto la vita siciliana e dei quali si conservava, attraverso gli spettacoli, la memoria.

Proprio in ragione di ciò, a suo parere,³⁶ si può istituire una fitta serie di relazioni e richiami tra storia dell'Italia postunitaria e le gesta dei paladini: le qualità dei paladini sono le qualità dei mafiosi e i modi di dire dei paladini sul palco sono gli stessi dei mafiosi per strada. Carlo Magno è il capo e i suoi ordini non si discutono, si accoglie con deferenza e si obbedisce. Rinaldo, seppur d'indole ribelle, torna sempre al richiamo dell'imperatore in pericolo, e finisce per diventare l'idolo dei picciotti, Orlando è sempre fedele, sempre vicino al potere.

Questo sistema di pensiero, nel romanzo di Bufalino, è svanito: Guerrino il Meschino, da eroe stereotipato e prevedibile, diventa un personaggio moderno, doppiamente *desdichado*, nel suo cercare e non trovare le sue origini e nel suo non essere un paladino in carne e ossa. Dice l'autore a Michele Trecca:³⁷

Ho aggiunto un alone di mestizia e di umano disinganno che il personaggio non aveva. Gli eroi dei pupari restano sempre giovani, il mio Guerrino invecchia male, ponendosi dubbi insoliti nella tradizione cavalleresca: se sia lecito uccidere, sia pure mostri di legno e cartone; se lui stesso sia creatura viva o solamente un pupo manovrato da chissà chi. Non senza una remota eco del Sigismondo di Calderon de la Barca...

L'autore può, in tal modo, scegliere un personaggio a lui caro, tra i pupi, per la sua «fantamemoria»: approda alla tragica resa del puparo dinanzi «ai patemi dell'ora, così pubblici e che privati», come si legge nella bandella dell'edizione Bompiani (1993), e al contempo rende omaggio alla cultura siciliana, che – al di là di ogni stereotipo – non solo sulla mafia si fonda.

Proprio attraverso la tradizione siciliana – quella dei pupi, delle pitture sui carri e sui cartelloni – l'autore aveva conosciuto l'idolo della sua infanzia: non un calciatore o un ciclista, non Caligaris o Girardengo, ma proprio Guerrino il Meschino era il suo idolo.³⁸

Due sono i momenti dell'infanzia rievocati da Bufalino tutte le volte che si ritrova a parlare del suo Guerrino: quando, bambino, assisteva da spettatore agli spettacoli in piazza, durante le feste di paese, e quando era stato mandato dal padre a fare il garzone alla bottega di un pittore di carri. Entrambe le figure, quella del puparo e quella del pittore, sono rimaste nella memoria dell'autore e ricorrono con una certa frequenza nella sua opera.

Al pittore di carri («'U pitturi ri carretta») è dedicato un posto privilegiato tra le ombre del museo di ricordi dell'autore:³⁹

Reali di Francia, chi vi può scordare? All'aperto, sulle spallette dei carri, Mastro Peppino Sampieri governava la vostra sorte, lavorando di spolvero e pennello sotto i nostri occhi abbagliati.

Con due assi messe in croce ci forgiammo una durlindana; in sonno colpimmo al cuore mille

36 Cfr. F. Cammarata, *Pupi e carretti. I mass-media della Sicilia liberty*, cit., pp. 65-87.

37 M. Trecca, *Senza macchia e senza paura lottano ancora i cavalieri*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 ottobre 1993.

38 «Più che il ciclista Girardengo e il terzino Caligaris, fu Guerrino il Meschino il suo idolo di quegli anni, da quando ne imparò le gesta in un'edizione popolare Salani», scrive l'autore nel risvolto della seconda edizione del romanzo, che l'autore approntò nel 1993 per Bompiani, arricchita nel numero delle pagine, dei capitoli e dei componimenti poetici che fanno da intermezzi lirici.

39 G. Bufalino, *Museo d'ombre*, in *Opere/I (1981-1988)*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 2006, pp. 168-169.

dragoni, liberammo Angeliche dai lunghi capelli, patimmo la frode di Gano, morimmo circondati a Roncisvalle.

Al risveglio, dietro l'uscio, l'Ippogrifo non c'era più.

Quel pittore mai nominato nelle interviste, qui assume una fisionomia meno sfumata: ha un nome, è un «mastro», lavora con due tecniche, a spolvero e a pennello. A questi rimandi precisi segue poi l'onirica rievocazione dei giochi di bambino.

Nessuna traccia di Guerrino, che compare invece nel ritratto seguente, quello dedicato al libraio ambulante («'U libbraru ambulanti»):⁴⁰

I cataloghi Salani, Bietti, Nerbini, furono per anni i doni dei miei postali Re Magi. Via Pasquirolo, 14, fu l'indirizzo del Paradiso.

Ma non per questo attesi con minore impazienza, nei giorni di fiera, l'apparizione di Don Ciaciò Pirrichitto, bancarellaro di libri e stampe [...] Non bastando le mie due lire festive a comprarne [sc. stampe] che una soltanto, inghiottivo con gli occhi, senza decidermi, le copertine del Fornaretto, di Guerino il Meschino, della Portatrice di pane.

La formazione di Bufalino si muove dunque su un doppio filo: da un lato la scoperta della letteratura⁴¹ (perennemente in ritardo sul resto d'Europa, sostiene l'autore, che si dice «murato in un tal polmone d'acciaio»),⁴² anche grazie alla biblioteca paterna – ricca nella misura in cui poteva esserlo quella di un fabbro amante della lettura, esattamente come quella del sarto manzoniano⁴³ – dall'altro la conservazione della tradizione folklorica siciliana, agevolata dall'inadeguatezza a seguire le orme paterne, e dunque dalla necessità di ripiegare sull'apprendistato presso un pittore di carri,⁴⁴ lavoro che non richiedeva particolare prestanza fisica. Una circostanza che si rivela particolarmente fortunata, per il giovane Bufalino, più appassionato di eroi letterari che di campioni del ciclismo, intento a guardare «con gli occhi lucidi e il cuore riconoscente»⁴⁵ il proprio mastro/maestro.

Giunto ormai alla vecchiaia e alla vigilia di un intervento chirurgico⁴⁶ che avrebbe anche potuto metter fine alla sua carriera di scrittore, Bufalino decide di «sciogliere un voto della memoria», di rendere omaggio alle vicende del paladino che tanto aveva segnato la sua vita, iniziandolo all'amore per la lettura e per l'arte.

Di pupi, Guerrin Meschini, Buovi d'Antona, vecchi pupari, figli di nessuno, è piena

40 Ivi, p. 169.

41 La scoperta della letteratura francese e russa, di Baudelaire e del Decadentismo avverrà negli anni del liceo. Cfr. *Cronologia*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XXXV.

42 Cfr. *In corpore vili*, cit., p. 2, citato anche da M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, p. 11.

43 Cfr. L. Sciascia, *Che mastro, questo don Gesualdo*, «L'Espresso», 1 marzo 1981, intervista nella quale l'autore dice: «Mio padre, fabbro ferraio, coltivava assai la lettura: possedeva un Dante-Dorè, un Ortis, un Melzi 1909, un Fabbro del convento, un Guerino, Il mistero del poeta di Fogazzaro; e I miserabili»; *Il Guerrin Meschino* figura anche tra i libri letti dal sarto che offre ospitalità a Renzo nei *Promessi Sposi*.

44 Sulla pittura e sugli scopi dell'arte siciliana, Bufalino spese parole ammirate in *La luce e il lutto*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 1162: «non esce dalle mani dell'operatore nessun oggetto utilitaristico dove non splenda altresì un qualche lume d'arte o d'artificio; nessun manufatto d'uso comune che non lasci intravedere dietro di sé un miraggio, una "trovatura" (così nel mio dialetto si chiamano i tesori nascosti) fantastica e lietamente arbitraria. [...] solo qui s'è saputo, aggiungendovi un pennacchio e qualche icona di sfide paladinesche, trasfigurare l'antico connubio cavallo-carro».

45 G. Bufalino, *La luce e il lutto*, cit., p. 1163.

46 Come dichiara l'autore a E. Mandarà, *La mia opra dei pupi*, «La Sicilia», 13 agosto 1993.

l'opera di Bufalino, perché questo è il retroterra culturale dal quale lo scrittore è partito alla scoperta della letteratura classica ed europea. *Il Guerrin Meschino* è allora sì il ricordo di un'estate di apprendistato presso un pittore di carri, la realizzazione di un sogno di bambino, ma è anche il risultato di un lungo e tacito percorso culturale che ha avuto il suo *exploit* con la pubblicazione nel 1981 di *Diceria dell'untore*, ma che aveva elevato Bufalino al livello di «mastro» già prima dell'incontro con Elvira Sellerio.

Fattosi vecchio, Bufalino torna alle passioni di un sé fanciullo, recupera la memoria di un eroe dell'infanzia e ne scrive un romanzo che, partito come riscrittura dell'intero classico, finisce per essere un potenziale addio ai lettori delle sue fantamemorie, quasi una *summa* o un testamento per i lettori.

Per questa ragione è importante soffermarci, seppur brevemente, sulla questione delle autocitazioni presenti nel *Guerrin Meschino*, dove il gioco ludico si fa scoperto ed è essenziale alla comprensione del senso ultimo dell'opera: la frequenza di certi temi, il ricorso a determinate metafore, la tentazione a farsi personaggio da parte dell'autore sono tutte spie di un processo di scrittura che si compone di «sentieri di riflessione battuti attraverso i pochi eventi e le molte letture». ⁴⁷ È la memoria a determinare e regolare questi meccanismi, a comporre in un insieme coerente i frammenti di vita: una memoria che è sia autobiografica (l'autore ricorda un eroe dell'infanzia) sia memoria culturale siciliana, che si manifesta nella messinscena di uno spettacolo dei pupi, con tutte le implicazioni che essa comporta (ambientazione palermitana, uso del gergo dei pupari, sicilianismi) sia memoria letteraria, che si manifesta nelle riscrittura del classico e nel suo rinnovamento attraverso le malizie moderne della citazione e dell'allusione. L'insieme di queste «memorie» dà la cifra dell'operazione compiuta da Bufalino, che non è certo nuovo alla mescolanza fra vissuto e letto, fra essere e «riessere»: ⁴⁸ sono i «sogni della memoria» (secondo la fortunata espressione del titolo di *Argo il cieco*) a sostanziare di sé tutte le sue opere, ed «è proprio il potere ludico della memoria che guida lo scrittore all'artificio dell'invenzione, a trasformare il ricordo in fiaba, in *fantamemoria*, appunto». ⁴⁹

Si consideri, in questa prospettiva, il mondo dei pupi, che ha rappresentato per l'autore un punto di riferimento imprescindibile per la creazione di metafore della sua (e dei suoi personaggi) condizione esistenziale: leggendo *Il Guerrin Meschino* i lettori potranno idealmente rileggere i versi tratti da *L'amaro miele* ⁵⁰ (*Un'invidia, Figura del paladino, Malincuore, il giorno del santo*) dedicati al mondo dei pupi; le pagine di *Diceria dell'untore* nelle quali viene descritto uno spettacolo al teatro dei pupi; ⁵¹ uno dei racconti de *L'uomo invasore, Ciaciò e i pupi*, ⁵² che ha come protagonista un giovane apprendista presso un puparo; la famosa autodefinizione che

47 M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, cit., p. 45.

48 *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, è il titolo di un libricino a cura di P. Gaglianone e L. Tas, pubblicato a Roma nel 1996 presso Omicron.

49 M. Corti, Introduzione, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XIII.

50 Cfr. G. Bufalino, *L'amaro miele*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., pp. 741, 751, 762.

51 Cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 123.

52 Cfr. G. Bufalino, *L'uomo invasore e altre invenzioni*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., pp. 448-457.

si legge in *Argo e il cieco*, «Gesualdo detto il Meschino»,⁵³ questuante alle porte dei mafiosi. Proprio grazie a questa continua associazione fra la vita reale e il mondo dei paladini, fra realtà e finzione scenica, il puparo alla fine del romanzo potrà affermare l'identità con il personaggio del quale ha narrato le gesta (affermazione anticipata nell'*Intermezzo*, laddove l'autore insinua un presentimento: «Come se noi fossimo più veri / dentro i nostri gusci di carne», poi metaforizzato nel verso «Noi come lui nel ventre della balena, / infiniti Pinocchi»).⁵⁴

«Sono io Guerrino il Meschino» dice il puparo, definendo così i termini di una triplice identità, fra se stesso, Guerrino e l'autore, perché è impossibile non notare quanto affine sia la figura del vecchio *oprante* con quella di Bufalino stesso, che, giunto ormai alla fine della sua vita, decide di soddisfare un ultimo desiderio prima di prendersi una «grande vacanza». ⁵⁵ Del resto, l'autobiografismo è una costante della produzione del nostro, che considera le proprie opere «capitoli di un'unica, e sfaccettata e tautologica prosopopea, un'incarnazione di quel poco o molto che è la mia anima». ⁵⁶

Progettando l'eventualità di un libro postumo, peraltro, l'autore-puparo non nega la propria stanchezza e non si nasconde dietro l'idea della poesia eternatrice, scegliendo una via ben più consona al suo scetticismo: «Morendo io, muore anche lui, / risposi e lo staccai dal muro, / gli ruppi con due dita la noce del collo», confermando ancora una volta l'inscindibilità tra autore e personaggi all'interno della produzione bufaliniana.

È l'autore a decidere l'incompiutezza della propria opera, non sarà la morte che sopravviene all'improvviso cogliendolo alla sprovvista. Per tale ragione, ormai vecchio, Bufalino pensa di andare in pensione proprio con *Il Guerrin Meschino* («perché con esso ho sciolto un voto, saldato un conto, mantenuto una promessa»).⁵⁷

Di «grande vacanza» parla infatti Giuseppe Quatriglio⁵⁸ in un'intervista del settembre 1993, e nella stessa sede Bufalino aggiunge una precisazione in più sul suo pensionamento: «Non credo che pubblicherò più, o meglio pubblicherò ancora, ma appunto residui, rifacimenti. Non credo, oggi come oggi, di potermi più abbandonare a quella felice illusione della invenzione pura. E questo giustifica anche l'interruzione del libro».

La certezza che *Il Guerrin Meschino* fosse l'ultimo libro da lui pubblicato (esclusi gli inediti) è inoltre confermata dal fatto che questa fu l'unica opera che l'autore volle presentare al pubblico comisano nell'ottobre 1993, quasi un saluto definitivo alla propria città: «Io non ho mai presentato libri miei prima d'ora, nemmeno a Comiso. Questo però penso sia il mio ultimo libro (salvo la pubblicazione di inediti che potranno venir fuori in seguito) e vuole essere una specie di saluto e di commiato alla mia carriera e anche alla mia città e agli amici che mi hanno accompagnato negli

53 Cfr. G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 379.

54 G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, cit., p. 357.

55 Sull'identità fra pupo, puparo e autore, e sul concetto di «grande vacanza» cfr. quanto l'autore dichiara a G. Quatriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà d'oggi*, «Giornale di Sicilia», 18 settembre 1993.

56 G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 148.

57 M. Trecca, *Senza macchia e senza paura lottano ancora i cavalieri*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 ottobre 1993.

58 G. Quatriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà d'oggi*, cit.

anni». ⁵⁹ E la sua città lo ringraziò nel modo migliore possibile: al termine della presentazione fu organizzato uno spettacolo dei pupi con Mimmo Cuticchio. ⁶⁰ Ecco, dunque, una delle tante ragioni dell'interruzione improvvisa: il timore di lasciare incompiuta un'opera importante. Alla quale si aggiunge anche, nella seconda edizione (quando ormai il pericolo era scampato), l'amarezza e l'incapacità di accettare la morte di due «poveri paladini in borghese», Falcone e Borsellino, la cui vicenda fa prima chiudere per lutto la baracca, e che poi fa definitivamente perdere al puparo la voglia di cantare, come se quegli eventi avessero segnato la fine di un'epoca. I versi di *Chiuso per lutto*, inseriti in occasione della seconda edizione del testo, arricchiscono il romanzo di una componente cronologica precisa, assente invece nella prima edizione: quello che sembrava il disincanto di un vecchio ormai stanco della vita e della modernità, si configura nel 1993 come delusione storica e umana insieme, nei confronti di una Sicilia che vive la sua «Notte degli Ulivi» ⁶¹ senza che i suoi più prodi paladini possano difendersi. Al vecchio non resta che chiudere: «Quando una cosa finisce, finisce», dice il puparo congedandosi da Sasà Puleo e da Caloriu Pitoncio, poco prima di rompere la noce del collo al suo pupo. Il puparo che muove i fili, ⁶² in definitiva, decide di chiudere il suo teatrino e di andarsene via per sempre: prendendo la parola di tanto in tanto, interrompendo la narrazione e chiosando con nichilistiche o nostalgiche affermazioni gli episodi della vicenda di Guerrino, finisce per diventare non solo il regista dell'azione, ma anche il vero protagonista del romanzo, tanto da congedarsi dal pubblico affermando la sua identità con il personaggio: «Che fa, non l'avevate capito? / Sono io, Guerrino il Meschino».

59 Cfr. F. Cabibbo, *Fiabe e invenzioni calate nella dolorosa realtà siciliana*, «Insieme», 31 ottobre 1993.

60 *Ibid.*

61 G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, cit., p. 414.

62 È Satana Trismegisto che in *Au lecteur* di Baudelaire «tient les fils qui nous remuent», «regge i fili dei fantocci che siamo». Cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione, introduzione e note di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, p. 5.

Bruno Mellarini

Edipo senza padre

Per una rilettura del *Lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi

Il lanciatore di giavellotto è un romanzo in apparenza tradizionale, elaborato da Volponi nel pieno rispetto dei dettami che presiedono alla costruzione di un testo strutturato e alla definizione dell'intreccio (prolessi, ricerca di richiami e corrispondenze interne, utilizzo della «motivazione compositiva» di ascendenza formalista, etc.). Ma in realtà c'è molto di più: siamo infatti di fronte a un vero e proprio testo tragico, che deve la propria suggestione alla sapiente ricreazione di un immaginario arcaico e mitico-simbolico (il personaggio dell'aconistés, ma anche i riferimenti ai fantasmi dell'Edipo e dell'incesto), oltre che alla documentata, puntuale ricostruzione dell'Italia fascista degli anni Trenta. Al centro della vicenda, un ragazzo (Damiano Possanza, detto familiarmente Damìn), inchiodato a un complesso edipico che gli impedisce di crescere condannandolo a una fatale, insuperabile identificazione con il proprio «dolore». Il tutto secondo una traiettoria inevitabile, fino al suicidio vissuto come paradossale liberazione, conclusione paradigmatica di un percorso in cui emerge la difficoltà di integrarsi nel mondo adulto per entrare nella Storia.

1. Introduzione

Si è più volte osservato, anche e soprattutto a partire dalle dichiarazioni dello stesso autore,¹ come l'*intentio* che muove la scrittura volponiana sia riassumibile in una istanza essenzialmente anti-mimetica: nel senso che la scrittura di Volponi, nel suo definirsi in direzioni molteplici e in apparenza contraddittorie, che vanno dal classicismo della prosa d'arte allo sperimentalismo avanguardista, dalla disarticolazione magmatica del linguaggio in cui si rispecchiano i processi della nevrosi alla sua ricomposizione secondo un ordine rinascimentale, trova il proprio senso e si realizza in un approccio costantemente critico e de-costruttivo nei confronti della realtà, con il risultato non di rappresentarla ma di «romperla», ovvero di mostrarne la natura fittizia di costruzione che, nel rispondere alle esigenze e alle sovradeterminazioni dello «*status actualis*»,² finisce per cancellare ogni sostrato autenticamente vitale, ingabbiando l'esistenza in forme chiuse e precostituite, che si pongono come l'esatto contrario di ogni progettualità, di ogni visione alternativa e progressiva della storia individuale e collettiva. Obiettivo dello scrittore sarebbe

¹ Si veda a questo proposito S. ZANGRANDO, *L'uomo che cerca gemendo. Su Corporale di Paolo Volponi*, in M. RIZZANTE et alii, *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, pp. 87-125: 87-88.

² P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* [1966], in ID., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 1023-1038: 1026.

dunque non la semplice rappresentazione della realtà ma la rottura dei suoi schemi, l'andare oltre in una prospettiva di rivolta e di liberazione, di negazione di un ordine dato come immutabile dalle predominanti forze economiche e sociali.

Riconosciuta la validità di tale prospettiva critica, va detto che le affermazioni di Volponi cui essa afferisce andrebbero comunque riportate agli anni in cui sono state formulate (1965-1966); nello specifico, non si può non notare che l'istanza anti-mimetica, se è funzionale per spiegare opere come *La macchina mondiale o Corporale*, nelle quali Volponi scatena al massimo grado il proprio potenziale utopico-visionario, risulta quanto meno problematica, se non inadeguata, quando si tratti di illuminare testi in qualche misura più eccentrici e senza dubbio appartenenti a tutt'altro versante della produzione volponiana, quali sono *Il sipario ducale* (1975) e *Il lanciatore di giavellotto* (1981), per i quali appare necessaria l'adozione di altre categorie critiche e interpretative.

Il sipario ducale rappresenta in particolare, per ammissione dello stesso Volponi, un momento restaurativo dopo l'esperienza sperimentale e fortemente innovativa di *Corporale*, quasi una prova di «ritorno all'ordine»,³ un testo di sfida scritto anche in risposta all'insuccesso cui era andato incontro il libro precedente, e che si può definire, con le parole dello stesso scrittore urbinato, «un romanzo strutturato».⁴ Allo stesso modo, si può attribuire la qualifica di romanzo tradizionale anche al *Lanciatore di giavellotto*, sia per la sua interna strutturazione e articolazione, pensata come un susseguirsi di capitoli accompagnati da vere e proprie didascalie che ne danno una breve ma efficace sintesi, quasi a sottolineare il rilievo, la centralità dell'intreccio e del contenuto narrativo, sia in ragione del fatto che l'ambiente (l'Italia fascista degli anni Trenta) vi appare restituito «con assoluto realismo storiografico»⁵ e, quindi, con uno sforzo che orienta la scrittura in una direzione propriamente mimetica e rappresentativa. Vi è insomma, nei due romanzi – al di là di ogni mimèsi estremistica o, come ha scritto Massimo Raffaelli, «spericolata»⁶ – una precisa volontà di ricostruzione del reale, sia pure secondo prospettive del tutto diverse: se da una parte si ha una presa di distanza rispetto al narrato, come risulta dall'«intervento diretto e ironico del narratore di tipo manzoniano»,⁷ dall'altra, al contrario, la scelta di raccontare in terza persona non esclude ma anzi favorisce, anche attraverso il ricorso alla focalizzazione interna, un atteggiamento di *pietas*, una partecipazione diretta alla vicenda del protagonista, attraverso cui l'autore indaga, in un processo di approfondimento storico-antropologico, le origini, le cause latenti di una crisi e di un fallimento il cui rilievo è insieme individuale e storico-sociale:

³ «Dopo l'epica della disintegrazione, che intasa *Corporale*, l'abbandono della prima persona, [...], e l'adozione di un tema più 'impegnato', furono segnalati ne *Il sipario* come un 'ritorno all'ordine': E. ZINATO, *Paolo Volponi*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 7-50: 23.

⁴ P. VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», intervista a cura di S. Di Giacinto, in A. MASTROPASQUA *et alii*, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 74.

⁵ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 29.

⁶ M. RAFFAELI, *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Roma, Luca Sossella editore, 2001, pp. 98-103: 101.

⁷ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 24.

Piuttosto che rappresentare il luogo della naturale separatezza rispetto alla storia, l'immagine corporea in Volponi si pone come sottosuolo delle relazioni sociali, punto di transito dei gesti appresi, dei ruoli contraddittori, del ritorcersi dell'io nell'assimilazione del personaggio sociale. [...] Il progetto letterario di Volponi, oltre che porsi come *experimentum hominis* vuole essere anche *experimentum mundi*, conseguentemente le esperienze corporee rappresentate si pongono sul difficile terreno aperto fra antropologia e storia, dove il corpo e le sue pulsioni hanno sempre qualcosa a che fare con la riproduzione materiale dell'esistenza e col lavoro.⁸

Attraverso questi romanzi si delinea dunque l'immagine di un Volponi meno utopico-visionario e più attento alla strutturazione dell'intreccio, alla ricostruzione del reale secondo precise coordinate storiche e sociali, in una prospettiva che recupera la mimèsi non quale artificio di una narrazione di tipo ottocentesco – quell'artificio che richiede all'opera d'arte, anzitutto, di assolvere alla funzione del «rispecchiamento»⁹ – ma quale imprescindibile strumento conoscitivo, funzionale all'inquadramento e alla presa di possesso della realtà. Di qui l'esigenza di rileggere il *Lanciatore di giavellotto*, il romanzo che meglio rappresenta, unitamente al *Sipario ducale*, il recupero da parte dell'autore di una scrittura mimetica, sia pure in un'ottica – che rimane essenziale per uno scrittore come Volponi – di distanziamento e revisione critica, che non trascura il confronto, anche polemico, con la realtà del presente:

È la storia di un ragazzo che non cresce e non era fatta solo per dire che questo ragazzo non era cresciuto, e rimaneva bloccato da un certo tipo di educazione, di rapporti familiari, di ambiente sociale, di pregiudizi, ecc. Ma anche che quelli che sono cresciuti come questo ragazzo, che sono diventati uomini importanti della nostra politica, formati in quell'ambiente, erano anche questi del tutto immaturi, impreparati e infatti hanno prodotto i disastri che hanno prodotto.¹⁰

2. Tra impressionismo e scrittura simbolica

Per quanto riguarda *Il lanciatore di giavellotto*, tre sono gli aspetti che finora sono stati evidenziati dalla critica: una scrittura nella quale emerge una figuratività impressionistica (di contro alla linea espressionistica, rappresentata con evidenza da *Corporale*),¹¹ l'utilizzo prevalente di modalità rappresentative simboliche (in particolare nel finale del romanzo, come ha osservato Gregory Lucente),¹² l'impossibilità del tragico a conferma della sostanziale debolezza dell'opera, che non conseguirebbe, di conseguenza, il proprio obiettivo.¹³

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ Cfr. G. PAGLIANO UNGARI *et alii*, *Sociologia della letteratura*, a cura di G. Pagliano Ungari, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 55-58: 55.

¹⁰ P. VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», cit., p. 77.

¹¹ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, cit., pp. 24-49: 40.

¹² G. L. LUCENTE, *Dal simbolo all'allegoria*, ivi, pp. 50-56: 52: «la forza straordinaria della conclusione violenta del racconto deve molto al fatto che Volponi ha saputo trovare il modo per tenere tali elementi di autoriflessione in sospensione, appena al di sotto della superficie del testo realistico, con il risultato che essi costruiscono lentamente e infine aggiungono un sovrappeso a una storia che, nel proprio epilogo – ma soltanto allora – viene ad essere al contempo realistica e deliberatamente simbolica».

¹³ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, cit., p. 39: «laddove lo scrittore ha tentato la via del tragico, o magari del romanzo ben congegnato, cioè con *Il lanciatore di giavellotto* e *Il sipario ducale*, ha realizzato i suoi testi più deboli».

Affrontiamo, anzitutto, la questione delle forme di rappresentazione simbolica, che sono legate, ovviamente, alla strutturazione degli spazi e al definirsi del rapporto con la natura, a quella *descriptio loci* che, come è stato osservato,¹⁴ occupa un posto di primo piano nella poetica dello scrittore urbinato. L'analisi puntuale degli ambienti in cui si svolge la vicenda appare peraltro tanto più necessaria quanto più Volponi è definibile come autore essenzialmente, profondamente visivo, i cui modelli, «più figurativi che letterari», sono riconoscibili nella «grande pittura classica italiana dal Quattro al Seicento».¹⁵

A questo proposito è da notare, soprattutto nelle prime pagine del romanzo, come la narrazione insista sulla corrispondenza tra i diversi piani della realtà, evidenziando una sorta di armonico dialogo tra interno ed esterno, tra macro e microcosmo: «La compenetrazione panica con la realtà circostante è un motivo conduttore della narrativa e, prima ancora, della poesia di Volponi: il mondo esterno è percepito come una dilatazione del corpo, un macro-soma che circonda il microcosmo corporale».¹⁶

La modalità rappresentativa è quella dell'idillio, solo che si tratta di un idillio apparente, un idillio che nega se stesso rovesciandosi puntualmente nel proprio contrario e che rivela, *pour cause*, la propria costitutiva, irrimediabile insufficienza allorché venga messo in relazione con la prospettiva, inevitabilmente soggettiva, che è propria dei personaggi del romanzo e, in particolare, del giovane protagonista Damìn Possanza: accade così che la linea impressionistica, ovvero la linea che permette di cogliere l'intensità percettiva dei singoli personaggi, sortisca una serie di effetti in forza dei quali è proprio la poetica idillica che viene ad essere compromessa, se non annullata del tutto.

Vediamone alcuni esempi. Per cominciare, la «nuvola» e il «fico» sono gli elementi basilari che definiscono lo spazio circostante la casa, e che funzionano sia come indicazione dell'asse verticale alto-basso, cielo-terra, sia in riferimento alla congiunzione/opposizione – che sarà poi centrale nello sviluppo del romanzo – tra l'elemento femminile e quello maschile. Il fico, in particolare, si pone fin dall'inizio come il doppio del protagonista Damìn, giacché è stato piantato dal nonno paterno al momento della sua nascita come auspicio per una crescita felice, che dovrà avvenire nel solco della tradizione familiare e, soprattutto, nella fedeltà all'esempio del nonno, maestro artigiano e vasaio:

Aveva ben scelto Possanza il getto di un fico sultano e bene anche il sito e la terra dove piantarlo e le correnti cui affidarlo, allo scopo di ricordare e di accompagnare rigogliosamente la nascita e la crescita del primo nipote, quello che per tradizione doveva rinnovare il suo nome.¹⁷

Nuvola e fico sono anche gli elementi figurativi che il nonno Damiano traspone nelle sue creazioni artigianali, a sottolineare, ancora una volta, la compenetrazione di cui

¹⁴ Cfr. G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in G. RABONI et alii, *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 77-119: 92.

¹⁵ A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, ivi, pp. 11-18: 12-13.

¹⁶ G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi: «Il lanciatore di giavellotto»*, «Otto/Novecento», VII, 3/4, maggio-agosto 1983, pp. 205- 218: 210.

¹⁷ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto*, prefazione di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2015, p. 3. Tutte le citazioni sono tratte dalla nuova edizione del romanzo.

si è detto, l'instaurarsi di un rapporto armonico tra interno ed esterno, tra la casa e la natura, tra la realtà materiale della fornace e degli oggetti che vi si producono e quella naturale dello spazio circostante:

Si concentrò sull'immagine di piatti più piccoli, con una nuvola al centro, uno per uno come un brano di quel cielo autunnale che l'accompagnava, sbiadito ma terso; i vasi e i tegamini con le foglie di fico sull'orlo, da sentirne il profumo a guardarli.¹⁸

Definita così la topografia di questo microcosmo familiare, anche attraverso la creazione dell'asse verticale di cui si è detto e delle immagini ad esso correlate, si scopre ben presto che l'armonia suggerita è puramente fittizia: come si è detto, non esiste immagine che non si annulli nel proprio contrario, che non riveli la propria inconsistenza nel momento in cui si posa su di essa lo sguardo del protagonista; sguardo puro e innocente all'inizio, nelle primissime battute del romanzo, e tale, in virtù di questa sua innocenza, da costruire altri richiami e rapporti, vere e proprie triangolazioni affettive al cui centro vi sono le figure della madre e del nonno,¹⁹ ma che diviene ben presto uno sguardo consapevole, carico del dolore conseguente alla scoperta dell'adulterio commesso dalla madre col gerarca fascista Traiano Marcacci. Vi sono, a questo proposito, due brani esemplari, due descrizioni di paesaggio che rimandano, nella *correspondance* con lo sguardo di Damìn, a due visioni diametralmente opposte. Cominciamo con la prima, la visione dei campi e della vallata a conclusione di una passeggiata in compagnia del nonno e della madre. Nella grazia del momento irripetibile, la felicità appare a portata di mano, non è un semplice sentimento né uno stato d'animo ma qualcosa che si respira nel ritmo del paesaggio, nei suoi cromatismi, nel suo lento digradare:

[...] una grande vallata azzurra che seguiva e componeva via via gli sbalzi della caduta giù fino alle colline segnate dai campi e dalle case dei poderi più alti. Un grande imbuto naturale e vivo che arrivava a completare per entrambi, nel modo più giusto, la visione meravigliosa di prima [quella della madre intravista nella sua nudità].²⁰

In tal caso la visione della natura appare attraente e idilliaca a misura della sua capacità di accogliere la presenza materna e di farsi attraversare dalla sua radianza, da quella potenza luminosa che sempre si accompagna al suo comparire. Così sarà, ad esempio, al momento dell'ingresso in casa del gerarca Marcacci per annunciare l'avvenuta iscrizione al fascio di Dorino Possanza, il padre di Damìn; una breve visita, nel corso della quale Damìn coglie immediatamente, mentre acquista consapevolezza della propria implacabile, ossessiva gelosia, la «luce» della madre «che non era per lui».²¹

¹⁸ Ivi, p. 5.

¹⁹ «La felicità ricorrente che lo sosteneva in tutto e per tutto era l'immagine di se stesso attaccato al petto della madre, con una mano ficcata tra le due mammelle e con l'altra protesa a cercare di toccare la faccia del nonno: la sua bocca e i suoi baffi»: ivi, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 17.

²¹ Ivi, p. 79.

Ancora una volta, come già avveniva in *Memoriale* (1962), il paesaggio viene ad essere simbolicamente e affettivamente connotato in quanto luogo in cui si rispecchiano gli stati emotivi dei personaggi – stati che rimandano ad una volontà di abbandono, di riunione con una natura vissuta nella sua dimensione di accoglienza e di materna protezione (anche se si tratta, nel caso di *Memoriale*, di una natura che non corrisponde ad alcuna situazione reale, in quanto proiezione riconducibile alla soggettività malata del personaggio,²² e che finirà per annullare il proprio potenziale consolatorio generando l'immagine di una presenza nemica, oppositiva e leopardianamente matrigna).²³

Ora, tornando alle pagine del *Lanciatore* si può notare come l'illusione idillica sia subito cancellata dalla descrizione successiva, in cui un Damìn ormai consapevole del tradimento della madre, e già tutto chiuso nella stretta del proprio «dolore», ovvero prigioniero di quella scena primaria (gli incontri sessuali tra la madre e il gerarca Marcacci) che – come vedremo – ne determinerà la regressione e, in definitiva, l'impossibilità di crescere e maturare, proietta nello spazio esterno il nodo irrisolvibile della propria sofferenza, quella sofferenza che lo invade e che sembra espandersi fino a improntare di sé il paesaggio che, in precedenza, era stato colto nella sua incantata positività quale perfetta cornice entro cui ammirare la bellezza materna:

L'odore continuava a crescere insieme con il caldo e finì per confondersi con tutta la vastità che intorno e dentro di lui aveva il *dolore* del peccato materno. Affacciandosi al muro e guardando verso il paesaggio del fiume, Damìn capì di provare nell'intimo, come l'azzurro che premeva più lordo sull'ultimo confine della vallata, un *dolore* diverso e continuo, ancora più grande: quello della bellezza materna.²⁴

Ancora una volta, la corrispondenza tra interno ed esterno si impone con assoluta evidenza, mentre gli elementi testuali assumono precise connotazioni negative (l'«azzurro» della vallata che ora appare «più lordo», ad esempio, è un segnale chiaro di questo rovesciamento segnico nella direzione di una realtà divenuta disforica e respingente; così come è evidente, in apertura, che «l'odore» anticipa in anagramma il lessema «dolore», che poi verrà ripetuto ossessivamente nel corso della narrazione). Entro questo quadro, i cocci e i vasi, prima elementi emblematici non solo della sicurezza economica ma anche dell'armonia familiare e dell'ordine garantito, finiscono per essere partecipi, nella percezione del protagonista, della colpa della madre, di cui danno precisa, indubitabile testimonianza, rivelando così il rovescio delle cose, la negatività che incrina l'idillio annidandosi nell'«evidenza amorosa di ogni immagine»:

²² Cfr. E. BALDISE, *Invito alla lettura di Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 37: «La campagna che il Saluggia dice d'amare ovviamente *non esiste* se non dentro di lui, è tanto remota nel tempo da essere divenuta un mito, fatto di nostalgia e di dolente 'sentimentalità'. Il lirismo del personaggio viene di conseguenza a configurarsi come «una triste attività archeologica».

²³ A questo proposito si veda M. T. MARINI, *Letteratura industriale, simbolo e allegoria: Volponi da 'Memoriale' alle 'Mosche'*, in L. BALLERINI *et alii*, *Letteratura e Industria. Il XX Secolo*, Atti del XV Congresso AISLLI, Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di G. Bárberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, vol. II, pp. 987-998: 993-994.

²⁴ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 21. Da questa nota in poi i corsivi sono nostri.

Dietro l'evidenza amorosa di ogni immagine, aspettava di veder subito comparire la faccia, la figura intera, il pugnale di Marcacci. Dalla bocca dei vasi uscivano le eh viscide, le ah o le oh colme di sangue dei sospiri della madre.²⁵

Tutto così viene simbolizzato, dal dolore del protagonista alla colpa della madre. Ma molti sono i passaggi del romanzo in cui emerge una modalità di narrazione simbolica, dove le impressioni del soggetto appaiono sintonizzate sulle forme della realtà esterna; si veda, ad esempio, la splendida descrizione del paesaggio immerso nella neve, che richiama nella mente di Damìn i ricami presenti sulla vestaglia della madre, producendo, nello stesso tempo, «una speranza di espiazione e di rinnovamento»:

La neve si ammassava negli angoli scoprendo le rive e i campetti; resisteva sui tronchi degli alberi e sugli spigoli delle mura. Nell'orto mulinò a lungo coprendone lo spazio con un vortice schiumoso: poi quando il vento cadde apparve ricciutina e leggera sulle piante e sulle erbe delle aiuole. [...] Damìn che amava sempre molto la neve, la paragonò ai ricami della vestaglia materna, [...].²⁶

Come si è visto, il dolore di Damìn si riverbera non solo sul paesaggio ma anche sulle cose, sugli oggetti che sembrano assorbire, quasi riecheggiandola, la colpa della madre; nello stesso tempo il ragazzo finisce per identificarsi con i sentimenti, quali il dolore e la vergogna, che diventeranno le parole tematiche del romanzo, i *refrains* di questa storia di non crescita e, per così dire, di formazione al contrario.²⁷ E in effetti tutto, d'ora in avanti, verrà nevroticamente ricondotto alla scena primaria, all'immagine del tradimento della madre consumato nel «rudere» antistante la casa di famiglia; immagine che verrà a sovrapporsi a qualsiasi altra, producendo l'ossessione e la coazione a ripetere in cui Damìn finirà per essere invischiato senza via d'uscita. Confitto alla propria «verità implacabile e onnipresente»,²⁸ la verità di essere ciò che è e di non potersi sottrarre a questa condizione, Damìn, pur affidandosi alla pedagogia di Occhialini, il calzolaio anarchico che lo introduce alla conoscenza del sesso e delle relazioni tra uomo e donna, si sentirà inadeguato all'incontro con l'altro, finirà per negarsi ad ogni possibile relazione, in quanto ostaggio del ricordo della scena primaria, quella scena che, oltre a causare dolore per la profanazione subita dalla madre, gli ha procurato un vero e proprio blocco, una insuperabile inibizione nei confronti del sesso. L'idea di corteggiare le «ragazzette», «di abbracciarle strette nei punti più segreti dei vicoli e perfino delle strade»,²⁹ viene così respinta di fronte all'accamparsi ossessivo (cinematografico, si direbbe)³⁰ della «sua grande scena», simbolicamente esaltata da una luce che rimanda all'emergere alla coscienza di una verità lancinante, al suo imporsi come qualcosa di definitivo e di irrefutabile:

²⁵ Ivi, p. 26.

²⁶ Ivi, p. 81.

²⁷ «La vicenda scandisce le tappe di una iniziazione alla vita tragicamente mancata, di un processo di disfacimento nevrotico»: G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 210.

²⁸ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 34.

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ Sulla «qualità visiva», pittorica e cinematografica della scrittura volponiana si veda ora E. ZINATO, *Prefazione a P. VOLPONI, Il lanciatore*, cit., pp. V- XVII: XIII.

Il buio del vicolo più cieco sarebbe delegato all'insorgere delle luci a fiotti dalle fessure del rudere, fisse e taglienti che *lo tiravano sulla sua grande scena*; così ogni splendore non sarebbe stato diverso da quello che batteva sulla specchiera della madre in qualsiasi ora del giorno e della notte.³¹

È da notare, peraltro, come la serie delle immagini sia resa unitaria e conseguente dal principio della «motivazione compositiva» secondo cui, come è noto, ogni elemento che compare nel testo, lungi dall'essere casuale, è dotato di una propria funzionalità in ordine alla successione degli eventi narrati;³² un esempio è dato dall'immagine della luna – che sarà decisiva, come vedremo, nel finale del romanzo – ma che compare già nel III capitolo ad illuminare la colpa della madre nei suoi incontri col gerarca-amante:

Damìn vedeva solo le spalle ignude e rotonde della madre sotto le chiome sciolte tra le mani del potente nemico. [...] D'improvviso la donna alzò la faccia e *la mostrò alla luna*, bagnata dalla fronte al mento.³³

Un altro esempio notevole di utilizzo della «motivazione compositiva», ma in realtà leggibile come vera e propria prolessi, si ritrova nel discorso con cui il preside della scuola accoglie Damìn dopo la sua vittoria in una gara di lancio del giavellotto in occasione dei campionati regionali. Si può infatti notare, accanto ai riferimenti ad Omero e al Petrarca (il «latin sangue gentile»), come vi sia una precisa, per quanto ancora enigmatica, anticipazione di quella che sarà la conclusione della vicenda:

Primato regionale, forse nazionale. [...] L'emulazione di Omero, l'empito classico versati nel latin sangue gentile. O *acontistés*... così in greco è detto il lanciatore di giavellotto. O *acontistés*, che vuol dire anche lanciatore di dardi, lanciatore di sguardi, lanciatore di desideri,... lanciatore di se stesso. Ecco il nostro grande *acontistés*.³⁴

Impossibilitato a stabilire relazioni positive col mondo circostante, escluso ed emarginato sia dai coetanei – che sente estranei in ragione della loro brutale, esibizionistica confidenza con le cose del sesso – sia dall'ambiente della scuola, dove patisce l'incomprensione, se non l'aperta ostilità, di una professoressa che lo accusa di copiare i temi svolti in classe,³⁵ Damìn non può che identificarsi con la sostanza viva e onnipresente del proprio dolore; quel dolore che, come abbiamo visto, viene di continuo proiettato all'esterno, fino a riempire spazi, luoghi, ambienti. Così accade nell'aula scolastica: guardando dal suo banco il ragazzo vede da un lato il «grande finestrone» di San Rocco, dall'altro la «lavagna vuota, desertica», figure che ribadiscono, mentre rimandano all'incombere di una presenza istituzionale (la chiesa, la scuola), la condizione di oppressione e di disagio in cui egli è imprigionato, ma

³¹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., pp. 33-34.

³² A questo proposito si veda B. V. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, introduzione di M. Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 193: «Nessun accessorio deve rimanere inutilizzato nella fabula, nessun episodio deve restare senza conseguenze per la situazione della fabula. Era appunto alla motivazione compositiva che si riferiva Čechov, quando affermava che, se all'inizio del racconto si accenna a un chiodo piantato in una parete, alla fine del racconto l'eroe dovrà impiccarsi proprio a questo chiodo».

³³ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 39.

³⁴ Ivi, p. 117.

³⁵ Si tratta di una notazione autobiografica che ha precisi riscontri nell'esperienza personale dello scrittore: cfr., a questo proposito, S. RITROVATO, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013, pp. 9-10.

anche immagini che vengono subito simbolizzate, secondo quel procedimento di *correspondance* di cui si è detto, a rappresentare, ancora una volta, il predominio incontrastato del «dolore», il suo espansivo, inarrestabile dilagare sul mondo:

Gli spazi rettangolari di entrambi avevano una misura che poteva essere moltiplicata *a contenere tutto il dolore* e insieme la vertigine della propria fissità. Fissità e poi caduta.³⁶

Così, mentre la realtà si adatta a ricevere e a «contenere» il dolore, fino al punto di farsene colmare quasi fosse un recipiente, il dolore stesso diventa una presenza tangibile e concreta, in linea con quel processo di «concretizzazione di categorie astratte»³⁷ rilevato da Manganelli con particolare riferimento a *Corporale*, ma non estraneo, a ben vedere, alle pagine del *Lanciatore*:

Il dolore tendeva a tramutarsi un'altra volta in rancore contro la madre troia e puttana: era così crudele e così grande che addirittura gli sfuggiva intorno *come un'acqua e un fiato*, diventando incontenibile, infrequentabile per intero e certo inconsumabile.³⁸

Ma lo stesso accade nell'episodio dell'incontro con Lena, la donna che si offre a Damìn e che egli respinge in quanto sopraffatto da «disgusto e paura»: «La paura non cresceva come sempre, uguale a se stessa, ma *si dilatava seppellendolo*, togliendogli il fiato».³⁹

Questa realtà identificata col dolore e con esso compenetrata, diventa infine anche «malattia», restituita nelle figure di un paesaggio che mostra i segni del disfacimento e che si pone simbolicamente, ma anche sul piano lessicale, in corrispondenza con la verità dolorosa del personaggio. Si veda il brano che segue, ove le scelte linguistiche (omissione dell'articolo in «colpito da malattia», inversione dell'ordine usuale *soggetto – predicato* nella frase «si lamentava più rumorosa l'acqua») sembrano rispondere a un'esigenza di liricizzazione del dettato:

Un tratto del fiume appena fuori della città nel senso della corrente, gli sembrava *colpito da malattia: si lamentava più rumorosa l'acqua* in tanti rigogli neri e batteva schiumosa contro un muro alto, di pietra, che stava per conto suo, rotondo, senza strada sopra, né case.⁴⁰

Nessuna traccia, anche in questo caso, di quella concezione della natura «come luogo di idillio e di contemplazione poetica, con cui mantenere un rapporto 'pre-razionale' di identificazione e di rifugio»;⁴¹ appare anzi chiaro che la natura, lungi dall'assolvere a quella funzione consolatoria che aveva, ad esempio, per Albino Saluggia, viene a porsi, in termini ancora una volta simbolici ma assolutamente non idillici, quale dimensione che restituisce al soggetto, facendogli in qualche modo da specchio, le condizioni della sua dolente, straziata esistenza.

³⁶ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 45.

³⁷ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, cit., p. 31.

³⁸ VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 111.

³⁹ Ivi, p. 174.

⁴⁰ Ivi, p. 53.

⁴¹ S. ZANGRANDO, *L'uomo che cerca gemendo*, cit., p. 89.

Il sentore di malattia, lo scorrere di un'acqua che sembra lamentarsi definiscono la cornice entro la quale avverrà l'ennesima rivelazione che porrà Damìn di fronte alla propria verità: una pittura oscena nella quale a colpirlo è soprattutto il colore rosso-sangue del sesso femminile, un colore che richiama nella sua mente l'idea dello stupro, della violenza, di una intollerabile profanazione:

Quale sangue? Lo stesso dell'assassino, o quello della donna amante, prima violentata e posseduta e poi uccisa? Arrivò anche a pensare, accostato alle figure con le mani puntate sull'intonaco di qua e di là, al mestruo di una ragazza innocente, prigioniera, o di una suora. Annusò l'organo rotondo e il suo centro; ma fu respinto dallo schifo, insorto con un conato di repulsione.⁴²

Preso da disgusto, Damìn non potrà fare altro che allontanarsi, respingendo questa ulteriore rivelazione della colpa, o, per meglio dire, la scoperta del sesso come trauma, lacerazione, violenza agita e subita. A richiamarlo sarà «il resto sconfinato del mondo», l'orizzonte che si apre dalla parte della fornace, l'apertura spaziale che suscita la nostalgia del ragazzo, il quale ridiscende dal muretto dove è avvenuta la sua scoperta ritrovando presso il fiume i «gorghi di quel tratto ostile, adesso ancora più nero»:⁴³ ancora una volta, un paesaggio simbolico, fedele specchio di una condizione e di uno scenario interiore.

D'ora in avanti, la narrazione non farà che ribadire lo stato di autoesclusione del ragazzo, il suo ripiegamento interiore, nella sterile contemplazione del proprio dolore. È in questo contesto che si svolge l'azione pedagogica del calzolaio Occhialini, il quale invita Damìn a uscire da se stesso,⁴⁴ a liberarsi dallo spazio circoscritto del suo «vaso»⁴⁵ per crescere ed entrare nella storia da protagonista:

Non prendere mai niente per fatto e giudicato; in specie secondo l'opinione corrente e quella degli ignoranti e dei devoti. Studia, leggi. [...]

Esci dal tuo vaso, Damìn, che è ora.

Fa' come il tuo nonno che i vasi li fabbrica lui; li fa lui come vuole e poi li manda via, li vende.⁴⁶

Una metafora, questa del «vaso», che ritornerà più volte nel corso del romanzo esercitando nella compagine testuale una precisa «funzione conoscitiva»,⁴⁷ a sottolineare, di volta in volta, sia la chiusura del personaggio sia la sua condizione esistenzialmente sospesa, il suo essere «in bilico» tra adolescenza e maturità,

⁴² P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 55.

⁴³ Ivi, p. 56.

⁴⁴ Il verbo 'uscire', metaforicamente utilizzato in riferimento al proprio processo di crescita e maturazione, sarà ripreso da Volponi in una intervista del 1988: «Scrivo per *uscire* da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto strumento di rapporto con il mondo, di nuove analisi, di nuove immagini, di altre espressioni per le mie pene che invece erano vecchie, erano molto profonde dentro di me, perché erano le pene tradizionali delle adolescenze addolorate e immature»: P. VOLPONI, *A lezione da Paolo Volponi*, «Poesia», I, 2, 1988, pp. 7-9: 8.

⁴⁵ «Il vaso è ciò che si può dire un tipico modello figurativo, o analogico, che gioca un ruolo considerevole nell'estetica di Volponi»: R. CECCARINI, *Dal sintagma al paradigma e dal senso ai sensi. Osservazioni su La strada per Roma*, in E. ZINATO *et alii*, *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Giornate di studio dedicate a Paolo Volponi (Urbino – Urbania – Cagli, 2-4 novembre 2004), a cura di S. Ritrovato e D. Marchi, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 204-205.

⁴⁶ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., pp. 67-68.

⁴⁷ Per quanto riguarda la «funzione conoscitiva» connessa alla metafora cfr. C. S. NOBILI, *Il lavoro della scrittura: analisi e retorica del testo*, Milano, Sansoni, 1999, pp. 148-154: 152.

integrazione e rifiuto, colpa e innocenza, nell'impossibilità di scegliere e decidere in quanto ostaggio di una serie di ambivalenze, di sentimenti che oscillano tra affetto e insuperabile repulsione:

Lui avrebbe dovuto muoversi da solo e soltanto secondo le proprie scelte; lui sarebbe sempre stato *in bilico sulla bocca nera del proprio vaso*, a tirar su tempo e fiato, duri insieme, entrambi fatti d'argilla, [...].⁴⁸

[...] eppure *sempre sull'orlo del proprio orcio*, freddo o rovente secondo le leggi del resto del mondo, tutte influenti sul suo sangue intero... troppo intero, troppo, troppo in tutto. (p. 159).

Interessante anche l'esempio che segue, in cui appaiono congiunti i due procedimenti già individuati: la concretizzazione dell'astratto (il «dolore» che diventa «una grande lama tagliente») e la costruzione del campo metaforico incentrato sull'immagine del «vaso»: «Damìn vedeva tutto con i toni esagerati ai quali era costretto dal dolore immenso e vibrante, una grande lama tagliente che entrava a forza *dentro il suo vaso*».⁴⁹

L'invito di Occhialini rimarrà però inascoltato: il ragazzo, anzi, finirà per dubitare della onestà delle sue intenzioni e si allontanerà dal suo pedagogo fino al punto di tradirlo e farne una vittima delle violenze fasciste («I muri delle vie [...] gli rivelavano anche, [...], quale viscida e avvolgente potesse essere la rete del calzolaio, gettata per catturarlo»).⁵⁰ Come già per Albino Saluggia, il protagonista di *Memoriale*, l'esito non potrà che essere quello della paranoia, del progressivo, inevitabile distacco dalla realtà.

3. Verso l'epilogo: Edipo senza padre

Posto di fronte a una verità irrefutabile, brutalmente ribadita anche dai compagni di giochi («Tu sei un figlio di puttana. Tua madre è una vera puttana. Lo sanno tutti, e lo dicono tutti»),⁵¹ Damìn altro non potrà fare che chiudersi «dentro la cecità degli occhi», in un *non vedere* che si pone, contemporaneamente, come la negazione della scena primaria e come l'unica risposta possibile al suo traboccante, straziato *sentire*: in questo senso la cecità, più che rimandare all'archetipo mitico dell'autoaccecamento di Edipo, si configura come difesa opposta alle offese di un dolore senza rimedio, diviene figura della regressione entro una realtà accogliente e consolatoria, sia pure al prezzo della rescissione di ogni rapporto produttivo e fecondo con la realtà umana e sociale circostante.

Siamo così al momento culminante della tragedia di Damìn, all'acme della sua sconfitta esistenziale: nella impossibilità di reagire, nel dolore che come un crampo improvviso gli impedisce di alzare i pugni «in fondo alle braccia tese» per rispondere al compagno che lo ha offeso rinfacciandogli la colpa della madre, si possono leggere

⁴⁸ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 158.

⁴⁹ Ivi, p. 208.

⁵⁰ Ivi, p. 68.

⁵¹ Ivi, p. 57.

i segni della sua resa, della sua sconfitta, del suo definitivo chiudersi in se stesso, nello spazio, che è insieme protettivo e soffocante, del proprio «vaso»:

Damìn continuò a tendere braccia e pugni duri e tremanti, e a mischiare nel pianto minacce e dinieghi, sempre più disperati. Il pianto divenne presto assoluto, e dentro la cecità degli occhi esplodeva l'universo della sua infelicità. Damìn si tirò i pugni sulla faccia.⁵²

Essenziale, in tutto questo, la relazione con la madre, il cui senso è restituito attraverso un passaggio di forte concentrazione metaforica su cui è necessario soffermarsi, proprio perché la metafora, come si è visto, viene ad assumere nel romanzo una funzione conoscitiva e non semplicemente esornativa: «Fuori di sé conservava intero, [...], il sangue a fiotti di sua madre: in piccole conchette disseminate sopra quel corpo femminile *che doveva essere negato*».⁵³

Come si può notare, si tratta di un brano di non facile decifrazione, quasi ermetico se rapportato alla limpidezza del testo, ma rispetto al quale si possono proporre alcune ipotesi di lettura, in particolare per quanto riguarda l'immagine del corpo «che doveva essere negato». Perché *negato*? Forse perché non più disponibile all'amore del figlio, a causa della colpa di cui si è macchiato? O forse, con maggiore pertinenza, perché l'oltraggio del sesso e della violenza impedisce a Damìn di avvicinarsi alla realtà del corpo femminile, quel corpo cui non è possibile accostarsi se non riproducendo il linguaggio dell'«assassino», ovvero il linguaggio del sangue e dell'offesa?

Emerge chiaramente, a questo punto, il valore non solo figurativo ma anche simbolico della pittura oscena che Damìn aveva scoperto a seguito della sua esplorazione sulle mura a ridosso del carcere cittadino: rivelazione e, insieme, ammonimento, il disegno osceno allude, nella insostenibile precisione ed evidenza dei dettagli («Ancora più giù, la fica, larga e pelosa, dipinta in nero e in rosso; da sembrare aperta, rotta: tutta rotta, addirittura palpitante e *schiumosa*»),⁵⁴ ad una ferita che è, nello stesso tempo, quella del sesso appreso come sottomissione e violenza, e quella personale dell'Io diviso,⁵⁵ che trae dalla scoperta improvvisa, così come dal trauma causato dalla scena primaria, le ragioni della propria inibizione e, quindi, della propria infelicità.

Si delinea in questo modo una situazione psicologica in cui il personaggio, «limpidamente incatenato all'ossessione edipica»,⁵⁶ si trova a ridefinire la propria posizione nella realtà familiare, ma anche sociale, attraverso la revisione dei rapporti e delle relazioni: rapporti che restano circoscritti alle figure reali e simboliche del nonno e della madre, mentre sempre più emarginata appare la figura del padre, la cui lontananza ed estraneità erano state sottolineate peraltro fin dalle prime battute del

⁵² Ivi, p. 59.

⁵³ Ivi, p. 118.

⁵⁴ Ivi, p. 54. Interessante notare, in questo caso, come ritorni ancora una volta l'aggettivo *schiumoso*, già utilizzato, con una connotazione fortemente negativa, nella descrizione del tratto di fiume «colpito da malattia». Cfr. al riguardo la nota n. 40.

⁵⁵ «I romanzi di Volponi compongono un'incessante, implacata iconografia dell'Io diviso»: G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura...*, cit., p. 77.

⁵⁶ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 30.

romanzo.⁵⁷ Si ha dunque un quadro che, se appare edipico nella sostanza, presenta anche altri elementi, che lo complicano e arricchiscono nello stesso tempo: decisiva, in particolare, è proprio l'assenza del padre e, quindi, l'impossibilità di identificarsi con lui. Ne consegue che siamo in presenza di un Edipo *sui generis*, quanto meno incompleto o mancato, un Edipo che si afferma come tale indipendentemente dal necessario, ineludibile confronto con la figura paterna: venendo meno l'identificazione con il padre – che, come si è detto, è posto fuori gioco fin dall'inizio – a Damìn è preclusa la possibilità di realizzarsi nel ruolo di sostituto paterno e quindi, in definitiva, di crescere e maturare sul piano personale e anche sociale. Non gli resterà altro che l'idealizzazione, la regressione rassicurante nella triangolazione di partenza, in quella solidarietà affettiva (alla prova dei fatti più apparente che reale, più immaginata che realmente esperita) fondata sull'accostamento delle figure del nonno e della madre, la quale, nella continua alternanza di dileggio ed esaltazione, di offesa e vicinanza nel dolore, viene infine idealizzata attraverso un processo di sublimazione, ove si compie la negazione della sua fisicità e istintività.⁵⁸

La stessa bellezza di sua madre Norma, della giovane sposa cittadina decantata in tutta la valle del Metauro, poteva essere da lui riconosciuta solo come una negazione del corpo materiale e di tutte le sue esigenze; come una superiore, luminosa compostezza della figura, da riconoscere e trattare nei sentimenti, da comprendere solo con la purezza degli affetti e degli abbracci filiali.⁵⁹

Alla fine, l'unione con la madre si compirà su un piano puramente ideale, in una sorta di proiezione artistica in cui il ragazzo, divenuto studente presso l'Istituto d'arte di Urbino, vede se stesso e la madre congiunti nell'immagine di una «bianca statua», emblema di completezza e di chiusura protettiva, in cui una luce radiante avvolge le due figure allontanandole in una sfera di superiore, intangibile purezza, del tutto estranea alla realtà concreta della natura e della storia:

Dentro la luce bianca, sparito quasi tutto lo scenario intorno, lui e sua madre, fermi nell'angolo più stretto della piazza, potevano anche diventare una *bianca statua*, uno dei gessi dell'istituto: nuovo e fra i più belli. Avevano lo stesso biancore e la stessa fissità e stavano completi nella stessa luce e niente mai, nemmeno rompendoli e dividendoli, avrebbe potuto cambiare la loro forma; mai strapparli da quella composizione.⁶⁰

Come si è visto, a Damìn non si offre alcuna possibilità di realizzazione: sigillato nel suo «vaso», in una condizione che gli impedisce di comunicare con l'esterno, di

⁵⁷ «Il padre non era presente nel quadro dentro il quale figure e voci familiari costruivano ed esaltavano la verità. Tanto che non sentiva mai dentro di sé la voce di suo padre nascere e continuare; ma la coglieva ogni volta esterna e nuova, che arrivava da un altro posto»: P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 10.

⁵⁸ Si tratta di un movimento psicologico opposto a quello dell'Agostino moraviano, il quale passa dalla idealizzazione al riconoscimento della realtà, secondo una linea che rimarca, più che il dolore, la delusione e il disamore nei confronti della madre a seguito della scoperta della sua sessualità: «Perché poi desiderasse tanto non amare più sua madre, perché odiasse questo suo amore, non avrebbe saputo dirlo. Forse per il risentimento di essere stato tratto in inganno e di averla creduta così diversa da quella che era nella realtà; forse perché, non avendo potuto amarla senza difficoltà e offesa, preferiva non amarla affatto e non vedere più in lei che una donna»: A. MORAVIA, *Agostino*, nuova edizione a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2014, p. 102.

⁵⁹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 121.

⁶⁰ Ivi, p. 188.

accettare le regole della socialità quale occasione di crescita e maturazione, il ragazzo affronta le tappe della propria sconfitta sotto il segno della solitudine più assoluta: rinnegato Occhialini in quanto pedagogo disonesto e interessato, impossibilitato a vedersi nel ruolo di una figura paterna screditata e ripudiata fin dall'inizio, incapace di pensare alla donna se non in termini di rifiuto e negazione (si ricordi il «corpo femminile che doveva essere negato»), Damìn finisce per dibattersi in una situazione che non sembra lasciare via d'uscita.

Ma è dalla madre, dalla lacerante coscienza della sua colpa che deriva l'ultimo atto della tragedia. Il suicidio di Damìn e, prima, l'uccisione della sorella sono accuratamente preparati dall'infittirsi dei riferimenti e dall'accamparsi di immagini inequivocabili, cariche di precisi rimandi in termini di destino e di simbologia: le immagini della *luna* e, appunto, della *madre*, a ribadire, ancora una volta, il motivo di una colpa irredimibile, vissuta da Damìn quale condizionamento insuperabile, quale condanna ad una esistenza mancata:

La *luna* piena, d'improvviso a metà del cielo, rendeva tutto ancora più bianco e *schiumoso*.

La luna doveva essere proprio di fronte alla porta finestra sull'orto; ai vetri della quale, sollevate le tendine di filo, poggiava di sicuro la testa della *madre*.⁶¹

Nella rigorosa consequenzialità *luna – madre – colpa* si consuma così l'ultimo atto di questa «tragedia marchigiana»: ⁶² posto di fronte a una replica indubitabile della scena primaria, ove riconosce i segni della violenza e dell'oltraggio subito dalla madre, Damìn non potrà che afferrare la roncola «che lo aspettava»⁶³ (si ricordi che l'attrezzo era già stato introdotto nel campo visivo del personaggio,⁶⁴ nonché anticipato simbolicamente nell'arma africana di Marcacci, una specie di sciabola che Damìn assimila, «per poter in qualche modo appropriarsene», «a una grossa roncola da contadino»⁶⁵) e infierire sulla sorella, rea di avere ceduto alle attenzioni un po' troppo insistenti di un ballerino-seduttore nel corso di una festa rurale:

Damìn esplose subito dentro l'arco che lo scuoteva, travolto dalla collera già pronta: proprio per evitare la scena seguente, immancabile, nota, tante volte vista e più ancora immaginata, con il corpo della donna nudo sulla terra, sotto quello del maschio assassino: quello di sua madre sotto le membra nere e i ricci di Marcacci e adesso quello di sua sorella sotto il pallore di quel libidinoso.⁶⁶

All'apparire della luna e della roncola – figure che, come è stato osservato, compaiono nel romanzo già nella prima parte, a richiamare, proletticamente, quella che ne sarà la tragica conclusione – il ragazzo non potrà che seguire, come già era

⁶¹ Ivi, p. 212. Anche in questo caso si può osservare la ripresa dell'aggettivo *schiumoso*, sulla cui valenza disforica ci siamo già soffermati.

⁶² G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 215.

⁶³ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 216.

⁶⁴ «Davanti all'orchestra e ai microfoni, sporgendo dallo spigolo dietro il palco era posata una grossa roncola. Damìn la notò con risalto, tanto che nella sua testa si confermò l'impressione che fosse fredda e affilata: pronta, tanto che già pareva alzarsi e vibrare» (ivi, p. 206).

⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁶⁶ Ivi, p. 216.

avvenuto sul campo sportivo, al momento del lancio decisivo, la propria *traiettoria*, la linea inesorabile di una sconfitta da tempo annunciata:

Damìn andò a prendere posizione con la testa che gli pendeva più del giavellotto; misurò una rincorsa lunghissima graduando il fiato man mano che l'asta gli si equilibrava nell'impugnatura e a venti centimetri dalla riga nemica scagliò il giavellotto rovesciando tutto se stesso, *fino a traboccare d'amaro*. L'attrezzo prese dritta la direzione e l'aria e filò non troppo alto sopra il campo, da sparire alla vista [...]. Damìn era ancora rovesciato *dentro il proprio amaro*, con gli occhi persi dietro l'asta della sua sfida.⁶⁷

Brano senza dubbio paradigmatico, e centrale nella architettura complessiva del romanzo, sia per l'utilizzo del verbo *traboccare* – significativo anzitutto per i suoi rimandi al campo metaforico del «vaso» – sia perché si costituisce come prolessi che prefigura la conclusione del romanzo: l'uccisione della sorella Lavinia durante la festa e, conseguentemente, il suicidio di Damìn, che, presa la rincorsa, si lancia nel vuoto dal ponte di Sant'Ippolito dopo un vano tentativo di fuga:

Cercò anche di mettersi in equilibrio nell'impugnatura di se stesso proprio come un giavellotto, per andare a cadere quanto più in là possibile nel buio, dietro a Vitina, dietro il nastro del suo fiocco disfatto. La visione istantanea quanto minuziosa del muretto che superava gli diede per un attimo un senso scuro di nostalgia per quel nastro, per il suo fiocco ancora composto [...]. Il nastro sciolto tracciava adesso nel buio il lancio di se stesso.⁶⁸

È a questo punto che il «lanciatore di giavellotto» diviene il «lanciatore di se stesso», l'autore di un gesto atletico eseguito «con voluttà, con bravura»;⁶⁹ e non sarà sbagliato, forse, pensare a un lontano precedente kafkiano, il finale del racconto *La condanna*, nel quale il protagonista Georg, anch'egli «eccellente ginnasta»,⁷⁰ si suicida lanciandosi da un ponte, mentre sopra di lui scorre senza posa il traffico caotico e incontenibile della città. Situazione analoga ma anche diversa: mentre nel racconto di Kafka il suicidio del giovane appare determinato dalla interiorizzazione dell'«'ultima istanza' paterna»,⁷¹ che inesorabile lo condanna stigmatizzando la sua scelta matrimoniale, nel caso di Volponi il suicidio, lungi dall'essere il prodotto di un'istanza esterna (la quale non potrebbe nemmeno darsi in ragione della assenza del padre), è il risultato di una determinazione interna al soggetto, che cerca nella scelta di darsi la morte l'unico modo per uscire, per liberarsi dalla prigionia del «vaso». Paralizzato da sentimenti ambivalenti e impossibilitato a realizzare il proprio sogno di unione con la madre, Damìn lanciandosi nel vuoto fa esplodere le contraddizioni e le ambivalenze in cui si trova imprigionato, mentre insegue, quale risarcimento per la propria mancata esistenza, immagini che assumono un evidente valore simbolico, e che gli permettono, per una volta, di vincere il dolore, di annullare l'implacabile sofferenza con cui si è a lungo identificato: «La realtà del vuoto lo convinse del

⁶⁷ Ivi, p. 99.

⁶⁸ Ivi, p. 217.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ F. KAFKA, *La condanna*, in ID., *Il messaggio dell'imperatore. Racconti*, versione di A. Rho, Milano, Adelphi, 1981, pp. 3-18: 17.

⁷¹ G. MASSINO, *Franz Kafka*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 27.

prodigio che infine giungeva a cogliere: *senza più dolore né nostalgia*.⁷²

Interessante, a questo proposito, la lettura proposta da Maria Carla Papini, la quale vede nel finale del romanzo un gesto di conquista, di avvicinamento alla realtà, di affermazione di sé:

La frattura fra identità naturale e sociale sembra [...] sanarsi nella ricostituzione di un'identità che cerca la propria conferma nel possesso dell'oggetto amato. E la morte stessa di Damìn, il suo gesto estremo, più che segnare la sconfitta, sembra rilevarne l'ansia di possesso, di penetrazione di una realtà finalmente, e appieno, conquistata oltre il limite di ogni umano impedimento o divieto [...].⁷³

D'altra parte, non sarà un caso che ad accompagnare Damìn nel suo volo sia l'immagine della sorella Vitina e, in particolare, il ricordo di quel nastro prima «composto» e poi «sciolto», che sembra indicare, nell'improvvisa oscurità, «il lancio di se stesso», ovvero la *traiettoria* inevitabile – e per questo tragica – della propria vagheggiata, impossibile liberazione.

La tendenza, che era di Albino Saluggia, a «suscitare simboli»⁷⁴ nei luoghi e negli oggetti della realtà industriale, ha qui il proprio antecedente, la propria preistoria poetica: di fronte ad una realtà che il soggetto, prigioniero della propria «paranoia schizoide»,⁷⁵ avverte come ostile ed estranea (la realtà della fabbrica, nel caso del Saluggia, così come la realtà del microcosmo familiare nel caso di Damìn), l'attività *simbolica* (intesa come attività produttrice di simboli) interviene e fornisce un aiuto concreto «a sostenere il dolore dell'esistenza»,⁷⁶ ma, di fatto, non determina il superamento delle lacerazioni, né la risoluzione delle ambivalenze, che possono essere annullate solo a prezzo della morte, della soppressione del soggetto che quelle ambivalenze produce e alimenta: la soluzione simbolica, ancora una volta, si rivela provvisoria e non risolutiva.

Detto in altri termini, il gesto di conquista e di liberazione di Damìn – che il narratore restituisce attraverso la modalità della focalizzazione interna – ha senso solo se rapportato alla percezione che il personaggio ha di sé, sussiste unicamente al livello della sua soggettività e della sua coscienza; commisurata alla storia, che Volponi, come sempre, coglie in una doppia dimensione, insieme pubblica e privata, la vicenda di Damìn non può che sancire il fallimento dell'*experimentum hominis* e, di conseguenza, dell'*experimentum mundi*: il gesto liberatorio (quel gesto che Damìn compie con un senso di «voluttà», come si legge nel testo), l'affermazione di sé raggiunta attraverso la scelta suicida, non conducono, a ben vedere, ad un più alto grado di possesso della realtà, ma, al contrario, alla costatazione della 'invivibilità' di questa realtà, che si pone, alla fine, quale causa determinante del suicidio.

Escludendosi dalla storia attraverso la morte, Damìn porta a compimento la propria parabola, che è tragica non perché assuma il senso di una rivendicazione, di una

⁷² P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 217.

⁷³ M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 27-28.

⁷⁴ M. T. MARINI, *Letteratura industriale, simbolo e allegoria: Volponi da 'Memoriale' alle 'Mosche'*, cit., p. 992.

⁷⁵ G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura...*, cit., p. 80.

⁷⁶ U. ECO, *Simbolo*, voce in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XII, p. 906.

«protesta» o di una ribellione nei confronti della società,⁷⁷ ma perché corrisponde all'intima necessità del personaggio, alla sua inesorabile legge interiore.

La prova di sé a cui Damìn è sottoposto si offre come la misura precisa del suo fallimento: costretto a confrontarsi con degli assoluti che lo sovrastano e che egli non riesce a dominare – gli assoluti del sesso e della violenza, così come quelli della colpa e della perdizione materne – Damìn, nella sua «coscienza infelice», non può che rifugiarsi in uno stato di regressione sempre più evidente e accentuato, portando sino alle estreme conseguenze il proprio irrealizzabile desiderio di purezza e scontando, come è stato scritto, la propria «innocenza in perdita»⁷⁸ (e non sarà un caso, allora, che questa regressione si espliciti come sogno di ricongiunzione nella morte con la sorella, secondo una linea che evidenzia, simbolicamente, la propria liberazione come ricerca di una unione affettiva che superi i fantasmi dell'Edipo e dell'incesto in una armonia ritrovata, in un essere insieme in cui ogni lacerazione possa finalmente ricomporsi).

È da notare, infine, come il suicidio di Damìn non sembri apportare una vera e propria svolta nella vicenda e come, anzi, venga narrativamente riassorbito, in un epilogo che sottolinea, innanzitutto, la continuità della vita e la ripresa del lavoro nella fornace. La realtà della famiglia, così come lo *status* storico-sociale al quale essa appartiene, ne esce sostanzialmente immutata, mentre il senso della tragedia si stempera nella memoria silenziosa della madre, nel suo sottrarsi ad ogni forma di socializzazione, ad ogni condivisione e confronto con gli altri. Così nelle parole del nonno, in chiusura di romanzo:

Lasciata la casa in città, [...], abbiamo dovuto venir qui per forza. Dopo meno di un mese, una mattina lei uscì e cominciò a fare un vaso. Adesso manda avanti metà della fornace e provvede alla casa. [...] Non dimentica e non confonde. Non spiega nemmeno niente, almeno davanti agli altri. Sopporta e mette ordine, e così può lavorare e continuare; può vivere.⁷⁹

È in questo senso che si può leggere anche la commemorazione affidata, ancora una volta, all'impegno e alla laboriosità del nonno, che, scolpendo il monumento funebre per i nipoti, indica sì, come si è detto, una via di uscita nella celebrazione del valore del lavoro artigianale e artistico,⁸⁰ ma anche, a ben vedere, un'esigenza di chiusura con il passato, un rifiuto di ogni atteggiamento puramente nostalgico, che si traduce a sua volta in una volontà di occultamento, di obliterazione (soluzione, questa, che

⁷⁷ «Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso [...], la scelta tragica si oppone al buon senso e al senso comune, è un'uscita clamorosa e totale dalla (pretesa) razionalità della storia e del comportamento sociale e morale»: G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, pp. 29-96: 29.

⁷⁸ M. LENTI, *Paolo Volponi: i romanzi e la critica italiana*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, cit., pp. 139-151: 144.

⁷⁹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 222.

⁸⁰ Cfr. E. ZINATO, *Introduzione* a P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. XI-XXIX: XXVII: «La salvezza dalla regressione individuale e da quella collettiva, rappresentata dalla guerra incombente, sembra giungere, ancora una volta, dal lavoro artigianale».

appare consona alla poetica di un autore per il quale le «cose che contano soprattutto nella fisiologia dei suoi libri» sono «lo spazio, i corpi, il presente»⁸¹).

Sarà Occhialini, di ritorno dal confino in Francia – e, ancora una volta, in termini fortemente allusivi e simbolici⁸² – a riaffermare il senso di un'azione civilmente e politicamente impegnata, volta a modificare lo *statu quo*, proprio quando l'Italia è ormai entrata in guerra e la situazione sembra destinata a precipitare. Ma si tratta di una conclusione in qualche modo esteriore, che finisce per rispecchiare le più urgenti istanze politico-ideologiche dell'autore, ma senza nulla aggiungere alle pagine più poeticamente riuscite del romanzo.

4. Conclusioni

Appare evidente, in conclusione, che la sostanza del testo rimane tragica (ed è questa la ragione – contrariamente a quanto sostenuto da Manganelli – della sua forza, della sua compiuta realizzazione): l'intera vicenda di Damìn, in quanto trascrizione del fallimento dell'*experimentum hominis*, non può essere letta che in questi termini, come scontro tra coscienza e realtà, tra soggettività e necessità, dimensione individuale e sovradeterminazioni, che sono, come si è visto, di ordine psicologico-affettivo ma anche di ordine culturale e sociale (l'assoluto con cui Damìn si confronta è anche quello determinato dai modelli di comportamento autoritari e violenti imposti dal fascismo, modelli che verranno in parte interiorizzati e acquisiti dallo stesso protagonista, come dimostra l'episodio della delazione compiuta ai danni di Occhialini).

Oltre a ciò, è doveroso rilevare ancora una volta la funzione emblematica degli oggetti che compaiono nel romanzo. Dal «pugnale-roncola», emblema della violenza perpetrata da Marcacci nei confronti della madre del protagonista, si passa alla roncola-falcetto, che diventa lo strumento del fratricidio e della impossibile liberazione di Damìn. E non sarà del tutto sbagliato, forse, riconoscere in questa insistenza sulla roncola un riferimento mitico, questa volta di tipo cosmogonico, all'«orribile falcetto» con cui Crono, nel racconto di Esiodo, recide i genitali del padre Urano: riferimento indiretto, certo, ma sufficiente a rimarcare il passaggio dal complesso edipico a un vero e proprio «complesso di castrazione», su cui la critica si è già opportunamente soffermata.⁸³

E non sarà un riferimento del tutto fuori luogo se si pensa che la parabola di Damìn proprio a questo complesso conduce: in occasione dell'incontro con Lena, la donna che gli si era offerta fino al punto di attirarlo nella sua casa, Damìn a un certo punto si ritrae inorridito, fermamente deciso a non possedere quella donna per la quale non prova altro che «disgusto e paura».⁸⁴ Lena, a sua volta, non potrà che provare «pietà» del ragazzo, il quale le appare all'improvviso decurtato di qualcosa, «menomato»

⁸¹ A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, cit., p. 11.

⁸² «Decise di prendere il nome di Damìn, in quel suo primo viaggio verso la rivoluzione: per affetto verso quello sciagurato giovane; ma anche perché sapeva che era caduto vittima della società borghese» (P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 223).

⁸³ G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 212.

⁸⁴ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 174.

nella sua interezza, non nel corpo ma nell'anima, nella sua capacità di adeguarsi alla realtà e di viverla pienamente in tutte le sue manifestazioni:

Capì che era davvero malato e fu spinto dall'intuito a guardare se ancora era tutto intero dentro il suo corpo e i suoi vestiti, se qualche pezzo di lui non si fosse staccato. [...]

Usò molto giudizio e pietà per calmarlo e per aiutarlo poco a poco a ritrovarsi, sostenuta dalla conclusione che era un povero infelice *menomato*, che qualcosa doveva mancargli dentro quella testa chiusa.⁸⁵

Chiuso nella sua «testa» (che, nel suo ètimo latino, ci riporta, ancora una volta, alla metafora del «vaso»), Damìn potrà solo immaginare, come se fosse un film, la scena dell'incontro e del primo rapporto con una donna, ma, appunto, sopraffatto dalla ripulsa e dal senso di disgusto, finirà per interromperla proprio nel momento culminante, lasciando che la «pellicola» si bruci allorché si dilata «verso un orlo accecato di paura».⁸⁶ Un modo per ribadire, prima del suicidio, la propria indisponibilità, la propria dolorosa inadeguatezza ad affrontare e sostenere la verità del corpo e del sesso, quella verità corporale che in questo caso, lungi dal porsi quale segno di liberazione, diviene occasione e strumento della propria esclusione e condanna.

⁸⁵ Ivi, pp. 174-175.

⁸⁶ Ivi, p. 203.

Monica Venturini

«E leggo e studio». Nel mondo di carta del giovane Pirandello¹

Venisti, e di luce rifulse improvvisa la stanza ov'io,
straniero, solo tra libri vivo.²

Niente lì si doveva toccare. Era così, e basta. Il suo
mondo. Il suo mondo di carta. Tutto il suo mondo.³

Le lettere si offrono quali forme privilegiate per la ricostruzione biografica, racconti soggettivi ininterrotti, nonché spazio della confidenza, laboratorio di idee e tematiche poi espresse nelle opere e dunque, spesso, anche scrittura intima in grado di rivelare gli inediti percorsi della creatività e della formazione umana e artistica di uno scrittore. Nell'Ottocento, come è noto, la scrittura epistolare diventa una pratica diffusa e quotidiana, conservando altresì il carattere di conversazione gentile conquistato in passato. Nel Novecento, poi, il genere conoscerà un'ulteriore evoluzione appunto quale strumento d'autoanalisi e scavo interiore. L'epistolario di Pirandello⁴ riflette senza alcun dubbio la complessità del panorama che segna il passaggio dall'Otto al Novecento, dall'intreccio tra modernità e tradizione alla tragica contraddizione tra vita e forma che diventerà una delle costanti dell'opera pirandelliana. Tre volumi – le *Lettere da Bonn* (1984), le *Lettere giovanili da Palermo e da Roma* (1993) e le *Lettere della formazione* (1996) – formano il cosiddetto epistolario familiare giovanile al quale si aggiungeranno altri importanti carteggi.

Negli anni di Bonn le lettere rispecchiano i tormenti e le inquietudini del giovane scrittore lontano dagli affetti familiari ma sollecitato da molteplici suggestioni, letture e nuovi incontri. Si trovano qui espressi sentimenti contrastanti verso la figura paterna, dalla riconoscenza per l'appoggio economico garantito dal genitore ad una richiesta continua di conferme e rassicurazioni:

La proposta – non fare il visaccio – ha per soggetto un Padre pregato dal figlio a scrivere due righe di lettera desideratissime: il figlio propone il modo, sperando almeno che il padre l'abbia ad accettare.

¹ L'intervento è stato realizzato nell'ambito della Ricerca dipartimentale *La Biblioteca di Pirandello*, coordinata dalla prof. ssa Simona Costa, presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Roma Tre.

² LUIGI PIRANDELLO, *Elegie boreali IX*, «Psiche. Rivista quindicinale illustrata d'arte e letteratura», a. VI, n. 21, Palermo, 16 settembre 1890; poi in Id., *Tutte le poesie*, introduzione di Francesco Nicolosi, note di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1982.

³ L. PIRANDELLO, *Mondo di carta* in *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*, a cura di Simona Costa, Milano, Mondadori, 1993, p. 359.

⁴ Cfr. AURELIO BENEVENTO, *Luigi Pirandello. Gli epistolari*, Napoli, Cassitto, 1998, p. 7; RINO CAPUTO, *Litterarum primordis imbutus: arte, vita e teatro nell'epistolario del giovane Pirandello*, «Rivista di studi pirandelliani», 10, 1993, pp. 25-43.

Una volta un figlio cretino scriveva al proprio padre: – mentre che con la destra fai le tue corrispondenze commerciali, con la sinistra guidata dal cuore, non puoi mettere due parole in carta al mio indirizzo? – Così scriveva; ma quel figlio non poteva essere che cretino, o quasi.⁵

Io ho un gran bisogno di sentirmi dire che non son colpevole. È forse questo un segno che lo sono? [...] Dimmelo tu, Papà mio, io ricorro a Te, giudicami tu, e dimmi quello che mi resta da fare.⁶

In una lettera al poeta Schirò, Pirandello afferma: «Giuseppe, ti porto una grande e nuova verità: si diventa vecchi cercando la gioventù. Quando io sto solo in pensieri, mi sembra che sia vissuto a dir poco un secolo, e mi meraviglio quasi che i miei capelli siano ancor biondi e che i miei lombi abbiano ancor forza a bastanza».⁷ Emergono altresì i segni di una tormentata crescita artistica, di un fare e disfare testi⁸ in parte perduti, in parte conservati.

Non fo versi. Mi dà ai nervi questo presentarmi come poetino da salotto, e voglio che un mio libro e non una persona dica agli altri quello che sono, se pur sono qualcosa.⁹

Ahimé! L'arte, miei cari, è aristocratica, e per professarla bisogna esser ricchi, poiché sfortunatamente al giorno d'oggi non rende più nulla altro che la fama e la fame.¹⁰

Ma io son forse, anzi senza forse, un essere strano, e voi mi dovete compatire. Io soffro talvolta per delle cose che l'universale stimerebbe pazzie. Mentre la critica italiana trova per me concorde e benevolo giudizio, io soggiaccio crudelmente a lunghe crisi di tormentoso sconforto, e do alle fiamme il frutto, che altri loda, e io dispregio, dell'opera mia. Io non cerco la fama, miei Cari, io non mi curo del giudizio, sia buono o malevolo, che gli uomini possono fare sulla mia persona o sull'opera mia. Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico – perché non potrei farne a meno [...]. La vanità non ci entra che per piccolissima parte, ad opera finita; ed è sempre lei quella che mi fa commettere la sciocchezza di pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perché è viva parte di me, è me stesso, la mia vita non vissuta, ma trasfusa in un fantasma che mi sostituisce in un mondo ideale. Ah miei cari, è bene una follia, questa che chiamiamo Arte, una follia! E io son suo, tutto suo, per sempre suo! Perdonatemi e compatitemi.¹¹

La ricerca dell'Arte e la consapevolezza dell'incapacità di accettare l'esistenza ricorrono quali motivi dominanti.¹² Providenti, infatti, nell'*Introduzione alle Lettere da Bonn*, indica nell'Arte, definita da Pirandello «un'amante ideale»,¹³ il centro dell'intero epistolario:

⁵ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1994, p. 87; la lettera è inviata da Palermo il 10 gennaio 1886.

⁶ L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn. 1889-1891*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1984, p. 126. La lettera risale a giugno del 1890.

⁷ Ivi, p. 61.

⁸ Cfr. R. CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma, 1996.

⁹ L. PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, a cura di E. Providenti, «Quaderni della Nuova Antologia», XXVI, Firenze, Le Monnier, 1986, poi in ID., *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, cit., p. 232. La lettera è inviata da Roma con data 27 novembre 1887.

¹⁰ L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn 1889-1891*, a cura di E. Providenti, cit., p. 58. La lettera è dell'11 novembre 1889.

¹¹ Ibidem, La lettera è del 19 marzo 1890.

¹² Ivi, p. 101. La lettera è del 19 marzo 1890.

¹³ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, cit., p. 224. Si veda la lettera inviata da Palermo con data 6 novembre 1887.

E l'amo come fosse persona viva, spasimo per lei, la chiamo, la supplico, la sento quando Ella dopo avermi umiliato mi concede le sue grazie [...]. Per lei, io avrei caro sacrificar tutto, e prima me stesso.¹⁴

Il carteggio offre alcuni importanti spunti per ricostruire la formazione pirandelliana, dal Carducci delle *Odi barbare* al De Sanctis al Goethe ad Heine e molti altri scrittori europei, tra cui Lenau e Nordau. Certo è che il periodo tedesco sarà per lui l'occasione di una grande attività e maturazione che gli rivelerà in modo chiaro la strada da seguire:

Dopo Pirandello si sposerà, avrà dei figli, scriverà altre poesie, ma passerà soprattutto alla narrativa e poi al teatro: perciò quella di Bonn non è una pausa [...] ma una solida piattaforma di preparazione per aver chiara una linea di comportamento nuova assieme ad una maggiore attenzione nel guardare se stesso, la società, la letteratura.¹⁵

Purtroppo, però, il periodo tedesco corrisponde anche ad insoddisfazioni e difficoltà in parte dovute ai tempestosi rapporti a distanza con il mondo editoriale italiano:

Si, miei Cari, io ve lo dico come se non fosse cosa mia, questa *Pasqua di Gea* è un vero gioiello. [...] E di tristezza mi riempie poi il vedere com'io debba sudare a trovarle un editore. Ebrei cani, codesti stampatori in Italia! Sentono versi e scappano alla disperata, come i diavoli alla parola di dio.¹⁶

Quantunque molto sfiduciato, lavoro costantemente. Se tuttora altrove i pensieri si possono ridurre in moneta, qui da noi invece la mente del poeta è quasi un covo di falsari: il suo pensiero è moneta che in Italia non ha valore e non corre. Né nome, né quattrini! A che serve tanto lavoro, tanto impazzimento?¹⁷

Dopo il ritorno a Roma, le lettere esprimono tutti i contrastanti sentimenti dello scrittore diviso tra l'amore per l'arte e le urgenze della vita. Alla fine del 1892 sono disincanto e amarezza a prevalere.¹⁸ Anche se già il 1893 inizia con nuove speranze:

A Cesare Rossi è piaciuto *L'Epilogo* e mi ha promesso che lo metterà in iscena, ma ancora non so quando. Io attendo febrilmente ad altri lavori, e spero che presto questo fior chiuso del mio lungo amore per l'arte e del mio studio indefesso s'aprirà pienamente al sole.¹⁹

A partire dal 1895 conoscerà un nuovo mutamento connotato non più dallo scoramento, ma al contrario dallo sdegno e dall'orgoglio rispetto al mondo letterario e giornalistico dell'epoca:

Lina mia, non è come tu credi, come Anna crede: io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avvilirmi! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scriver, per esempio, come il D'Annunzio, secondo la moda ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, cit., p. 224. La lettera è inviata da Palermo con data 6 novembre 1887.

¹⁵ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1950, p. 220.

¹⁶ L. PIRANDELLO in *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, a cura di Renata Marsili Antonetti, Roma, Gangemi, 1998, p. 99. La lettera risulta spedita da Bonn il 25 dicembre 1890.

¹⁷ Ivi, p. 154. Lettera inviata da Roma con data 30 ottobre 1893.

¹⁸ Si vedano le lettere del dicembre 1892 in L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., pp. 124 e 125.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., p. 130. La lettera risulta spedita da Roma con data 18 gennaio 1893.

cetera. E questo non voglio; e questo non farò mai. Intanto resto così, poco men che ignoto, e con la scrivania ingombra di manoscritti che non trovano editore.²⁰

Che me ne faccio intanto di 4 libri di versi: *Elegie romane*, *Elegie Boreali*, *Belfagor*, *Labirinto*, d'un romanzo finito (*Marta Ajala*), d'un altro incominciato (*Le due case*), di due drammi (*L'Epilogo* e *Gli schiavi*), d'un secondo volume di novelle (*Matassa*) e dei tanti, tanti e tanti progetti di lavori d'ogni genere che mi fervono in mente, già architettati, studiati, vissuti? Che volete che me ne faccia? Un'antica voce mi grida: «Al fuoco! Al fuoco!» – No, rispondo io adesso – la carta almeno costa. È carta sporca, sta bene, ma può sempre servire a qualche cosa...²¹

Spesso proprio in coincidenza di questi momenti di scoramento emergono nell'epistolario le tracce del suo amore per i libri, l'abitudine a cercare rifugio e sollievo nello studio; nonostante per Pirandello sia difficile parlare di biblioteca poiché ciò che resta è tutt'altro che un insieme organico e completo, tuttavia i molteplici riferimenti testimoniano letture eterogenee, a volte insolite, ma significative e spesso d'ispirazione per l'elaborazione delle sue opere. Alle sorelle scrive, negli anni giovanili passati a studiare tra Palermo e Roma:

Tra una vecchia pagina e l'altra de' miei libri di studio, tra un foglio di latino e l'altro di greco i vostri occhi ladri mi sorridono talmente ch'io son costretto ad alzare i miei un po' stanchi e correre con la mente fino a voi.²²

Ed ora penso: a che tormentarsi lo spirito cercando insaziabilmente il vero, studiando senza tregua mai, senza riposo, per vivere quanto più è possibile in avvenire, se nessun bene apporta a noi la fama e il rispetto degli uomini, che poi del resto altro non sono che inutili vermi striscianti su questo povero globetto di fango? Sento che immensa è l'anima mia, sento ch'io sarei disposto a far grandi cose, se non avessi questo nero sentimento della vita, onde son presso che convinto che io sia uno *spostato*, questo non sia il tempo mio. Ma farò – lo vedrai – la satira del mondo!²³

I momenti di scoraggiamento non cesseranno purtroppo di angustiare lo scrittore, anche se i libri sembrano alleviare i dolori e nutrire la creatività pirandelliana:

Esperimento da tre giorni un grande stento nel comporre e debbo far forza su me stesso per restare a tavolino. Vuol dire che lascio la penna, e apro un libro qualunque, per non scrivere contro genio; poco dopo mi lascio persuadere dalla lettura a continuare a scrivere, e scrivo; spesso dopo aver scritto altre due o tre pagine le lacerò, e torno daccapo.²⁴

²⁰ L. PIRANDELLO in *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, cit., p. 144. La lettera è inviata da Roma il 21 marzo 1895.

²¹ Ivi, p. 143. La lettera risulta inviata da Roma il 18 febbraio 1895.

²² L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, cit., p. 88. La lettera è indirizzata alle sorelle Lina e Annetta da Palermo il 10 gennaio 1886. Si veda anche la lettera alla madre del 17 gennaio 1886: «sto allegro a dispetto della pesante gravezza degli studi di scuola, che vogliono, come tu sai, molta cura e rendon poco profitto», ivi, p. 90.

²³ Ivi, p. 103. La lettera è indirizzata ad Annetta con data 13 febbraio 1886. Si veda a questo proposito la lettera a Lina del 31 ottobre 1886, ivi, p. 148: «Io scrivo e studio per dimenticare me stesso, per distormi dalla disperazione. Brucerò tutto prima di morire»; e anche la lettera da Palermo del 13 gennaio 1887, ivi, p. 169: «Gli studi continuano a farmisi sempre più gravi, e di questi giorni ho trovato tanto da fare, ch'io credo in avvenire mi resterà pochissimo tempo per produrre le cosucce mie. Comunque sia, io non mi sgomento, provo anzi una strana voluttà in naufragare negli studi più aspri e complessi, tanto per dimenticarmi e sottrarmi all'incubo pesante di certe riflessioni».

²⁴ L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., p. 137. La lettera è inviata da Roma con data 21 giugno 1893.

Egli stesso svela che, per non pensare troppo, ha bisogno di innamorarsi o di ripensare alle sensazioni dell'innamoramento e, per evitare di concentrarsi troppo su ciò che scrive, sposta la sua attenzione verso le letture di altri autori: «Io cerco rimediarmi dimenticandomi nei pensieri altrui. E leggo e studio». ²⁵ L'immagine del marinaio senza mare ben esemplifica il legame esistente tra l'autore e i suoi libri: «Non ho con me i libri e per ciò sono come un marinajo cui manchi il mare, se non che a me quel mare serve per annegarmi e dimenticarmi». ²⁶ Pirandello afferma in un'intervista rilasciata in età matura:

Non sono punto bibliofilo. Le edizioni rare e preziose non mi dicono nulla. Anche nel libro quello che conta, quando c'è, è lo spirito. Il resto è carta che ingombra. Non credo di possedere tutti i libri che ho stampati e che mi sono stati tradotti. Ormai non tengo a conservare specialmente nulla! Non ho più casa mia. Vado da un paese all'altro. [...] Sono un viaggiatore senza bagagli. ²⁷

Come è noto, la biblioteca e le carte pirandelliane sono in parte conservate oggi nella casa romana di Via Bosio, attualmente sede dell'Istituto di studi pirandelliani ²⁸ (che conserva però solo 2200 pubblicazioni circa), in parte presso la Biblioteca Nazionale di Roma, la Biblioteca-Museo Luigi Pirandello di Agrigento e la Biblioteca dell'Attore di Genova; il resto appartiene ad alcuni fondi emigrati oltreoceano, oggi noti solo parzialmente. Si pensi anche all'importanza dei taccuini finora rinvenuti: dal *Taccuino di Bonn*, a quello di Coazze, oppure al *Taccuino segreto* recuperato e pubblicato da Annamaria Andreoli, e si potrebbe aggiungere anche quello di Harvard, altro tassello importante che colma non poche lacune nell'officina della scrittura pirandelliana. In particolare, il *Taccuino di Coazze*, ²⁹ quadernetto di 54 pagine, situabile tra il 1901 e il 1910, oltre al merito di attestare la sopravvivenza della scuola storica nella formazione di Pirandello e l'adesione ai dettami di Ascoli, ha il pregio di fornire un elenco intitolato *Libreria* dove Pirandello riporta titoli per lui evidentemente significativi: due tomi del Denis sulla *Comédie grecque* (entrambi conservati presso la Biblioteca di via Bosio), il Graf degli *Studi drammatici* (non presente nel catalogo dei libri conservati), il Costetti del *Teatro italiano dell'Ottocento* e il Bartoli della *Commedia dell'arte* (entrambi assenti nel catalogo); ai quali si devono aggiungere Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica* e De Sanctis, *Leopardi* (presenti nella raccolta conservata). Compaiono poi i nomi di Pitré (due titoli) e Capuana (quindici titoli tra romanzi e saggi).

²⁵ L. PIRANDELLO, «Amicizia mia». *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886- 1887)*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Roma, Bulzoni, 1980, p. 64.

²⁶ L. PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile*, cit., p. 19. La lettera è inviata da Roma il 17 novembre 1887.

²⁷ L. PIRANDELLO, intervista a Giulio Caprin, «La Lettura», 1 Marzo 1927; poi in *Interviste a Pirandello*, «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 372.

²⁸ Si ringrazia l'Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro contemporaneo di via Antonio Bosio a Roma. In particolare, Dina Saponaro e Lucia Torsello per la loro disponibilità e cortesia. Tutti i libri di Pirandello qui citati sono stati consultati presso l'Istituto.

²⁹ Parzialmente pubblicato in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 1237-46; il taccuino è conservato presso la Biblioteca Museo Luigi Pirandello di Agrigento.

Senza dubbio, come scrive Barbina nell'Introduzione a *La Biblioteca di Pirandello*, è difficile rispondere a questa domanda: cosa è rimasto nella sua biblioteca dei testi che lesse e studiò? Delineare cioè quella che può essere definita come la mappa delle letture formative del giovane Pirandello si rivela estremamente difficile anche se alcuni filoni sono ben riconoscibili, come già evidenziano i taccuini, dalla scuola storica, agli studi filologici, alla lezione del Carducci, ai romantici, dalle storie letterarie ai testi di storia. Se la dispersione sembra essere uno dei tratti distintivi del patrimonio che oggi ci resta, certamente si possono avanzare alcune riflessioni in merito, rovistando tra i volumi impolverati e sfogliando le pagine da lui segnate.³⁰ Negli anni giovanili, come è noto, Luigi si era impegnato con il libraio Pedone³¹ (poi editore della sua prima opera *Mal giocondo*) per l'acquisto mensile di volumi di suo interesse, in gran parte necessari per i suoi studi. In una lettera di questo periodo si citano due titoli, accompagnati da un giudizio positivo: *Padrone delle ferriere* di Giorgio Ohnet e *Romanzo della fanciulla* di Matilde Serao, «un dramma buono e un libro buono, pei tempi che corrono, massimamente».³² Molte sono le richieste riguardanti libri che attraversano la sua corrispondenza con la famiglia: il 7 ottobre del 1886 chiede che gli siano inviati i libri rimasti in Sicilia; il 12 ottobre chiede che gli sia inviato *Germinal*.³³ Mentre l'11 dicembre³⁴ chiede ai genitori di procurargli *Le vite dei dodici Cesari* di Svetonio. Gli studi lo occupavano sempre di più e i libri divenivano per questo uno strumento prezioso di ricerca:

Ho addosso la febbre di voler fare. Studio e lavoro. Sono come elettrizzato, scrivo inconsciamente come se qualcosa che non è in me mi dettasse pensieri ed immagini. Vorrei farti sentire una, due scene di quella mia Comedia che è buona, buona assai...³⁵

Divento ogni giorno di più seccato e più aborrente da ogni pratica sociale e temo forte non debba finire un bel giorno col farmi monaco e chiudermi nella solitudine di un convento, coi miei libri. Peccato che per poter ciò fare, mi manca l'essenziale: la fedel!³⁶

Il 7 febbraio del 1886 scrive alla madre:

Ti dirò che sto bene, che studio molto, che esco poco, sto allegro spesso, annojato un poco. Da molto tempo non scrivo nulla: mi piace meglio studiar bene le cose scritte da altri, che non siano i miei contemporanei [...]. Fui un tempo (ti rammenti?) un attento pescatore, e non sfuggiva alla mia rete il più piccolo

³⁰ AMMAMARIA ANDREOLI, *Alla scoperta di una biblioteca in I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, Roma, De Luca, 1996, p. 69: «Il glottologo laureato a Bonn si rivela insomma un lettore straordinariamente attrezzato. Le glosse marginali – è vero – sono spesso documentarie, ma accanto ad esse altri segni di lettura testimoniano che è la questione della lingua a mobilitare in primo luogo il narratore o il drammaturgo».

³¹ Il debito contratto a Palermo ammonta a 10 lire al mese nel 1886, a 15 l'anno successivo, a cui è necessario aggiungere le 50 per la Teubneriana. Cfr. *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, cit., p. 66.

³² L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, cit., p. 92. La lettera indirizzata alle sorelle riporta la data del 17 gennaio 1886. I testi consigliati ad Annetta non compaiono nella Biblioteca pirandelliana di via Bosio; di Matilde Serao sono qui presenti due soli titoli: *Dopo il perdono* e *Piccole anime*.

³³ Il titolo non si è conservato presso la Biblioteca pirandelliana di Via Bosio; di Zola è presente un solo volume: *Paris*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1898.

³⁴ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, cit., p. 163. La lettera inviata da Palermo riporta la data dell'11 dicembre 1886.

³⁵ Ivi, p. 161.

³⁶ L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn*, cit., p. 144. La lettera riporta la data del settembre 1890.

pensieruzzo guizzante nella mia testa come un pesciolino malcapitato. E allora subito veniva ad annojarti per una buona mezz'ora, ti recitava i miei versi, ti mostrava il povero morticino ancora appeso all'amo!...³⁷

Non si deve scordare che il giovane Luigi, studioso di filologia romanza, a Roma e poi a Bonn, sarà a lungo diviso tra studi universitari e lavoro creativo, tra didattica e scrittura poetica e narrativa, percorrendo strade parallele, a volte comunicanti, che lo impegnano a tempo pieno e senza riserve fin dalla giovanissima età:

Sul poco che riceverò dopo gli esami da questa Università, non posso affatto contare – verrà ingoiato ferocemente dai librai che mi attendono, con terribili note. Una biblioteca filologica dovevo però formarmela, era indispensabile – son gli attrezzi del mio mestiere, che ho comprato: dunque non bisogna rimpiangere. Costerà intanto un bel po' il trasporto fino a Roma: ma lodato Dio, ne esco una volta per sempre, e allora respireremo tutti, e tu più d'ogni altro, povero e adorato Papà mio! Ti costo più che una figlia femmina, come si suol dire.³⁸

Così fortemente impegnato tra mondo accademico e attività creativa, Pirandello a Bonn sperimenterà anche lo studio del tedesco:

Oltre agli studi universitari, che son pesantissimi, mi occupo della lettura dei commediografi latini Plauto e Terenzio, per farne un serio confronto con la comedia nostra del Cinquecento. Studio il tedesco, perché è vergogna massima non conoscerlo. E il tempo scarsissimo che mi resta l'impiego nelle cosucce mie.³⁹

Tra le opere alle quali fa riferimento si trovano il poemetto *Belfagor* e alcune commedie; il 4 aprile 1887⁴⁰ acquista la monumentale *Storia universale*, più di sessanta volumi, di cui restano nella Biblioteca pirandelliana di via Bosio venti volumi circa risalenti agli anni 1887-1888. Il 24 ottobre 1889 scrive da Bonn che desidera ricevere un baule⁴¹ con i seguenti libri: Catulli Tibulli Propertii *Carmina*, edizione dei Classici latini stampata a Lipsia, editore Teubner; *Storia universale* di Teodoro Flachte; *Odi barbare e Nuove odi barbare* di Carducci (anche le Terze odi quando usciranno); il commento metrico a *XIX Odi di Orazio* di Ettore Stampini, edizione Loescher-Torino. E le richieste non si fermano qui; tra il 1889 e il 1890 chiede che gli siano inviati moltissimi testi, dai *Saggi di critica letteraria* di Ugo Angelo Canello a *L'Europa nel Medioevo* di Enrico Hallam, dalla *Storia della rivoluzione greca* di Gervinus alle opere di Agnolo Firenzuola ai sonetti di Cecco Angiolieri trascritti secondo il Codice Chigiano, da *Brunetto Latini* di Thor Sundby (conservato nella Biblioteca romana), tradotto da Reiner, agli *Studi di critica e storia letteraria* di D'Ancona, contenente lo studio su Angiolieri che fu alla base del saggio

³⁷ Ivi, p. 100. La lettera è indirizzata alla madre con data 7 febbraio 1886.

³⁸ L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn*, cit., p. 176. La lettera riporta la data del febbraio 1891.

³⁹ Ivi, p. 174. La lettera è senza data.

⁴⁰ Ivi, p. 198. La lettera risulta inviata da Palermo con data 4 aprile 1887; si veda anche la lettera da Palermo del 17 aprile 1887, ivi, p. 202, dove si fa menzione alla collezione di classici greci e latini, commissionata all'editore Teubner, che rimane anche se non completa nella Biblioteca conservata a Via Bosio.

⁴¹ Il baule arriverà a destinazione: Pirandello ne dà notizia nella lettera del 25 gennaio 1890, nella quale precisa, però, che sarebbe arrivato "per metà vuoto".

pirandelliano del 1896, *Un preteso poeta umorista del sec. XIII*,⁴² fino ai *Saggi critici* di Gaetano Trezza.

Pochi dei libri conservati a via Bosio presentano annotazioni autografe dello scrittore: tra questi è possibile ricordare le *Terze Odi barbare* del Carducci, dove i segni di lettura lasciano emergere da una parte l'interesse, dall'altra la volontà di prendere le distanze rispetto ad un modello che lo scrittore saprà attraversare ma anche lasciarsi alle spalle.

Non a caso un altro volume di poesie a presentare alcune annotazioni in blu che potrebbero appartenere a Pirandello è il pamphlet anti-carducciano, *Ante lucem. Odi barbare* di Guido Fortebracci⁴³ risalente al 1885; all'interno, in blu, si legge: «D'Annunzio conobbe questo libro nell'85». Seguono alcuni rinvii sempre in blu alle *Vergini delle rocce*, in particolare per alcune sezioni dell'opera: (*Da Erodoto – Libro IV*), *Nelle tue nozze* e *Sul Gianicolo*. Accanto al testo finale intitolato *Congedo*⁴⁴ è scritto: «Qui il testo ha compiuto un plagio sfacciato da D'Annunzio del *Canto novo*».

Tra i libri annotati e sottolineati da Pirandello si trova anche il volumetto del professor Raffaele Schiattarella, docente presso l'Università frequentata dallo scrittore, intitolato *La formazione dell'universo studiata nello sviluppo storico e nei risultati sperimentali dell'astronomia moderna*,⁴⁵ testo di una conferenza tenutasi il 6 novembre del 1887 all'Università di Palermo. Pirandello riempie le pagine del volume di segni e sottolineature. Evidenzia passaggi come, ad esempio, con una linea verticale, il seguente: «Noi vediamo il cielo siderale non com'è al momento in cui fissiamo lo sguardo sopra una qualsiasi delle sue regioni visibili, ma com'era ad una o più epoche trascorse, ad epoche spesso sì remote che noi c'incontriamo per esse nella preistoria. Le diverse onde luminose che, impressionando la nostra retina, ci sembrano testimoniare dell'esistenza attuale dei mondi da cui emanano, sono bensì dei messaggeri di quei mondi, ma dei messaggeri partiti da anni ed anni, da secoli, da centinaia di secoli». ⁴⁶ Il tema del cielo stellato e, in generale, l'interesse per l'astronomia ricorrono nella produzione pirandelliana, a testimonianza del fatto che le letture, anche quelle fatte negli anni giovanili, saranno decisive per l'elaborazione di una serie di spunti tematico-formali che costellano le sue opere. In questo caso, il tema ci riporta alla memoria non solo la novella *Pallottoline!*⁴⁷ e *Il fu Mattia*

⁴² Pubblicato poi sulla «Vita italiana» il 15 febbraio.

⁴³ GUIDO FORTEBRACCI, *Odi barbare*, Roma, Coi tipi di Forzani e C. Tipografi del Senato, 1885.

⁴⁴ Si riporta qui la prima parte di *Congedo*: «Corron gelidi stimoli su i venti / Incalzanti la selva e i primi albori, / Corron gelidi stimoli suadenti / Lontane fughe e voli a gli avvoltori // Si destano i grandi alberi dormenti, / Corsi da lunghi brividi sonori, / E su l'alba dei zefiri nascenti / De la preda selvaggia van gli odori. // Spiccasi su con rauca gioia a volo / Tutto l'audace stormo battagliero, / Alto stridendo una canzon di guerra. // Tu li guardi partir; resti tu solo, / E il duol ti punge del perduto impero, / Nobile falco stramazzone a terra».

⁴⁵ RAFFAELE SCHIATTARELLA, *La formazione dell'universo studiata nello sviluppo storico e nei risultati sperimentali dell'astronomia moderna*, Napoli, Luigi Pierro Libraio-Editore, 1887.

⁴⁶ Ivi, p. 10.

⁴⁷ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 1994, p. 80: «Punto di partenza: ogni stella un mondo a sé. Un mondo, care mie, non crediate, più o meno simile al nostro; vale a dire: un sole accompagnato da pianeti e da satelliti che gli rotano intorno, come i pianeti e i satelliti del nostro sistema attorno al sole nostro, il quale, sapete che cos'è? Vi faccio ridere: nient'altro che una stella di media grandezza della Via Lattea. Ne volete un'idea? Trasportate nello spazio il nostro mondo - questo così detto sistema solare - a una distanza

*Pascal*⁴⁸ ma anche i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁴⁹ e alcune lettere del suo carteggio al figlio Stefano.⁵⁰

Un discorso a parte andrebbe fatto per il Pirandello lettore-recensore, certamente rappresentato solo in parte dai volumi che restano conservati nella sua biblioteca. In particolare, ci si riferisce all'interesse verso la letteratura contemporanea da lui espresso soprattutto nel periodo in cui collaborò con lo pseudonimo di Giulian Dorpelli alla «Rassegna Settimanale Universale» di Federico Garlanda. La presenza di amici scrittori come Massimo Bontempelli, Emilio Cecchi e Federigo Tozzi è cosa nota.

Un caso particolare è rappresentato da *L'incalco* di Tozzi,⁵¹ testo edito nel 1923 insieme a *Gli egoisti*: molti i segni di lettura e le sottolineature di brani per lui significativi. In particolare, si ricorda qui il passaggio: «Credi che, quando noi ci parliamo, se non ci fossero i nostri sentimenti, sarebbe impossibile sapere quel che noi siamo?»⁵² accompagnato nel margine da un punto interrogativo. Proseguendo, risulta segnato a matita con una riga verticale: «Non senti che le mie parole sono ambigue anche quando vi metto tutta la violenza della mia sincerità? Non senti che tra me e le mie parole c'è una separazione inaccostabile, una rottura che s'allunga sempre di più, dal mio passato?».⁵³ E così: «Basta che io mi assopisca, perché il

uguale... non dico molto - a poche migliaia di volte il suo diametro, cioè, alla distanza delle stelle più vicine. Orbene, il nostro gran sole sapete a che cosa sarebbe ridotto rispetto a noi? Alle proporzioni d'un puntino luminoso, alle proporzioni di una stella di quinta o sesta grandezza: non sarebbe più, insomma, che una stellina in mezzo alle altre stelle».

⁴⁸ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* in IDEM, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, vol. I, p. 324: «Il che vuol dire, in fondo, che noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili».

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di Simona Costa, Milano, Mondadori, 1992, pp. 130-131: «Sono uscito dalla sua stanza, senza neanche il piacere di avergli offerto uno sfogo che potesse alleggerirgli un po' il cuore. Ed ecco che io ora posso aprire la finestra e mettermi a contemplare il cielo, mentr'egli di là si strazia le mani e piange, divorato dalla rabbia e dal cordoglio. Se rientrassi di là, nella sua stanza, e gli dicessi con gioja: "Signor Nuti, sa? ci sono le stelle! Lei certo se n'è dimenticato; ma ci sono le stelle!", che avverrebbe? A quanti uomini, presi nel gorgo d'una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c'è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle. Anche se l'esserci delle stelle non ispirasse loro un conforto religioso. Contemplandole, s'inabissa la nostra inferma piccolezza, sparisce nella vacuità degli spazii, e non può non sembrarci misera e vana ogni ragione di tormento. Ma bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle. Può averla uno come me, che da un pezzo guarda tutto e anche se stesso come da lontano. Se entrassi di là a dire al signor Nuti che nel cielo ci sono le stelle, mi griderebbe forse di salutargliele cacciandomi via, a modo di un cane».

⁵⁰ Si veda *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005. A p. 116 si legge: «Quando non c'erano gli amici lo scrittore passava qualche mezz'ora la sera sul balconcino di casa, e gli piaceva talora distrarre Lietta e Fausto dai dolori familiari illustrando il cielo con l'idea di dare loro una vasta serena visuale: le stelle principali, le costellazioni, i loro moti imperturbabili ed eternamente costanti».

⁵¹ FEDERIGO TOZZI, *Gli egoisti*, Milano, Mondadori, 1924. Si ricorda la recensione pirandelliana di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi apparsa su «Il Messaggero della Domenica» il 13 aprile 1919, nella quale si riflette sui personaggi di questo romanzo, sottolineando la «consistenza di realtà» dell'intera opera.

⁵² Ivi, p. 127.

⁵³ Ivi, p. 222.

sogno sia più reale di tutto ciò che esiste. I miei sogni sono più forti di me». ⁵⁴ Questo campione di interventi sul testo testimonia la modalità di lettura pirandelliana, volta ad individuare alcune costanti tematiche della propria produzione in un gioco continuo di rispecchiamenti che certamente nutrono di suggestioni il laboratorio creativo dello scrittore.

I libri, gli studi, le letture che contribuirono a formare lo scrittore sono parte di un *corpus* disomogeneo e composito che nutre l'opera pirandelliana e ne rappresenta le fondamenta, tanto varie quanto sfuggenti, tanto ricche quanto complesse da rintracciare. Tra le righe «le vie ignote e tutt'altro che normali» che portarono Pirandello a farsi «voce del tempo suo», irridendo ogni categoria e sovvertendo le aspettative. Le parole di Corrado Alvaro qui di seguito ne danno conferma:

Nell'ambiente d'uno degli uomini più famosi d'oggi v'è come l'irrisione della fama; carte sue e degli altri sono mescolate in cumuli da cui spuntano fuori telegrammi, lettere, copioni, libri, fotografie. Non s'era mai veduto in Italia un letterato che amasse meno l'immagine di se stesso. E non s'era mai veduto un poeta tanto fuor del binario d'una rigida tradizione letteraria, la cui personalità si manifesta in un'opera grandiosa e talvolta impraticabile, che spesso arriva alla grande arte per vie ignote e tutt'altro che normali, voce del tempo suo, il cui nome basta a suscitare il colore d'un tempo, d'un modo d'essere e di agire. ⁵⁵

⁵⁴ Ivi, p. 239.

⁵⁵ CORRADO ALVARO, *Pirandello Premio Nobel 1934*, «Nuova Antologia», CXIX, 1504, 16 novembre 1934, p. 196.

Patrizia Zambon

Le quattro ragazze Wieselberger di Fausta Cialente,
un romanzo litoraneo

Fausta Cialente pubblica *Le quattro ragazze Wieselberger* nel 1976. È l'ultimo – grande – romanzo che scrive; ha settantotto anni, ormai, e non seguiranno altri titoli. Il romanzo riceve, in quell'anno, il Premio Strega, e con pieno merito, perché è certamente un libro di rilievo, la cosa più intensa di Cialente. Anche per questo, per questa sua soglia di vecchiezza, un romanzo litoraneo.

Di *Le quattro ragazze Wieselberger* mi sono trovata a dare una lettura nell'ambito di una serie di incontri di studio promossi, nel tempo di un decennio, dai dipartimenti di italianistica dall'Università di Padova e dall'Università di Zara, sotto il suggestivo titolo di *Letteratura, arte e cultura italiana tra le sponde dell'Adriatico*. Non perché il libro di Cialente potesse essere definito dentro ad un processo di compresenze e di derivazioni di temi e di processi culturali di due specifiche tradizioni della cultura europea: non intendo fare appello a questo tipo di ricerca di intertestualità, poiché *Le quattro ragazze Wieselberger*, in questo senso, è un romanzo tutto di appartenenza della letteratura italiana. E tuttavia, a dichiarare un'appartenenza, vedo che sul testo che è di Cialente ricavo la percezione di un arbitrio, il senso di un disagio, l'impressione che la scrittrice non avrebbe gradito, se non la collocazione nella scrittura di lingua italiana, la pretesa di circoscrivere una appartenenza. Perché in realtà *Le quattro ragazze Wieselberger* un romanzo tra le due sponde dell'Adriatico lo sono: la sponda dell'Adriatico sul quale si trovava la Trieste della sua storia materna e quella, abruzzese, in cui fondava le radici la storia regnicola del padre, ufficiale di cavalleria dell'esercito dell'Italia umbertina. Per questo penso sia un romanzo la cui lettura sviluppa uno specifico interesse nel campo delle ricerche oggi in corso sulle *Geografie della modernità letteraria*, nel cui ambito vorrei proporlo ai lettori di «Oblio».

Le quattro ragazze Wieselberger è una narrazione dell'esperienza e della memoria: uso quindi il termine romanzo in senso lato, per intendere un'opera letteraria di radici vivamente autobiografiche, secondo una modalità che ha voci assai importanti nella tradizione della letteratura italiana del Novecento, quella della storia familiare. C'è tutta una tradizione delle grandi scrittrici del secolo, da Anna Zuccari, che scrive *Una giovinezza del secolo XIX*, edita nel '19, ad Ada Negri, che nel 1921 pubblica *Stella mattutina*, o alla Laura Cantoni, che nel 1939 porta a termine la *Storia di Angiolo e Laura* e prende a tema anche il trauma dolorosissimo delle leggi razziali; e poi dopo la guerra, lo straordinario *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, 1963, intessuto con così suggestivo e ruvido lirismo, davvero non paragonabile ad altro percorso della prosa di quegli anni, su quell'intensità familiare delle parole che anche Cialente riprenderà nelle *Wieselberger*, carico com'è, quest'ultimo romanzo, di dolcezza e

nostalgia velate insieme da un pudore che rifiuta la retorica del sentimentalismo e da una pienezza di valore che rifiuta quella del convenzionalismo letterario. Nel '71, poi, solo cinque anni prima, c'era stato il verticale *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini, come forse si ricorderà. Sono le opere nelle quali storia familiare e storia nazionale, comune storia civile dell'Italia del tardo Ottocento e poi della prima metà del Novecento, si uniscono in una dialettica e in una sintesi di affermato valore umanistico, mentre la storia civile di un secolo travagliato da contraddizioni dolorose, da aporie aperte, da contrasti e dittature e guerre, acquista un senso per come si riverbera nella vita di persone umanamente individuate, non numeri, non dati statistici, e nemmeno personaggi d'opera; e ne riceve insieme il riverbero, non analisi scientifica o studio saggistico, storia in essere.

Chiamandolo *Le quattro ragazze Wieselberger* Fausta Cialente intitola il libro alla famiglia della madre, Elsa Wieselberger, figlia minore, la più piccola, di una famiglia della buona, agiata borghesia triestina, ritratta nella città pacificata, prospera e cosmopolita degli ultimi decenni d'Ottocento. Famiglia amorevole, socievole e colta, con il padre musicista: maestro di musica, autore di musica, soprattutto curatore vivificante e attivo della Società Orchestrale che portava il suo nome: dilettanti filarmonici, come riteneva dovessero definirsi, di impegno tuttavia nient'affatto occasionale. Appassionato cultore d'un'arte impalpabile e tuttavia tenacissima, capace di creare mondi di un'armonia estetica che contiene una completa armonia spirituale, che si riverbera a plasmare una vita quotidiana di riposata bellezza, luminosa di affetti, di luoghi aperti e bellissimi, come il golfo e l'ormai campestre via dell'Istria, di case protettive e bellissime, con i loro spazi comodi e perfettamente curati, i mobili di noce e d'acero tirati a specchio, gli impiantiti lucidissimi, i salotti luminosi e caldi, i giardini dalle fresche ombre a protezione dalla calura estiva, i frutteti profumati. Su questo mondo vigila l'equilibrio attivo e sagace della madre, che fa da *pendant* alla musica del padre, altrettanto armoniosamente perfetto, con i suoi riti quotidianamente familiari, la parlata triestina musicale e rasserenante, l'*humor* vivificante e la cordialità accogliente, la premura delle cose, la protezione del cibo, delle lenzuola pulite ampie odorose, dei ninnoli sui mobili e dei centrini ricamati sui bassi tavoli con il caffè, l'abbondanza misurata e inesauribile della cornucopia, insomma.

Cialente pone in dialettica, anzi in vera e propria antitesi la Trieste della madre e l'Italia a cui appartiene la famiglia e la vita del padre, il solido nitore, la composta, ordinata bellezza della tradizione viennese – da Vienna, generazioni prima, erano provenuti gli ascendenti del maestro Wieselberger – e il disordine, la scomposta arretratezza, la supponente approssimazione, che ritiene propria del troppo recente, mal fuso, stato italiano, ancora pieno di manchevolezze e contraddizioni che proprio quella supponenza di superiorità impediscono di ammettere e risolvere: tanto sfolgora bella opulenta e solida Trieste, tanto misera e sostanzialmente ingiusta – Cialente afferma con forza, peraltro, la sua appartenenza politica socialista – commista di splendori e di inusitate arretratezze, ottusamente mediocre appare l'Italia. Vediamo dunque uno spaccato della famiglia triestina, che si sceglie di prediligere fin dalle prime pagine:

Le sere in cui l'orchestra veniva a suonare in casa la famiglia doveva cenare assai più presto del solito perché la signora e le ragazze, aiutate dalle due domestiche, avessero il tempo sufficiente per sbarazzare la tavola della sala da pranzo e riporre ogni cosa, la grande porta a vetri che la separava dall'entrata dovendo rimanere aperta. [...]

Così viveva una giudiziosa, benestante famiglia triestina verso la fine del secolo: si poteva abitare un bell'appartamento in città, possedere una grande casa di campagna con giardino, orto e vigna, in ambedue i luoghi le dispense erano colme di ogni bendiddio, e gli ospiti potevano arrivare a qualsiasi momento senza intimorire nessuno, negli armadi si contavano a dozzine le lenzuola in lino di Fiandra, cifrate, con pizzi, ricami e piegoline, tutto fatto a mano, a centinaia le federe, gli asciugamani, i canovacci, (la sarta in casa era persona fissa, anche in villa, con quattro ragazze da vestire e alle quali preparare il corredo, che doveva esser fatto per ciascuna anche se poi qualcuna restava zitella), e nondimeno si pensava ch'era meglio farle crescere con l'idea che ricche non erano, mentre la carrozza e i cavalli al portone avrebbero potuto lasciarglielo credere. (pp. 9-13).

Il brano prende avvio, appunto, quando alla nascita – nel 1872 - della quarta figlia, Elsa, la madre protagonista della storia narrata, l'unica a non avere il nome che inizia per *a* – Alice, Alba, Adele si chiamavano le altre sorelle, Cialente rievoca in queste prime pagine della narrazione la danza della più giovane delle Wieselberger, all'incirca diciottenne, ai balli della famosa Società Filarmonica triestina con quel signore Ettore Schmitz che solo molti anni dopo avrebbe reso tanto celebre nella letteratura italiana la figurazione delle quattro sorelle – Malfenti – con i nomi che iniziavano per *a* – quando alla nascita di Elsa, dicevo, la carrozza viene venduta per le preoccupazioni educative del padre: «Quattro figlie! ... Non possiamo abituarle con cocchiere e cavalli che aspettano al portone!».

L'articolata, affettuosa, minuziosa e ariosa insieme descrizione della famiglia triestina, narrativamente bene sostenuta da un linguaggio vivo e letterariamente assai maturo, di alta qualità estetica nella sua precisione nominale, e nella coloritura determinatamente interpretativa del contrappunto aggettivale, soprattutto, alle quali si mescolano la vivacità goldoniana degli inframmessi dialettali, *ciacole, babe, venderigole, sessolote, Cossa sté a bazilar, benedete*, la ricchezza delle varianti regionali, quella dei pronunciati toni scuri e quotidianamente popolareschi, anche, e molto altro ancora, si appoggia sulla scelta convinta di tutta intera una città. Trieste è grande perché dalla sua sponda si è fatta, intelligentemente, saggiamente, signora dei ricchi traffici – contro la rivalità di Venezia sconfitta dalla storia. Dice, ad esempio, Cialente rievocando le parole di Gustavo Adolfo Wieselberger, il nonno, la cui memoria, peraltro, va indietro ad un suo tempo di giovinezza che recupera la storia dei decenni di medio Ottocento, ai quali lo sguardo di Fausta non avrebbe modo di arrivare, se non tramite lui:

La musica non era il solo argomento per quel suo rivolgersi a un passato vicino e lontano, a volte lontanissimo: come quando parlava del porto franco e della libertà di navigazione nell'Adriatico, che dopo la secolare prepotenza esercitata da Venezia avevano finalmente concesso a Trieste i traffici d'oltremare con il Levante e le Indie Occidentali, e avevano dato inizio alla famosa e massiccia immigrazione dai paesi limitrofi o distanti (p. 25).

È la singolare, irripetuta stagione della massima capacità mercantile della città; sostenuta, però, e questo costituisce il suo volto peculiare, dalla sua pratica di

accettazione della più complessa multiculturalità, che costituisce il valore aggiunto di Trieste, distesamente celebrato da Cialente:

... non calavano sulla città solamente i reprobì [l'allusione è all'immunità che era stata all'origine concessa a coloro che avevano commesso qualche delitto fuori dal territorio austriaco], arrivavano pure i trafficanti greci, turchi, armeni e si mescolavano ai francesi e ai tedeschi oltre che ai triestini, ebrei o cattolici che fossero, costoro, agli slavi, ai croati, ai montenegrini. Per la via dell'Acquedotto e in Piazza della Legna passavano inoltre e sostavano degli uomini cenciosi, dai visi quasi gialli, con lunghe e arruffate chiome nerissime sotto larghi cappellacci sformati. Dal popolino venivano chiamati *cici* (e Ciceria il loro supposto paese); effettivamente discendevano da popolazioni nomadi o seminomadi ch'erano fuggite di fronte alle invasioni turche ed erano, anticamente, stati accolti in Istria dal governo veneto. Ma essi stessi si chiamavano Rumieri e più tardi continuarono a venire dalla Bulgaria e dalla Romania (pp. 25-6).

La città appare aprirsi e popolarsi con pari forza dall'entroterra e dal suo mare, ma se questo è il luogo dell'inesausta forza dei traffici di commercio – uvetta, caffè, spezie - che alimentano la borghesia e la spingono sempre più in alto, quello, l'entroterra, è linfa vitale da cui arriva il cibo, nelle sue forme più quotidiane, le susine, l'uva, le frutta succose e irripetibili, mai mangiate uguali altrove; il pane altrettanto ineguagliabile. Citiamo la pratica del pane, almeno:

Assai presto al mattino ci affacciavamo [...] al portone di via dell'Istria ad aspettare che calassero da Sèrvola le slovene venditrici di pane, le *pancògole*, che venivano giù recando sulla schiena, infilate sulle spalle, le lunghe gerle colme d'un pane fresco e squisito, il celebre pane di Trieste che rimpiangevamo poi tutto l'anno [tornati in Italia, al seguito delle destinazioni di guarnigione assegnate al padre, intende]. Esse ci conoscevano, ormai, non deludevano la nostra attesa e si arrestavano sulla soglia sfilando le braccia dalle cinghie della gerla con un movimento svelto e cortese, sollevando la tela immacolata che copriva il pane e lasciavano che prendessimo nel mucchio certi deliziosi cornetti quasi biscottati [...]. Erano quasi sempre donne già anziane, la testa avvolta in un gran fazzoletto, la schiena un po' curva per via di quella cesta, forse... (p. 104).

Ma qui la memoria è già individuale, scorrono gli anni del primo Novecento ormai aperto alla fatale cecità dell'irredentismo, tale Fausta la ritiene, alla scelta, ideologicamente così ottusamente perseguita e propagandata, di una frattura, di una separazione portata dentro alla mescolanza di popoli e culture che avevano vivificato la città; Fausta sta ormai ritrovando le forme della sua nostalgia, la casa delle sue estati lontane, vissute nella villa del nonno affacciata sul golfo, con la madre, le zie, i cugini, soprattutto con il fratello ragazzino, quello che sarà poi il grande attore di teatro Renato Cialente.

Più addietro, ancora nella memoria di famiglia, aveva lungamente voluto insistere sulla forza litoranea della città, non soggiogata al perimetro costrittivo di un'appartenenza, accogliente e libera; non amorfa o generica, si badi bene, ma forte della sua identità senza steccati. Una folla multiforme e variopinta era stata ancora tratteggiata nel racconto della città *d'antan*, la Trieste moderna cui il passaggio di Venezia all'Italia aveva aperto la strada di unico porto di un immenso entroterra.

Coloro che già a quei tempi risiedevano in Istria, sui loro magri e sfiancati ronzini arrivavano prima dell'alba, quando la città dormiva ancora, per vendere il carbone o la legna, ma esercitavano anche il mestiere di conciacaldaie, di *conzapignate*, cioè. Nessuno della famiglia li aveva veduti, erano come una favola, oramai, e appartenevano insieme a quegli altri a un tempo troppo anteriore; ma il padre insisteva a

descrivere o immaginare la fisionomia che doveva avere una città similmente e disordinatamente cosmopolita, dove si parlavano tante lingue e tanti dialetti, si professavano tante religioni, e già s'impinguava una borghesia rapace e reazionaria ch'egli, ingenuo musicista, non era in grado di giudicare e ancor meno di condannare, tanto più che da quei ranghi uscivano le caste che riempivano i teatri, le sale dei concerti e l'amatissima Filarmonica (p. 26).

La lettura idealmente assai definita di Cialente individua costantemente una contrapposizione di classe nelle socialità che descrive; e tuttavia nella città vitale che precede la stagione dell'irredentismo, è comunque ritratta una sorta di tumultuosa, e in questo integrativa, compartecipazione:

Le favolose – per quei tempi – ricchezze accumulate avevan fatto sì che negli alti strati della società triestina fossero penetrate famiglie delle comunità greche e armene, e celebre era la bellezza delle loro donne, delle greche specialmente; ma nessuna poteva competere, il padre diceva, con l'eleganza e la civiltà delle triestine. (Egli non diceva mai "italiane" [...]). Fortunati, dunque, quelli che avevano potuto ammirare le belle immigrate armene, greche o montenegrine quando indossavano i variopinti e fastosi costumi dei loro paesi per qualche festa religiosa o nazionale... (pp. 26-7) – e così via.

Su questa figurazione, distesa, insistita, lo dico ancora una volta, che ha nella memoria della generazione di mezzo secolo (quella del nonno) tonalità quasi leggendarie, evocative e impressionistiche insieme; nella realtà memoriale e condivisa della generazione della madre e delle altre ragazze Wieselberger, e siamo allora agli ultimi decenni d'Ottocento, le forme di una civiltà piena e amorevole, l'armonia familiare e colta che si contrappone all'arretrata periferia della realtà italiana; e in quella primonovecentesca della generazione di Fausta e del fratello le forme della memoria individuale delle vacanze nella bellezza della villa di via dell'Istria e del suo paesaggio; su queste figurazioni, dicevo, che sono soggetto fondamentale, non sfondo, alla narrazione, si deve giungere ad innestare il secondo grande tempo-tema del libro di Fausta Cialente, quello dell'irredentismo e della grande guerra che quel mondo distrugge.

La prospettiva di Cialente è determinatissima: la separazione delle culture - «il vanto dell'antica romanità» (p. 27), detto con le sue parole -, sulle quali l'ideologia irredentista ha basato la sua esistenza e la sua sempre più incalzante propaganda, le appare cieca follia; illusoria ingenuità, nella più innocente delle ipotesi, quella che ascrive alle sue zie triestine, alle ragazze Wieselberger che, bambine, nelle scuole dell'Impero che liberalmente tutelava il crogiuolo delle culture, riuscivano nel canto del «bellissimo inno nazionale austriaco composto da Haydn» (p. 31), a mescolare a quelle delle compagne «austriacanti», diligenti nell'esaltazione (Gott erhalte Franz den Kaiser) «unsern guten Kaiser Franz», le loro voci, più giocose che ribelli, che intonavano «Salve Umberto e Margherita e di Savoia la Magion!»; illusoria e colpevole adesione sentimentale e acritica nei parenti triestini adulti e partecipi dell'opinione pubblica della città negli anni primonovecenteschi, ormai preparatori, proprio mediante quella cecità, della carneficina che sarebbe seguita; colpevole responsabilità della borghesia decisa, secondo Cialente, a conculcare o sconfiggere, nell'esaltazione di miti patriottici, le istanze di giustizia sociale dei contadini delle più povere regioni d'Italia gettati sui fronti e nel fango delle trincee a sostenere la guerra.

Che idealmente affondò le sue radici nei processi – anche nei processi – culturali di separazione: «*sti maledeti austriacanti, sti maledeti s'ciavi*»: «incapaci com'erano – commenta la scrittrice – d'interpretare la realtà di una situazione nella quale erano tutti coinvolti e la lunga e abile mano dell'impero austriaco [questa è ora la considerazione] mescolava opponendo e aizzando gli uni contro gli altri, in modo che tutti si sentissero offesi o provocati. La provocazione maggiore, la più scoperta, era già allora il favorire gli sloveni contro l'irredentismo dei triestini – i triestini non austriacanti, beninteso – giacché anche questi esistevano [...] e non pochi, e come tutti gli altri prosperavano sui traffici e i commerci che stupendamente arricchivano la città. Avevano una parte ben precisa nella sinistra commedia che recitavano senza rendersene conto...» (p. 42).

Un romanzo litoraneo. Il lido, il tema familiare del lido che era stato l'approdo al quale i due giovani fratelli Cialente, sbattuti su e giù per l'Italia al seguito degli spostamenti delle guarnigioni paterne, tornavano ogni anno solcando – da Ancona – il mare luminoso dell'incipiente estate, e il tema civile del lido, il porto aperto ai traffici abili e senza soste che avevano resa ricca la città, ora non basta più; le appartenenze si chiudono, la linea diventa quella delle trincee scavate lunghe e dolorosissime nella terra; da Trieste, nella quale è stato distorto in dramma l'impasto multietnico che era stato la sua linfa vitale, si parte ora per vivere altrove: «profughi di lusso», definisce le sue cognate la voce sarcastica e disincantata del padre di Fausta, l'ex ufficiale che guarda con insofferenza profonda a quanto sta avvenendo, quando, praticamente da subito, allo scoppiare della guerra, Alice con la sua famiglia – eccellente commerciante è l'uomo che ha sposato, in grado di affrontare con larga ricchezza qualunque situazione di espatrio, e Alba, la zia rimasta zitella (la quarta delle Wieselberger, Adele, muore molto precocemente, giovane e bellissima, figura sempre evocata nella memoria familiare, ma mai conosciuta dalla nipote narratrice) – trovano rifugio prima negli alberghi, negli appartamenti accoglienti di Milano, e poi, dopo la catastrofe, nelle silenziate ville del lago Maggiore o del Varesino; Alba, cui la guerra ha distrutto le sostanze, assai più modestamente nel Friuli di Gradisca, infine, per lunghi anni di disfacimento e dispersione.

A Trieste, sull'altra sponda, non torneranno più, si allarga su tutto un senso di perdita senza remissione; guardando ora le Wieselberger, la scrittrice ricorda le sue vicinanze con il fratello:

finivamo col paragonarle alle cariatidi che per tanto tempo avevano sorretto i lampioni del Municipio di Piazza Grande. Credo che nella nostra malignità navigasse la nostalgia della città straordinariamente civile che avevamo conosciuto e forse amato; e della villa che non esisteva più (anch'essa era stata il palcoscenico delle Wieselberger) ed io mi figuravo abitata ormai soltanto dagli spiriti o fantasmi ch'erano rimasti chiusi e nascosti per un tempo immemorabile nella soffitta, forse per non spaventarci, ma ora ballonzolavano nelle stanze vuote, portando in giro un sinistro rumore di ossa... (p. 178).

Muore, ucciso in guerra, Fabio, il primo dei cugini del gruppo Wieselberger, figlio di Alice, il giovane direttore d'orchestra che aveva intrapreso davvero la carriera del nonno dilettante della musica, e si era arruolato volontario per partecipare alla guerra dalla parte italiana, usando un nome falso per non rischiare la fucilazione in caso di

cattura, lui triestino nella nascita, cittadino austro-ungarico. Durante la seconda guerra mondiale morirà altrettanto giovane Renato Cialente, divenuto attore di grande rilievo nel teatro di prosa, nella compagnia di Ermete Zacconi e poi oltre, travolto a Roma da un mezzo dell'occupazione tedesca.

E la scrittrice racconterà ancora, ma assai più brevemente, il luogo di un altro crocicchio della storia, un altro luogo vivo e vitale in quanto e perché punto di incontro di popoli e di culture; durante l'oppressione buia, volgare e ottusa, del ventennio fascista, Fausta vive ad Alessandria d'Egitto, sposata al musicista Enrico Terni, animando con lui un circolo culturale di incontri e relazioni assai diverse dal clima asfittico dell'autarchia nazionalista del fascismo; poi durante la guerra, trasferitasi appositamente nella capitale, «dirigerà da Radio-Cairo memorabili trasmissioni contro il nazi-fascismo».

Ma è un'altra immagine litoranea che vorrei rievocare per concludere, così diversa da quella animata e lontana della Trieste che la storia aveva definitivamente cancellato, crocicchio ferito, icona assai più dolente, ora, delle contrapposizioni d'Europa; eppure tematicamente così contigua, potrei dire, perché su un altro lido bisogna porsi ora per cercare, nel silenzio nella solitudine e nel respiro cosmico del tempo: del mare, della luce, dell'acqua della terra dell'aria, la serenità dall'aggressione dell'uno contro l'altro che ha imbarbarito le città degli uomini. Sono proprio le pagine, e le righe, conclusive dell'ultimo libro di Fausta Cialente; e sono, a mio giudizio, tra le cose alte della letteratura italiana del Novecento.

Gli anni sono passati, la guerra è finita, il primo dopoguerra anche, sono scorsi anche gli anni della vita individuale. Fausta si è separata dal marito, vive sola. Le Wieselberger sono morte tutte, quella relazione – filiale – si è chiusa; perché questa perdita la vita comporta. C'è Lili, però, la figlia di Fausta – il filo vitale, la genealogia, è continuata su una linea femminile, di madre in figlia. E con particolare ricchezza vitale, perché Lili a sua volta ha due figlie, bimbe piccole, tre, quattro anni, Cecilia e Sylvia: è Fausta ora ad essere madre e nonna. Nell'ultima scena, come nelle prime aperte sulla luminosa, vivace vita perduta della villa di via dell'Istria, si ritorna su un lido, anzi proprio su una linea litoranea. È una spiaggia del Golfo Persico, linea di terra aperta sull'Oceano Indiano. Lili ha sposato un inglese, un arabista che opera negli istituti di cultura britannici; vive in Kuwait, e qui di tanto in tanto Cialente la va a trovare, lei, il genero, le bambine.

Non è il Kuwait di oggi, il Golfo, il mare, sembrano quelli della creazione, il mondo appena nato, prima delle ferite della storia:

Il mare, del resto, era la meta di quasi tutte le nostre passeggiate; e io avevo già imparato che sulle rive del Golfo la marea avanza e si ritira per la sorprendente lunghezza di sessanta o settanta metri al giorno, divorando le spiagge, e quando si ritira appaiono invece, lontano, larghe zone di sabbia scoperta, isolotti o penisole ricoperti di lichene marino (p. 254).

La descrittività di Cialente, lo abbiamo già osservato, così tangibile (e così lirica) in sé stessa, apre sempre ad un altrove di senso, ci disloca sempre molto oltre la cronaca – qui, peraltro, vibra, parrebbe, l'eco di voce del più intenso dei poeti del paesaggio triestino e della costa, colui che, novello *Ulisse*, nella sua giovinezza ha «navigato

lungo le coste dalmate. Isolotti / a fior d'onda emergevano, ove raro / un uccello sostava intento a prede, / coperti d'alghè, scivolosi, al sole / belli come smeraldi», e così via; e aveva aggiunto: «Oggi il mio regno / è quella terra di nessuno» (*Mediterranee, 1945-1946*, p. 556).

Anche la spiaggia che si distende nelle pagine di Fausta respira in un'immensa solitudine, che pacifica e risana dalle ferite del mondo, «quel guardare verso terra e non vedere nulla, guardare verso il mare e ancora non veder niente, solo un'acqua tumultuosa, un cielo d'ineffabile colore che s'incurva s'una linea piatta e infinita» (p. 255). Racconta e figura:

Un giorno, in una di queste passeggiate durante il riflusso, camminavamo a piedi nudi sulla spiaggia ancora umida e il mare era calmo, una lastra immobile del solito pallido color turchese strisciato di bianco, che non di meno specchiava qua e là le luci del cielo. [...]

Andavamo quietamente sul bordo dell'acqua che si ritirava, e davanti, assai lontano, con un piccolo passo quasi danzante, così leggera che i suoi piedini quasi non affondavano, Sylvia camminava dondolando il suo secchiello pieno di conchiglie appena raccolte, e man mano che avanzava la vedevo sempre più minuta; a distanza seguiva Cecilia che trascinava pigramente la sua zappetta con cui aveva poco prima costruito il solito castello di sabbia che il flusso avrebbe distrutto; Lili veniva dopo, le vesti tirate su e annodate per aver il passo più libero, la vedevo curvarsi a raccogliere anche lei una sontuosa conchiglia o qualche stella marina, e ogni tanto si arrestava a guardare il cielo e le nuvole, i capelli scuri ondeggianti intorno al viso così bello e dolce [...]. Queste care figure che mi camminano davanti sono proprio me, pensavo guardandole con tenerezza [...]. Sapevo di amarle profondamente, e siccome il mio non era un sentimento nuovo, doveva essere dunque un risveglio. [...] e mentre così le seguivo amandole, mi venne improvvisamente un altro pensiero, o forse un presentimento; ch'era pure un angoscioso sospetto: se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia? è possibile che sia lì a seguirci e a volerci ancora bene?

Non mi volto, naturalmente, non voglio vedere la spiaggia deserta alle mie spalle, né se l'ultima delle triestine Wieselberger ci sta davvero seguendo, piena d'amore anche lei, ne sono certa, e forse di un'affettuosa, indulgente tolleranza, perché siamo vive, noi, e lei invece è morta, dunque riposa per sempre, nulla potrà mai più deluderla né ferirla o recarle offesa. Forse è questo il suo messaggio, ed è venuta fin sulle rive del Golfo Persico a portarcelo: vi voglio ancora bene, ma lasciatemi un pace, adesso, e pensate a vivere sbagliando il meno possibile. Noi abbiamo tanto sbagliato. (p. 257)

Chissà se questo messaggio d'acqua, d'aria e di luce – di parola letteraria e di cultura – andava depositato sulle nostre sponde? Fausta Cialente, interprete viva della storia lacerante del Novecento, ha ritenuto di sì.

Nota. Nelle citazioni ho usato costantemente l'edizione: Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976. Per il testo di Saba, l'edizione: Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998.