

Lucia Cariatì

«La vita ai limiti della non vita»:
una lettura dell'*Airone* di Giorgio Bassani

Lo scopo del presente saggio è di evidenziare come *L'airone*, ultimo romanzo di Giorgio Bassani, attraverso la predominanza tematica della corporalità ed una serie di scelte narratologiche innovative rispetto alla sua produzione precedente, rappresenti l'esito di una riflessione problematica sulla storia e sulle vite nell'immediato dopoguerra. Ripercorrendo le modalità del tutto peculiari con cui i corpi dei personaggi, in particolare del protagonista, si impongono come centro tematico del romanzo e indagando lo specifico darsi del cronotopo, si legge la vicenda conclusiva del *Romanzo di Ferrara* alla luce di una dimensione biopolitica posta in essere dalla realtà dei regimi novecenteschi.

All'interno di quello che Paolo Vanelli ricorda essere stato definito «l'unica vera opera-mondo del nostro secondo Novecento», ovvero il *Romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani,¹ il romanzo *L'airone*, ultima tappa di un affidamento letterario in forma di romanzo, assume connotati espressivi e tematici fortemente peculiari. Peculiarità che deve essere letta alla luce di «una semiosi del macrotesto»² quanto mai necessaria in un'opera come il *Romanzo di Ferrara*. Infatti la diversità dell'*Airone* «si riverbera su tutto l'organismo narrativo del *Romanzo di Ferrara*, perché è determinata dalla logica che sottende l'intero macrotesto, dalla dialettica del superamento, che esige questa diversità affinché il processo romanzesco possa compiersi fino in fondo, esaudire la propria intenzionalità poetica, esaurire il proprio potenziale di significazione».³

Aperto dalla vicenda di un'umile donna di provincia, Lida Mantovani, il *Romanzo di Ferrara* termina con una ripresa serrata sulla figura di un proprietario terriero, Edgardo Limentani, ultimo e, vedremo, terminale protagonista del quinto libro di un ciclo che, quasi a ricalcare l'intenzionalità originaria dell'irrealizzato progetto verghiano,⁴

¹ P. Vanelli, *Il romanzo personale di Giorgio Bassani* in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012. L'autore del saggio, riferendosi all'introduzione di Alberto Bertoni all'opera di Raffaele Crovi, ricorda che in questa sede il *Romanzo di Ferrara* è stato riletto come unica opera-mondo della letteratura italiana contemporanea alla luce della sua «incisività tematica, storica e ambientale» il quale realizzerebbe, secondo questa prospettiva, la rappresentazione compiuta (quindi socialmente differenziata oltre che privata) di un preciso momento storico (p.73).

² A. Perli, «Fuori del tempo»: *L'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, p. 194.

³ Ivi, p. 208.

⁴ A proposito dei modelli letterari che sottostanno alla produzione di Giorgio Bassani, si confronti quanto lo stesso autore afferma: «Come scrittore, ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce dei *Dubliners*) e Thomas Mann, derivano direttamente dal secolo scorso. Per ciò che mi riguarda, non ho ambizioni letterarie di tipo balzachiano. Non mi importa niente di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e soprattutto di *The scarlet Letter* di Hawthorne» (*Di là dal cuore, In*

intende mettere in scena, nei vari contesti sociali, un assunto storico-esistenziale. Non si rappresenta più, cioè, lo scacco cui destina l'ambizione del riscatto sociale - tensione che, in Verga, fa appartenere il mito vagheggiato «sempre e solo al passato, come finzione della memoria» -⁵ bensì l'esitare dell'ineludibile caducità delle vite. Il tessuto letterario si incarica di tradurre, nell'indissolubilità dei poli dialettici vita-morte, di volta in volta diversamente semantizzati, una condizione per Bassani insieme ontologica e poetica (il confronto con la peribilità delle vite e delle storie) ponendo, così, nel corso del *Romanzo di Ferrara*, le necessarie premesse ad una laica *meditatio mortis*.⁶

Con *L'airone*, giunge a conclusione un percorso che è ad un tempo narrativo e conoscitivo: quello sguardo-parola capace di conferire senso all'accadere sembra si sia irrimediabilmente «perduto nel mondo dell'oggettività», per usare le parole che l'autore riferiva a se stesso a proposito dell'occasione ispiratrice dell'idea del romanzo.⁷ La tecnica a cui Bassani ricorre per tradurre lo stato di dispersione soggettiva sembrerebbe vicina alla registrazione narrativa tipica del *nouveau roman*, come da più parti sottolineato, sebbene lo stesso autore si sia curato di precisare che la sua scelta fosse da interpretare non in termini di un'adesione ad una precisa poetica, bensì nel senso di un'opzione strumentale: funzionale cioè alla resa di un personaggio, di una condizione umana.⁸ Infatti, tutto nel personaggio allude ad una sfinite meccanicità esistenziale e, come ricorda Perli,

Edgaro entra in contatto con le persone e gli oggetti in modo meccanico, da automa, senza reale consapevolezza né volontà, in lui la coscienza e la mente (lo *spirito*, appunto) si manifestano esclusivamente nell'atto di *guardare* (solo in quel caso egli appare non più come un oggetto ma come un soggetto del vivere), cosicché il verbo e l'atto, *guardare*, compaiono sempre nei punti chiave della diegesi.⁹

Il romanzo prende avvio dalla prospettiva ristretta della camera di Edgaro, più precisamente dal suo tentativo di ridestarsi al mondo a partire da quella che appare

Risposta (I), in G. Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p.1173). In merito al particolare rapporto dello scrittore ferrarese con Giovanni Verga, si consideri, inoltre, quanto dietro alla valorizzazione di un romanzo quale il *Gattopardo* di Lampedusa egli ritrovasse la stessa carica critica oltre che poetica: «Si tenga presente che Verga, scrittore, nasce nel momento di crisi dell'Italia risorgimentale. Verga provocò dunque una frattura, si oppose; e di questa frattura, di questa opposizione, è stato il tragico e alto poeta che è. Nel momento di crisi del secondo Risorgimento italiano, la Resistenza, Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale». (G. Bassani, *In Risposta (II)*, in *Op. cit.*, p. 1208). Di Verga Bassani parlerà anche nelle lettere dal carcere, poi confluite nella raccolta saggistica *Di là dal cuore*, riconoscendo il valore dello scrittore che, attraverso i suoi personaggi, ha costituito il «patrimonio mitico degli italiani» (G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Op. cit.*, p. 1036).

⁵ Cfr. V. Masiello, *I Malavoglia e la letteratura europea della rivoluzione industriale*, in *I Miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Liguori, Napoli 1984, p. 121.

⁶ Così viene interpretato il romanzo da parte di Filippo Secchieri in un suo contributo in occasione dei dieci anni dalla scomparsa di Giorgio Bassani: F. Secchieri, *La meditatio mortis nella scrittura di Bassani*, in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012.

⁷ Cfr. *Perché ho scritto l'Airone*, «La fiera letteraria», 14 novembre 1968.

⁸ Bassani confermerà a Cancogni d'essersi servito della tecnica dell'*école du regard* «per mostrare come sia una letteratura da moribondi. Perché lo sguardo che si posa indifferente sulle cose è lo sguardo di uno che è in punto di morte, di un escluso. Solo un escluso, uno che non è più dentro la vita, può essere preoccupato solo di guardare, descrivere, misurare ... come avviene nei romanzi, chiamiamoli così, di Butor e Robbe-Grillet e altri. Di ciò che per loro è una poetica ho fatto un personaggio: Edgaro Limentani. Un oggetto in un mondo di oggetti. Uno che ha la morte addosso». Ivi.

⁹ A. Perli, «Fuori del tempo»: *l'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in *Op. cit.*, p. 207.

essere una contingenza esistenziale prima ancora che fisiologica: il sonno. Ridestarsi è per lui un'impresa faticosa, quasi insana e innaturale, al pari di un moto antiperistaltico che, ad ogni alternativa in direzione contraria, lo calamita riconnettendolo nella zona prossima alla gravità statica di una fase terminale (il sonno, paragonato ad *un pozzo senza fondo*, così come le altre descrizioni fisiologiche del personaggio sembrerebbero voler rimarcare).

Vi si narra l'arco di una sola giornata: l'ultima della vita di Edgardo Limentani, il quale, dopo una gita fuori porta nel tentativo di concludere una battuta di caccia, deciderà di togliersi la vita. Tutte le azioni compiute, gli incontri avvenuti nell'arco di quelle ventiquattrore, altro non sono se non ultime apparizioni umane non più generative di aperture di senso, nella misura in cui Edgardo ha già deciso di cristallizzare quello della propria esistenza nel gesto estremo del darsi la morte, scorgendovi dietro l'unica possibile via alla perfezione, la stessa rappresentata dall'airone impagliato esposto in una vetrina di Codigoro.

Dopo quella del pozzo, è l'immagine della sveglia a campeggiare nella prima scena-calvario di Limentani:

Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sporse il braccio destro in direzione del comodino. La piccola sveglia da viaggio che Nives, sua moglie, gli aveva regalato tre anni fa a Basilea in occasione del suo quarantaduesimo compleanno, continuava, nel buio, a emettere a brevi intervalli il suo suono acuto e insistente, anche se discreto. Bisognava farla tacere.¹⁰

Oggetto tecnologico direttamente riconducibile alla sfera del tempo performativo contemporaneo - rispetto alla cui traiettoria il protagonista è sempre più marginale - ha un illustre antecedente nell'orologio che ha presieduto molti degli immaginari narrativi più classici, non ultimo quello del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Nel romanzo sterniano l'orologio inquadra l'inizio della vita, quella vita grottescamente rinviata dal protagonista che tenta continuamente di procrastinare il momento della propria venuta al mondo, anche attraverso la paradossale dilatazione narrativa che, di fatto, costituisce il romanzo stesso; la poderosa materia narrata, così, finisce col coincidere, da un punto di vista cronologico, con una sola giornata. La giornata del protagonista dell'*Airone* ne sarebbe, come dimostrato anche da questa corrispondenza, un drammatico capovolgimento.¹¹

Un esempio fra tutti, più vicino rispetto al *Tristram Shandy*, che presenta altre possibili assonanze con il romanzo di Bassani, è *La metamorfosi* di Franz Kafka, sebbene *L'airone* sia lontano dal suo connotato più propriamente metafisico. Illustre precedente letterario di un risveglio, quello di Gregor Samsa, il quale prende in quel momento e progressivamente coscienza di una trasformazione, fisica e simbolica. La presa di coscienza della trasformazione in atto, il passaggio dall'identità umana a quella di insetto, avviene attraverso una percezione sempre più straniata della propria rinata

¹⁰ G. Bassani, *L'airone* in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 703.

¹¹ Victor Sklovskij sottolineava come «il libro, all'inizio, sembra cominciare su un tono autobiografico, ma subito si volge a descrivere un parto, e l'eroe non riesce mai a venire al mondo, sempre messo da parte dal materiale che viene introdotto nel libro. Il libro si trasforma nella descrizione di una sola giornata [...]». (V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 209).

fisicità. Anche la dissociazione di Gregor rispetto alla realtà quotidiana è un processo che avviene a partire dalla registrazione del tempo oggettivo, quello della reificazione della vita cui è destinato, quasi per antonomasia, l'impiegato. Non è forse casuale che il momento del risveglio costituisca l'avvio narrativo anche nell'*Airone*, a ben vedere, similmente romanzo di una metamorfosi, di un passaggio a diversa condizione.¹²

Nell'opera di Bassani il tempo meccanico è agente sovvertitore della possibilità che qualcosa gli si preservi, ovvero a tal punto pone in scacco l'uomo, da impedirgli di riappropriarsi di una qualsiasi fissità o grado di importanza rispetto agli stessi momenti di vita. Infatti, è degradata persino la valenza simbolica dell'oggetto che lo rappresenta: l'orologio.

Il dono di un orologio al varco dell'età adulta, come Carlo Levi ricordava in un romanzo omonimo anch'esso ambientato nell'immediato dopoguerra,¹³ rappresentava un rito di passaggio. Anche l'adulto Edgardo riceve in dono una sveglia, dalla moglie Nives per i suoi quarant'anni, oltre che un orologio di marca prestigiosa, «il Vacheron-Constantin da polso», ma questi assolvono la funzione di doni occasionali, *souvenirs* appunto. A connotare le sveglie-orologi, così come altri oggetti di cui pullula il romanzo, interviene l'uso lessicalmente insistito dei marchionimi che, con i toponimi, i tecnicismi ed i forestierismi, costituiscono i fenomeni più rilevanti della lingua dell'*Airone*: «artefatto tensivo» che registra il tutto in un vortice che vede contrapporsi «esattezza definitoria» e «rovello psicologico»¹⁴ senza soluzione di continuità, in una dialettica che riflette lo sfinimento e l'impossibilità alla pienezza. La possibilità di leggere il tempo, e conseguentemente la storia, attraverso gerarchie di senso è sempre più impedita, nell'atrofia delle storie soggettive e collettive del dopoguerra di cui è diretto esito lo stesso dialogismo sdoppiato dell'io narrante.

La vicenda di questo «alien to life»¹⁵ scopre che la coscienza, intesa come volontà soggettiva capace di potenza trasformativa sulla realtà, è surclassata dal tempo oggettivo, dal suo fluire senza ragione e direzione. Il senso è, così, irrimediabilmente sottratto alla possibilità di costruzione, alla mercé del dato. Inoltre la ripresa, quasi in tempo reale, di ogni singola azione di Edgardo evidenzia quelli che Dolfi definisce «tempi intrecciati dell'*Airone*» ovvero «tempo del personaggio/autore e tempo del lettore, che paiono coincidere»,¹⁶ rappresentando l'eliminazione del diaframma spaziale e temporale (garanzia di separatezza tra soggetto e oggetto) che lo stesso autore dichiara di aver voluto realizzare.¹⁷ Il gesto narrativo scopre l'estrema prossimità all'oggetto dello sguardo narrante e, come nella spazializzazione realizzata dall'*école du regard*, non ritrova un disegno di senso.

E accade in questo romanzo, ultimo per Bassani prima del ritorno alla poesia, che a

¹² F. Kafka, *La metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

¹³ C. Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁴ Cfr. E. Testa, «Dire tutto». *Lessico e sintassi dell'Airone* in A. Perli (a cura di), *Op. cit.* Secondo l'autore del saggio, il romanzo si impianta, inoltre, su «una fondamentale mobilità discorsiva, su una sintassi non univoca che (al pari, come abbiamo visto, del suo vocabolario) presenta una dimensione duplice: doppia velocità, ora lenta e dilatata, ora scorciata e rapidissima, e doppio sistema di forze, ora di lucida analiticità ora di resa dell'affanno patemico», p. 182.

¹⁵ Douglas Radcliff-Umstead, *The exile into eternity. A study of the narrative writings of Giorgio Bassani*, London, Associated University Press, 1984, p. 136 et infra.

¹⁶ A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 168.

¹⁷ Ivi, p. 175.

vincere, ad imporsi sia quel tempo spazializzato precedentemente ricacciato e fuggito a favore del tempo della vita che tutto conserva e nulla disperde (generando memoria attraverso la possibile ricostruzione del senso). Acquista terreno il dubbio che anche la coscienza sia, infine, trascicabile nello spazio del divenire dall'immanenza di un corpo che non riconosce la gerarchia dello spirito (categoria da intendersi in senso crociano)¹⁸ e della coscienza in quanto non ravvisa più alcun disegno razionale del reale. La riflessione da parte dell'io narrante, così come quella del protagonista, si distende, infatti, in registrazioni empiriche e contingenti, di volta in volta stimolate da segnalazioni di tempi biologici.

Per quanto concerne la dimensione più strettamente topologica del testo, lo scenario della diegesi è costituito da un'alternanza di spazi (aperti e chiusi, luminosi e bui) descritti con una precisione tassonomica che ne avvalorava la funzione pur sempre imprigionante. Sebbene non sia possibile definire a priori un'astratta valenza del dentro e del fuori poiché, come Bachelard ha dimostrato, «esistono giochi di valore che fanno passare in secondo piano tutto ciò che attiene a semplici determinazioni spaziali»,¹⁹ sarebbe possibile rilevare una predominanza di significati dietro l'immaginario dei luoghi abitati o attraversati dal protagonista. Frequenti sono le scene che ritraggono Edgardo nell'atto del passaggio dal dentro al fuori e viceversa. I luoghi che delimitano lo spazio chiuso sono la camera da letto, il portone del palazzo di famiglia o, nel corso del suo viaggio, la cabina telefonica, la stessa automobile, la baracca di Gavino (immersa nell'oscurità e nell'immobilità), la botte da caccia e, nuovamente nella scena finale, la casa e la camera da letto. Spesso questi luoghi si sovrappongono in un gioco di rimandi macrotestuali, così, per esempio, nel terzo capitolo «il pozzo, tradotto nell'immagine equipollente della cantina sotterranea, si fa sempre di più vicino alla camera mortuaria (analoga a quella delle antiche necropoli), di cui troviamo traccia non solo nell'ultima poesia bassaniana, ma anche nei precedenti romanzi». ²⁰ Questa topografia ristretta, più che richiamarsi all'archetipo della «casa-capanna», ci sembra ricalcare, per certa misura, quello del «guscio» con la sua valenza simbolica anfibia e, in un dato senso, trasformativa. Edgardo, come già proposto, si trova a vivere nel corso del romanzo una metamorfosi, sebbene nell'accezione di una trasformazione che lo vede progressivamente aderire ad un'idea di «vita ai limiti della non vita». ²¹ Il passaggio inesausto dal dentro al fuori vi alluderebbe, infatti «l'essere che esce dal suo guscio ci suggerisce le *reveries* dell'essere misto», in particolare «dell'esser metà morto metà vivo». ²²

Nell'Introduzione all'edizione del 1978 per Arnoldo Mondadori, Marilyn Schneider afferma che l'*Airone* «culmina in una conversione, una genuina e totale trasfigurazione interiore». Questa - unica forma possibile di conversione nell'epoca contemporanea -

¹⁸ Ivi, p. 168.

¹⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 251.

²⁰ A. Dolfi, *Op. cit.* p. 116.

²¹ A proposito, si legga quanto lo stesso Bassani, in una lettera del 1975 ad Anna Dolfi, ebbe a scrivere relativamente all'oggetto delle sue narrazioni oltre che alle condizioni in cui lo scrittore contemporaneo si trovava ad operare, caratterizzato dalla «massificazione che è la vita ... la vita ai limiti della non vita, della morte, dell'ombra/luce ai limiti dell'ombra, vita che non è vita o è quasi vita» (in A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 179).

²² G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 133.

coinciderebbe con un percorso spirituale *a contrario*, «dato dalla sua certezza che la componente esclusivamente fisica dell'esistenza conferisca all'essere umano un potere divino su se stesso». ²³ Sembra questa l'ultima frontiera destinataria di un agire capace di sortire un senso residuo di autodeterminazione nel protagonista: stretto nella componente fisica dell'esistenza, Edgardo si determinerà al suicidio liberatorio, sfuggendo all'abulia fagocitante.

La narrazione della storia del protagonista è introdotta, così come sarà conclusa, da una dettagliata descrizione fisica: una lettura segnica del volto, ricondotta alla pura dimensione di viso ovvero di somma di caratteristiche somatiche quasi prive di un connotato espressivo, come nella scena iniziale del primo capitolo, nella prima parte del romanzo:

Intanto si osservava nello specchio.

Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse. Minuzioso e diffidente ne controllava tutti i particolari: la fronte calva, convessa; le tre rughe orizzontali e parallele che la solcavano quasi da tempia a tempia; gli occhi azzurri, slavati; le sopracciglia rade, troppo arcuate, tali da conferire alla fisionomia nel suo insieme un'espressione perennemente incerta e perplessa; il naso piuttosto forte, ma bello, però, ben disegnato, da aristocratico; le labbra grosse, sporgenti, un po' da donna; il mento deturpato sulla punta da una specie di buco in forma di virgola; il colorito rosso-mattone delle lunghe guance, scontente, sporche di una barba bluastra. ²⁴

La stessa descrizione scompositiva ricompare nel terzo capitolo dell'ultima parte, davanti alla vetrina dell'imbalsamatore:

Cercò allora di guardarsi come si era guardato quella mattina stessa nello specchio del bagno. E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio (la fronte calva, le tre rughe orizzontali che l'attraversavano da tempia a tempia, il naso lungo e carnoso, le palpebre pesanti, affaticate, le labbra molli, quasi da donna, il buco del mento, le guance smunte, sporche di barba), ma tuttavia da apparirgli come velati, come se poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni e anni [...]. ²⁵

Da subito la modalità narrativa si delinea rifratta, mentre inciampa in descrizioni che sono scomposizioni di un'immagine unitaria, ad andamento che potremmo definire tmesico. Allo stesso modo, il tempo fittizio del romanzo si avvicina, così, alla cadenza del tempo reale, centellinando particolari che allontanano da un nucleo organico. Tale dispersione descrittiva è ricompresa in una struttura narrativa circolare attraverso le due scene del rispecchiamento del proprio corpo, svelando che la compiutezza ottenuta attraverso duplicazione è, però, solo apparente nella misura in cui tende piuttosto a rimarcare una circolarità insensata, partorita cioè dal dominio di un tempo che non comporta possibilità reale di cambiamento, se non nel suo superamento finale e tragico.

Per quanto concerne il profilo sociale, di Edgardo Limentani Bassani fornisce un ritratto minimo ma chiaro, non disdegnando spesso il ricorso all'ironia straniante e, ci

²³ G. Bassani, *L'airone*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, p. 3.

²⁴ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 706.

²⁵ Ivi, p. 835.

sembra, portando a compimento la strategia narrativa del «non detto» comunque foriera di significati sociali e politici non sempre scontati, come già delineato da Piero Pieri, più precisamente a proposito del percorso redazionale delle *Cinque storie ferraresi*.²⁶ Proprio nelle prime pagine del romanzo, dopo un lungo indugio sul viso dell'uomo, compare un riferimento ad alcuni episodi che permettono di inquadrarlo come un avvocato e proprietario terriero appartenente alla medio-alta borghesia ebraica. L'allusione alla «marea social-comunista» prende corpo nell'episodio della rivolta dei braccianti, nella tenuta della Montina, per la revisione dei patti di compartecipazione alla quale, ci viene detto, Limentani «aveva ceduto, per forza»²⁷ e per pura strategia di sopravvivenza.

Edgardo, in conclusione del romanzo, si identificherà con l'airone cacciato figurando così anche la sua condizione sociale: l'esponente della borghesia che si sente braccato dal movimento social-comunista. Poco prima, rievocando le parole di sua madre, l'uomo ricorda una sua supposta somiglianza fisica con il re Umberto pensandosi perciò, in un futuro prossimo, costretto ad abdicare dalla sua tenuta a causa delle pretese socialiste. In un primo momento, l'immobilismo di Edgardo è fatto oggetto di un'ironia sociale, caratteristica dello scrittore ferrarese, messa al servizio dell'«identificazione dell'ebreo con l'ala conservatrice della borghesia nazionale».²⁸

Di qui l'inquietudine supplementare che accompagna la preparazione alla battuta di caccia di quell'ultima giornata di vita del protagonista e, soprattutto, il gioco speculare tra lui e l'animale del titolo, quasi a volerci indicare un capovolgimento tra soggetto braccante e oggetto braccato nell'azione di caccia. Ma Edgardo non è solo un esponente della borghesia agraria minacciato dal movimento social-comunista che, nel dopoguerra, diviene motore di importanti dinamiche sociali e politiche; è anche un membro della borghesia ebraica che ancora ricorda come brucianti esperienze quali quella dell'alienazione del proprio patrimonio a seguito delle leggi razziali.²⁹ La sua connotazione di personaggio, però, non si limita a questo. Sarà lo stesso Bassani, in un'intervista a Cancogni su «La fiera letteraria» del 14 novembre del 1968, ricordando l'occasione ispiratrice del romanzo, ad alludere alla sua particolare e storica condizione di intellettuale: «finiti gli ideali, mi sentivo perduto nel mondo dell'oggettività, smarrito» mentre, a proposito delle interpretazioni possibili della vicenda, ricorda che una lettura percorribile sarebbe quella della «fine di una civiltà, la civiltà agricola in cui siamo nati (e non solo Limentani che è un proprietario), mentre sta nascendo un nuovo mondo col quale non abbiamo più nulla a che fare, di cui siamo solo ospiti,

²⁶ Secondo l'autore del saggio, infatti, in frequenti luoghi delle *Cinque storie ferraresi*, «il “detto” a volte sembra quantitativamente minore del “non detto”, così come l'evento storico identificativo a volte è il timbro suggellante posto alla fine di una passeggiata ricca di geroglifici, di parole-maschera dalla paternità incerta, di un sistema di corrispondenze in apparenza anomalo in realtà perfettamente coordinato dalla volontà di descrivere gli aleggianti mostri scaturiti dal sonno borghese negli anni del fascismo»: P. Pieri, *Memoria e giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 8.

²⁷ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

²⁸ P. Pieri, *Op. cit.*, p. 34.

²⁹ «dal '39 l'intestataria dell'intero patrimonio agricolo e immobiliare del fu Leone Limentani era diventata la nuora Nives, Pimpinati Nives, cattolica, ariana e a quel tempo incinta di otto mesi, il figlio Edgardo e la vedova Erminia Calabresi, suoi eredi in linea diretta, dovevano ormai considerare i quattrocento e passa ettari della tenuta - se non proprio il palazzo di via Mentana, a Ferrara, nel quale bene o male ancora vivevano - definitivamente roba altrui»: G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

spettatori».³⁰

Nelle parole e nel romanzo dello scrittore ferrarese, l'Italia della ripresa economica e dell'avvento della terza rivoluzione industriale sembra non offrire occasioni di azione autentica - secondo il significato che, circa negli stessi anni di composizione dell'*Airone*, Hanna Arendt, a partire da una prospettiva esistenziale e politica fondata sulla categoria di «natività», conferiva a questa attività umana -³¹ rimpicciolendo e paralizzando l'esistenza, anche sovrastandola di oggetti che la cosificano (si pensi all'elencazione di oggetti di marca presenti nelle su riportate citazioni relative alla scansione temporale) e riducendola, perciò, inevitabilmente alla sua dimensione di mortalità. Persino la riconciliazione postbellica tra fascisti ed ebrei passa attraverso il neonato referente della merce, come accade in un momento del dialogo tra Edgardo Limentani e l'ex-repubblicano Bellagamba.³²

L'ultimo protagonista della stagione narrativa bassaniana porta inscritta, in definitiva, una scomposizione identitaria, sia soggettiva che sociale, riflessa nelle stesse tecniche narrative e nell'articolazione del cronotopo del romanzo.

Nell'*Airone*, infatti, la coordinata temporale risulta da un *continuum* di momenti che si sottraggono alla gerarchizzazione: non c'è priorità di senso tra la lenta marcia di azioni che Edgardo programma per la sua ultima giornata di vita e l'insieme di funzioni fisiologiche del risveglio, le sue sensazioni più immediatamente corporee. Il suo percorso giornaliero sembra continuamente inciampare e subire rallentamenti a causa del groviglio di stati psichici e fisiologici. Questo pachidermico percorso passa attraverso la dettagliata descrizione dei gesti del protagonista:

Fra una cosa e l'altra, alzarsi, andare al gabinetto, lavarsi radersi, vestirsi, mettere un po' di caffè nello stomaco, eccetera, non ce l'avrebbe fatta a montare in macchina prima delle cinque.³³

Sbadigliò. Si passò una mano sulle guance e sul mento, ruvidi di barba, scostò le coperte, mise le gambe giù dal letto, prese da una sedia la vestaglia di stoffa di lana color cammello, la indossò sopra il pigiama, infilò le pantofole; e dopo qualche istante era alla finestra a guardare attraverso i vetri e le imposte socchiuse nel cortile.³⁴

Si sbarazzò della vestaglia, l'appese all'attaccapanni infisso in cima alla porta, fece scorrere l'acqua calda nel lavandino, estrasse dall'astuccio di pelle l'occorrente per radersi. Intanto si

³⁰ M. Cancogni, *Perché ho scritto L'airone* (cit.).

³¹ «L'azione, la sola attività che metta in rapporto diretto gli uomini senza la mediazione di cose materiali, corrisponde alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo» (H. Arendt, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1997, p. 7); Edgardo Limentani sembra un personaggio, da questo punto di vista, che regredisce da una «condizione umana» se è vero che «agire, nel senso più generale, significa prendere un'iniziativa, iniziare (come indica la parola greca *archein*, "incominciare", "condurre" e anche "governare"), mettere in movimento qualcosa (che è il significato originale del latino *agere*). Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione» (Ivi, p. 128-129).

³² «Gli si affiancò, e guardò dinanzi a sé. Erano le otto. La piazza veniva popolandosi. E mentre Bellagamba gli parlava dell'Aprilia, facendogliene gli elogi "come marca", e a quanto pareva proponendogliene l'acquisto (da diverso tempo cercava una macchina del genere - diceva - insieme robusta ed economica, preferibilmente passata per poche mani, meglio ancora se per due sole, da trasformare in camioncino in vista delle crescenti necessità del ristorante), non riusciva a staccare gli occhi dalla gente raccolta in gruppi di minuto in minuto più numerosi laggiù dirimpetto]». G. Bassani, *Op. cit.*, p. 741.

³³ Ivi, p.703.

³⁴ Ivi, p. 704 .

osservava nello specchio.³⁵

Inoltre, acquista una centralità tematica l'elemento corporale del personaggio, inserendo questo romanzo di Bassani all'interno di una più ampia tendenza presente nella letteratura italiana a partire dagli anni sessanta. Infatti

Viene a maturazione in questi anni un discorso sulla funzione e sull'importanza del corpo che si innesta nella situazione storico-politica e la interpreta con profonde implicazioni, forse mai più raggiunte dopo. I corpi parlano e il loro discorso non può più essere ignorato.³⁶

Nel romanzo di Bassani troviamo rappresentata, si badi, una forma evenemenziale di corporalità, colta cioè, più che nell'atto della sua esibizione scenica, in quella del suo accadere quasi metabolico. Sarà questa stessa centralità che, vedremo, influenzerà l'organizzazione del cronotopo testuale.

Il sofferto procedere incontro al giorno ormai iniziato è il procedere di un corpo grave o meglio è il procedere dell'irriducibile gravità del corpo (perché di Edgardo ci viene immediatamente e prioritariamente detto che è *corpo*):

Si sbarbò con cura abituale, dopodiché, in attesa che la vasca da bagno si riempisse, si sfilò i pantaloni del pigiama e andò a sedersi sul cesso. *Liberarsi il ventre*: da qualche anno stentava un po', la mattina; e quando non gli riusciva – o perché la sera prima aveva mangiato troppo, o perché si era alzato troppo di buon'ora –, dopo, lungo tutta la giornata, si sentiva di pessimo umore, soffriva persino di *palpitazioni cardiache*. Come era da prevedere quella mattina era contraria. Ma d'altra parte non poteva mica mettersi in viaggio così! C'era il rischio, a farlo, di doversi fermare a metà strada, e magari senza neanche trovare il modo di lavarsi.³⁷

Senonché, proprio alla periferia di Codigoro, un centinaio di metri prima di svoltare per la liscia strada di circonvallazione, una acuta fitta di dolore all'altezza della cintura, preannunciata un attimo avanti da un lieve palpito al cuore, lo costrinse a piegarsi sul volante.³⁸

Sbarazzatosi quindi della giacca e del berretto, che appese alla maniglia della finestra, sbottonò i pantaloni e le due paia di mutande, li abbassò, e sedette a contatto diretto della maiolica gelata. Ma niente, ancora una volta, niente: il ventre non voleva saperne di svuotarglisi. Nonostante ogni sforzo sentiva che neanche adesso ce l'avrebbe fatta, e che in ogni caso sarebbe approdato a ben poco.³⁹

«Rimasto solo, finì di mangiare quanto restava dell'antipasto, quindi si alzò. La faccia gli bruciava più che mai. Doveva lavarsela.

[...] E infine, sebbene non ne avesse granché bisogno, si girò dalla parte opposta per urinare. Non ci riuscì che dopo qualche istante».⁴⁰

L'esser-corpo di Edgardo, in questi brani, passa innanzitutto attraverso il connotato della visceralità che preannuncia l'area semantica della decomposizione-

³⁵ Ivi, p. 706.

³⁶ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 707 [corsivo nostro].

³⁸ Ivi, p. 727

³⁹ Ivi, p. 735.

⁴⁰ G. Bassani, *L'airone*, in *Op. cit.*, p. 794.

scomposizione organica (quindi la morte)⁴¹ e psichica (lo stato di torpore di Edgardo è un continuo passare dalla veglia al delirio onirico-immaginario). Persino nel corso della caccia in botte, mentre attende alla battuta (che non sarà in grado di portare avanti, delegando all'assistente Gavino il compito angosciante di abbattere i volatili), le descrizioni del suo corpo o i riferimenti (anche semplicemente lessicali) alla sua postura non sono connotati distintivi di una fisicità umana, confondendosi piuttosto con l'immagine di un animale in gabbia:

Accucciato dentro la botte, lui nel frattempo non faceva niente. Stava lì e basta. Era un po' sempre come stesse sognando.⁴²

Si era addossato alla botte [...]. Grande, ossuto, sproporzionato, e per giunta mezzo impedito, si regolava male. Tornava sempre a urtare.⁴³

Il punto di tangenza tra l'animale e l'uomo, come esplicitamente ci sembra emerga nei romanzi principali dello scrittore ferrarese, e più chiaramente in quest'ultimo, è la condizione di nuda vita, su cui il potere sovrano - incarnato dall'antefatto storico implicito alla vicenda del romanzo ovvero la terribile struttura della dittatura nazi-fascista - ha esercitato un dominio.

Se, infine, consideriamo che l'impalcatura profonda della scrittura di Bassani segue una struttura concentrazionaria (formata dal costituirsi di un mondo di progressivi ghetti, prigionie, luoghi di separazione disposti quasi a scatola cinese abitato da figure dell'esclusione), se cioè, al di là di una tematica direttamente concentrazionaria - come accade, invece, per Primo Levi - si accerta la struttura concentrazionaria come forma ermeneutica per eccellenza della narrativa bassaniana, è possibile ravvisarvi il riflesso di una continuità: la traccia della dimensione biopolitica posta in essere dal campo. Edgardo Limentani, a differenza di altri personaggi del *Romanzo di Ferrara*, non è un sopravvissuto o un reduce (come, per esempio Geo Josz protagonista di *Una lapide in via Mazzini*), ma si comporta come se lo fosse. Anche l'inizio della sua impotenza sessuale, chiara metafora di una riduzione ad uno stato di assoggettamento vitale, al quale si allude attraverso la separazione dal letto coniugale, avviene un anno dopo l'istituzione delle leggi razziali, nel '39, data in cui la moglie cattolica Nives, per ovvie ragioni di tutela, diverrà intestataria del suo patrimonio agricolo e immobiliare.⁴⁴ Parafrasando Giorgio Agamben, possiamo rilevare che la struttura profonda del campo è divenuta l'assoluto spazio biopolitico nella misura in cui i suoi abitanti sono stati spogliati di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita (quella stessa che del protagonista ci viene impietosamente narrata), rivelando l'«impossibilità del sistema di funzionare senza trasformarsi in una macchina letale».⁴⁵ Infatti i diversi protagonisti del *Romanzo di Ferrara*, e più palesemente il conclusivo Limentani, sono

⁴¹ In tal senso, ci si discosta da altre letture - di cui qui si intende comunque riferire - che hanno inteso il riattivarsi delle funzioni corporee di Edgardo come riflesso di un anelito alla vita, sebbene momentaneo (cfr. A. Ciadamidaro, «Di là da Codigoro». *Il viaggio infernale di Edgardo Limentani* in «Otto/Novecento», n.3, 2011).

⁴² G. Bassani, *Op. cit.*, p. 773.

⁴³ Ivi, p. 778.

⁴⁴ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

⁴⁵ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 196.

afflitti, in diversa misura, da una «malattia mortale», come Dolfi dimostra nel corso del suo saggio.⁴⁶ Una malattia che, riferita al protagonista dell'*Airone*, più che denotare una postura (esclusivamente) malinconica rispetto alla vita, ci sembra evidenziare una più ampia condizione storica e politica. Quella degli individui catturati attraverso una nuova e irreversibile formulazione del discorso sociale nella seconda metà del Novecento cui Bassani, attraverso una pur sempre sottile vocazione all'esistenziale, riesce magistralmente ad alludere.

⁴⁶ A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 80.

Maria José de Lancastre

Pessoa, fatti e interpretazioni

Nella difficoltà di fare apparire questa replica sulla stessa rivista che ha pubblicato il pezzo al quale qui intendo rispondere, desidero ringraziare la direzione di «Oblio» per la pronta ospitalità.

Nel n° 52 di «Autografo», 2014 (anno XXII), *Traduzione e Novecento* a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Longoni, si pubblicano gli interventi del Secondo colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria (Pavia 22 e 23 maggio 2014), tra cui quello del Prof. Giuseppe Mazzocchi, ordinario di Letteratura spagnola nell'Università di Pavia.

Il Prof. Mazzocchi presenta un testo di ventidue pagine, intitolato *Tra ermetismo e postmoderno: le traduzioni di Pessoa di Panarese e Tabucchi*. L'articolo di Mazzocchi, fitto di dettagli utilissimi per una storia della ricezione e della diffusione di Fernando Pessoa in Italia, è corretto dal punto di vista dei fatti che riporta, ma scorretto nel modo in cui li interpreta, nell'intento di piegarli a una sua tesi ben precisa e tendenziosa. Mi è parso di capire che il suo scopo principale sia quello di denigrare e attaccare la figura di Antonio Tabucchi. Di per sé questo non richiederebbe necessariamente una mia risposta. Tuttavia, visto il modo in cui mistifica una realtà che io ho conosciuto bene, e che continua ad avere importanza per gli studi di lusitanistica in Italia, mi sembra opportuno fare un po' di chiarezza. Ecco la mia versione dei fatti, così come essi si svolsero.

L'interesse di Antonio Tabucchi per la poesia di Fernando Pessoa risale almeno al 1965. Di questo sono sicura, perché è l'anno in cui io l'ho conosciuto, in Portogallo, e mi parlò subito di questo grande poeta che aveva letto in francese e che tanto lo aveva affascinato. Mi colpì che un ragazzo che veniva da un paese lontano (allora Italia e Portogallo erano due paesi lontani) lo conoscesse.

Nel 1967 Luigi Panarese pubblica la sua antologia pessoana per la casa editrice Lerici. Panarese era un uomo di lettere che era stato in Portogallo tra il 1940 e il 1943, in qualità di lettore di italiano a Porto e a Coimbra. Era amico, fin dall'infanzia, del grande ispanista Oreste Macrì e frequentava gli intellettuali e i poeti dell'ermetismo fiorentino. All'epoca noi avevamo poco più di vent'anni, eravamo studenti universitari. Abbiamo accompagnato l'uscita del volume di Panarese attraverso Luciana Stegagno Picchio, fu lei a parlarcene e lo commentammo insieme. Ci sembrò subito fortemente lacunoso, mancavano molti testi che noi giudicavamo fondamentali e, al contrario, si dava molto spazio a quelle *Quadras ao gosto popular* che sono essenzialmente un esercizio brillante, un *divertissement*, di quel poeta cerebrale e metafisico che tanto ci colpiva per la sua complessità. L'introduzione ci parve interamente costruita sulla falsa riga della «biografia romanceada» pubblicata da João Gaspar Simões e dunque, secondo noi, troppo incentrata sull'interpretazione biografica e psicologica dell'opera di Pessoa più che su un reale studio dei testi.

Inoltre, era troppo estesa, risultava confusa nel suo complesso e anche per questo poco utile a presentare il poeta presso i lettori italiani. Le traduzioni, poi, presentavano molte inesattezze, denunciando una scarsa conoscenza della lingua portoghese, e anche laddove c'era aderenza al testo, non riuscivano a rendere la complessità e la finezza della lingua pessoana.

La risposta alla pubblicazione dell'antologia curata da Panarese arrivò da Luciana Stegagno Picchio e da Ruggero Jacobbi, e non poteva essere altrimenti, noi eravamo ancora molto giovani e ci dedicavamo essenzialmente a studiare e a leggere. Luciana pubblicò sulla prestigiosa rivista «Strumenti critici» un saggio intitolato *Pessoa: uno e quattro*, dove criticava nella sostanza l'approccio interpretativo di Panarese e le sue traduzioni, che giudicava insufficienti. Jacobbi scrisse invece una recensione su «Paese Sera», uscita il 19 maggio del 1967, «rispettosa ma non priva di riserve sostanziali», proprio come dice Giuseppe Mazzocchi. Insomma, già nel 1967 l'antologia di Panarese fu giudicata imperfetta, senza tuttavia che si mostrasse alcun particolare accanimento nei confronti del suo curatore. È vero che Jacobbi avrebbe voluto pubblicare lui una antologia di Pessoa in italiano, ma non era certo il tipo di intellettuale da compiere vendette così meschine, come implicitamente suggerisce Mazzocchi. Era un finissimo letterato, conosceva perfettamente il portoghese e aveva quell'amore per la letteratura e la poesia che è incompatibile con certe bassezze dell'animo umano. Quanto a Luciana, non cambiò mai il suo giudizio critico sull'edizione di Panarese, al contrario di quello che cerca di insinuare Mazzocchi citando, estrapolandola dal contesto personale in cui fu scritta, la lettera indirizzata a Macrì vent'anni dopo. Ma torniamo ai fatti.

A Pisa, con Luciana, a metà degli anni Settanta, si cominciò a pensare a una nuova rivista. Non doveva essere un altro contenitore di studi vari, piuttosto volevamo dar vita a un luogo di riflessione e collaborazione dove si sarebbero ritrovati anche studiosi di altre discipline, coinvolgendo scrittori e poeti italiani. Non solo studiosi, dunque, ma anche artisti, in prima persona. Fu così che nel 1977 nacquero i *Quaderni Portoghesi*, che avevano la particolarità di essere organizzati secondo un criterio tematico. Decidemmo di partire con due numeri dedicati a Fernando Pessoa, la cui coordinazione fu affidata a Tabucchi, proprio in virtù del suo interesse per il poeta.¹ Nel primo volume dei *Quaderni Portoghesi* Tabucchi scrisse un saggio dal titolo *Pessoa o del Novecento*. Evidentemente tenne conto delle interpretazioni italiane precedenti (mi riferisco sia a quella di Panarese, sia a quella di Luciana Stegagno Picchio, la sua maestra), ma anche di molte altre, che già da tempo si erano affermate in Portogallo, in Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti o nel Messico di Octavio Paz. Tuttavia quello che interessava a Tabucchi era di proporre la sua interpretazione, maturata in anni di studio e di frequentazione non solo di Fernando Pessoa e del Portogallo, ma, più in generale, della letteratura del Novecento. Tabucchi rifletteva in

¹ Antonio Tabucchi aveva pubblicato alcune cose su Pessoa, in quegli ultimi dieci anni. Nel 1970, la traduzione del dramma statico *Il marinaio* sulla rivista «Il Dramma», anno 46, n°8, Agosto 1970, pp.34-38, poi il saggio *Un precursore di casa: Fernando Pessoa* in *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Einaudi, Torino 1971, pp.34-41 e infine *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXIII, 1975, pp.139-187.

quel saggio sull'eteronimia di Pessoa, non interpretandola più né come il risultato di un complesso edipico, né come una mera questione di livelli stilistici e neppure come un gioco di maschere, prendendo dunque le distanze non solo dalla linea di João Gaspar Simões ripresa da Panarese nella sua introduzione, ma anche da quella di Luciana. Le grandi novità di questa nuova lettura tabucchiana furono quelle di studiare Pessoa dentro il panorama letterario occidentale e di conferire ai singoli eteronimi piena autonomia, riconoscendo loro un'individualità letteraria, nel rispetto della poetica del loro creatore. Negli anni, sebbene evolvendosi e ampliandosi, l'interpretazione tabucchiana di Pessoa è rimasta sostanzialmente questa, come è facile riscontrare leggendo i lavori successivi che dedicò al poeta portoghese. E il dialogo con Pessoa si è mantenuto intenso fino alla fine della sua esistenza, come prova l'edizione e la traduzione dei testi dell'ortonimo a cui abbiamo lavorato insieme fino alla sua morte. Ed è stato tutt'altro che superficiale, al punto da entrare in modo anche prepotente nella sua letteratura. La presenza di Pessoa nella finzione narrativa di Tabucchi non è un gioco letterario, né tantomeno un'operazione commerciale - come molti hanno spesso malignamente insinuato - ma è la prova di una lunga e assidua frequentazione, talvolta non proprio serena. Ma torniamo a Pisa, torniamo agli anni Settanta.

Nel secondo volume dei *Quaderni Portoghesi*, Tabucchi compila un *Baedeker bibliografico* di Pessoa, strutturato in modo da rendere chiari i filoni interpretativi che la critica pessoana aveva esplorato fino a quel momento: *L'uomo*, *L'eteronimia*, *L'esoterico*, *L'avanguardista*, *L'estetologo e critico letterario*, *Il politico e filosofo*, *Il Pessoa per pochi intimi* e *Il Pessoa che abbiamo importato*. Nella sezione dedicata a quest'ultimo, Tabucchi fa ovviamente riferimento all'antologia di Luigi Panarese, senza alcun accanimento particolare, come si può leggere in quel che trascrivo: « In italiano Pessoa è stato tradotto solo parzialmente: esclusivamente il poeta ed un certo poeta. Rimane sconosciuto il poeta di avanguardia ed esoterico, il narratore, il filosofo, il polemista, il politico, etc. Chi non sia in grado tuttavia di accedere ai testi di Pessoa se non in traduzione, deve ricorrere innanzitutto a: *F.P. Imminenza dell'ignoto*, a cura di L. Panarese, Edizioni Accademia, Milano 1973. È la seconda ed., con un'introduzione rifatta di *F. P. Poesie*, Lerici, Milano 1967: è privilegiato il Pessoa intimista e crepuscolare del *Cancioneiro* e delle *Quadras ao Gosto Popular*, e il messianico-nazionalista di *Mensagem*; mancano i testi fondamentali di Campos e di Caeiro: assenze del resto giustificate in un'impresa pionieristica, e in quanto tale - ma non solo per questo - meritoria».

Dunque, atteniamoci ai fatti: per Tabucchi l'antologia di Panarese è una delle molte cose che sono state scritte e fatte su Fernando Pessoa, non è d'accordo con l'interpretazione che propone, anche perché ne ha già una sua, e ben fondata. Tabucchi prosegue per la sua strada, scegliendosi i suoi interlocutori, strada che lo porterà a pubblicare *Una sola moltitudine* I e II con Adelphi e tutto quello che ne seguirà. Non sta a me difendere una casa editrice e una collana che hanno dato ampiamente prova del proprio valore: la Biblioteca Adelphi ha sì degli apparati «sintetici», come li definisce Mazzocchi, ma i criteri che presiedono alla loro stesura prevedono completezza ed eccellenza e non la semplice esaustività assoluta. E

ancora: Tabucchi non ha mai voluto *nascondere di non essere stato il primo* traduttore italiano di Pessoa, come sostiene in malafede Mazzocchi, attribuendo alle parole di Antonio un senso che certamente non hanno mai avuto. Nell'intervista a *Tuttolibri* citata da Mazzocchi, Tabucchi afferma di essere *orgoglioso* di aver importato in Italia l'opera di Pessoa «in una maniera finalmente *sistematica*», e questo, credo, appare evidente nel momento in cui ci si accosta ai due volumi Adelphi.

Quanto ho raccontato indica che l'ipotesi formulata da Giuseppe Mazzocchi - la più tendenziosa di tutte - che vede Tabucchi ispirarsi alle traduzioni di Panarese per portare a compimento le sue per Adelphi, è priva di fondamento: per quale ragione Tabucchi avrebbe dovuto fare riferimento a un'opera che non aveva neppure ritenuto opportuno citare nella bibliografia ragionata di quell'edizione? Sarebbe un controsenso troppo forte. Inoltre, per quel che vale, posso dire che non fu così perché c'ero anch'io a tradurre con lui, e non ricordo che avessimo sul nostro tavolo da lavoro il volume di Panarese. Ricordo piuttosto lunghe discussioni sul come rendere in italiano il portoghese non sempre ortodosso di Pessoa, immergendosi ciascuno nella lingua dell'altro. Certo, è vero, in taluni luoghi testuali le traduzioni coincidono, ma questo succede spesso quando si traduce poesia, perché certi versi non possono essere tradotti che in quel modo, quello più corretto, più aderente al testo originale. E che questo spinga uno studioso d'esperienza come Mazzocchi a suggerire un «plagio», mi sorprende molto.

Comunque sia, è passato tanto tempo e sono successe molte cose, ma i libri sono rimasti, tutti. Si trovano in libreria, in biblioteca, in rete, e dunque i lettori potranno sempre scegliere liberamente, seguendo le proprie esigenze. *A ciascuno il suo.*

Giovanni Di Malta

Le campagne pavesiane «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte V)

Le strategie della guerra fredda anglostatunitense si sono diffusamente manifestate nel fascismo culturale orwelliano marca «Politecnico», non temendo di suscitare l'astio di Italo Calvino,¹ né il dispetto di Cesare Pavese.

Eclissi d'agosto

Può darsi che viviamo abbastanza da vedere il giorno in cui non avremo più bisogno di guardarci in giro come malfattori per dire che due e due fanno quattro.

BRECHT, *Vita di Galileo*

Nell'*explicit* del risvolto di copertina del secondo tomo delle *Lettere* di Pavese (1966) Calvino ha definito le missive dell'ultimo anno

una serie di preannunci di morte. Il breve 1950 di Cesare Pavese è come un'incursione che quest'abitante di tempi duri compie nel futuro, nel mondo «facile» che abitiamo noi oggi, per sapere cosa si prepara. Ci fa visita, si guarda intorno rapido. E non gli piace. E se ne va.²

È una conclusione curiosa, sia per l'immagine avveniristica e vagamente orwelliana della «visita» pavesiana per controllare («sapere cosa si prepara») il «futuro», sia soprattutto in virtù dell'uso del tempo presente nell'accenno al suicidio dello scrittore («se ne va»), che volto al passato (*«andato»*) avrebbe potuto far pensare ad un Pavese vittoriniano che «se n'è ghiuto».³ Sarebbe certamente ozioso sindacare l'opportunità d'uso dei tempi verbali di Calvino, e ancor più derivarne ipotesi tanto circostanziate, se Calvino stesso, nell'*explicit* di un saggio intitolato *Brecht* (1956), scritto in morte dell'eponimo, non avesse attirato l'attenzione sui tempi utilizzati nel discorso: «M'accorgo che ne ho parlato al presente come d'un vivo. O come di un maestro di secoli fa?».⁴ Questo interrogativo può rafforzare le perplessità sull'*explicit* d'argomento pavesiano, sia in quanto l'anno successivo al '56 in cui scrive il *Brecht*,

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; ID., *Il morso dello scoiattolo. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte IV)*, ivi, a. V, n. 17 (primavera 2015), pp. 20-36.

² ITALO CALVINO, *Le lettere di Pavese*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, tomo I, p. 1237 (si tratta dei risvolti di copertina, non firmati, a CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Italo Calvino e Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966).

³ Dal titolo del noto articolo del segretario del Pci (cfr. RODERICO DI CASTIGLIA, *Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato*, «Rinascita», a. VIII, n. 8-9, agosto-settembre 1951).

⁴ I. CALVINO, *Brecht*, in «Notiziario Einaudi», V, 9, settembre 1956; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo I, p. 1302.

Calvino, a sua volta, si era dimesso dal Pci, sia in quanto nel febbraio del '66, l'anno del risvolto pavesiano, Vittorini se ne era ghiuto nuovamente e più drasticamente. Si può osservare che sia Pavese sia Brecht sono morti nel mese di agosto, ma i due testi suggeriscono ulteriori affinità. È noto che Pavese era considerato da Calvino un «maestro»;⁵ non risulta paragonato a un «maestro di secoli fa», come si legge a proposito di Brecht, ma poco ci manca: Pavese è un «abitante» dei «tempi duri», di «quel 1950 che ci appare già una data *d'altro secolo*».⁶ La criticità dell'anno della morte di Brecht è evidenziata nell'*incipit* dello scritto dedicato all'evento: «La morte di Brecht, quest'anno, non ci voleva. Uno di cui avremmo voluto sentire la parola, oggi più che mai, era lui».⁷ Se la morte del grande teorico e drammaturgo marxista⁸ ha luogo quando il campo comunista è destabilizzato dal cosiddetto «rapporto segreto» di Chruščëv, e dai successivi sconquassi, l'anno della morte di Pavese vanta, se così si può dire, «una guerra che incombe all'orizzonte dell'Asia».⁹ Ritornando sull'*incipit* del *Brecht*, Calvino prosegue mettendo in dubbio l'accidentalità (storico-cronologica) della scomparsa: «Oppure è una morte "storica"? Ha chiuso la sua vita al chiudersi – almeno così pare – di quell'epoca di ferro di cui era stato l'interprete più lucido ed aguzzo».¹⁰ Si è già citato il brano del risvolto alle *Lettere* dove Calvino definisce Pavese un «abitante di tempi duri», così come Brecht era l'interprete dell'«epoca di ferro»; ma si può anche notare che Brecht, il quale non risulta suicida, nelle parole di Calvino «*ha chiuso* la sua vita». Calvino precisa che Pavese «talvolta riesce a identificare la propria burbera tempra con la tensione di guerra fredda che c'è intorno».¹¹

Il Secondo dopoguerra di Pavese è caratterizzato, se non funestato dalla «smania» di alcune personalità che «fanno capo» alla Einaudi «di veder nascere dalle macerie della guerra» – si ricordi il ratto sulle macerie nel romanzo pavesiano *La casa in collina*, di cui si è detto nella quarta parte – «un rinnovamento della cultura»; e così il 1950 è definito da Calvino, se non il sorcio, lo «scorcio» profetico dell'«Italia tra soddisfatta e nevrotica degli anni '60»: una «temperie» di «successi letterari» e «cultura di massa» che «per Pavese prende il volto di due sorelle americane che sono a Roma a fare il cinema».¹² Similmente Brecht è definito da Calvino «figlio del dramma dello *svilimento della "cultura di massa"*»,¹³ e si ricorderà che Pavese, nel suo importante articolo *Cultura democratica e cultura americana*, aveva accusato

⁵ Un ruolo a cui accenna con ironia lo stesso Pavese nel diario: «Posizione d'arrivato. Dato consigli dall'alto dell'età, al giov. Calvino» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, nuova introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2000, pp. 376-377).

⁶ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237, corsivo mio.

⁷ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1301.

⁸ Brecht risulta, insieme a Lukács, una delle «due più grandi intelligenze del marxismo mondiale (nel campo dell'estetica, e forse non solo in quello, e forse non solo del marxismo)» (ivi, p. 1302).

⁹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237.

¹⁰ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1301.

¹¹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1236.

¹² Ivi, p. 1235; p. 1237.

¹³ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1302, corsivo mio.

«Selezione» di «difendere un capitalismo volgare», se non svilenando, «*avvilendo* [...] *il concetto di cultura*». ¹⁴

Se anche questi rilievi alimentano il sospetto di una certa insistenza di Calvino nei rimandi cifrati da *Le lettere di Pavese* al *Brecht* e da qui alle questioni del «Politecnico» e della guerra fredda, si può trovare una via d'uscita da quest'ala del labirinto semiotico calviniano in questo brano delle *Lettere di Pavese*:

Si direbbe che, arroccato dietro la sua scrivania di corso Re Umberto, Pavese abbia finalmente raggiunto un suo equilibrio [...], si sia costruito una corazza, abbia incanalato il suo rovello a far da forza motrice d'un lavoro caparbio, lasciandosi dietro le spalle – in un'ultima crisi verso la fine del '45 – le disperazioni giovanili, l'incertezza di sé [...]. Invece, a un certo punto, il quadro muta. ¹⁵

Se il materiale testuale del *Brecht* è ripreso ne *Le lettere di Pavese*, quest'ultimo scritto, come può suggerire il brano citato, alimenta uno dei racconti di Calvino più prossimi alle tematiche orwelliane, il claustrofobico *Un re in ascolto*, pubblicato in forma scorciata appunto nell'anno 1984 (e in forma completa solo nelle edizioni postume). Si può notare infatti che il Pavese di Calvino risulta «arroccato» (mossa del re negli scacchi) nel «corso Re Umberto». Questi cenni all'arroccata maestà pavesiana hanno probabile origine nelle riflessioni di Calvino sull'inquietante penultima «nota» del *Mestiere di vivere*, datata 17 agosto 1950:

I suicidi sono omicidi timidi. [...] *Nel mio mestiere dunque sono re*. In dieci anni ho fatto tutto [...] Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora [...] al primo assalto dell'«inquietata angosciosa», sono ricaduto nella sabbia mobile. [...] a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita. ¹⁶

Si può osservare nell'ossimoro un poco orwelliano («I suicidi sono omicidi») ¹⁷ il tema della specularità e dello sdoppiamento (ribadito da un accenno di Pavese allo «specchio»), ¹⁸ una delle cifre del *Re in ascolto* fin dal titolo, essendo il «re» anche una nota musicale. L'angoscia del *Mestiere*, e l'arroccamento cui Calvino allude nelle *Lettere di Pavese* si ritrovano nel *Re in ascolto*, dove l'usurpatore, ironicamente angustiato fin dall'*incipit* dal suo scettro, che «va tenuto con la destra, diritto, guai se lo metti giù», identifica governo, angoscia e attesa della morte:

Tutta la tua vita di prima non è stata altro che l'attesa di diventare re; ora lo sei; non ti resta che regnare. E cos'è regnare se non quest'altra lunga attesa? L'attesa del momento in cui sarai deposto, in cui dovrai lasciare il trono, lo scettro, la corona, la testa. ¹⁹

¹⁴ C. PAVESE, *Cultura democratica e cultura americana*, «Rinascita», febbraio 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 257, corsivo mio; come si è ipotizzato nella prima parte, è probabile che Pavese attraverso «Selezione» alludesse anche se non soprattutto al «Politecnico» («*la nuova cultura democratica e popolare non dovrà nutrirsi di "cognizioni" [...] di tipo volgarizzativo*» ivi, p. 259, corsivo mio).

¹⁵ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1236.

¹⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., pp. 399-400, corsivo mio.

¹⁷ 1984 di Orwell era già stato pubblicato in Italia.

¹⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 399.

¹⁹ I. CALVINO, *Un re in ascolto*, «La Repubblica», 12-13 agosto 1984; ID., *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986; cito da ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto,

I meandri semantici orditi da Calvino interessano quindi la morte di Pavese, la morte di Brecht, il «Politecnico» (le «smanie» goldoniane per la «nuova cultura») e la guerra fredda letteraria. Resta da chiarire dove conducono i rimandi a *Un re in ascolto*.

Giaguaro a mezzogiorno

Badi però che il suo rifiuto – «né rosso né nero» – significa attualmente in Italia «sospeso tra cielo e terra».

PAVESE a Poggioli, 16 febbraio 1950

La morte falciò Calvino nel settembre 1985, mentre lo scrittore attendeva alla stesura dei testi noti con il titolo postumo *Lezioni americane*, e coltivava il progetto di un'opera composta da cinque racconti sui cinque sensi. Sono stati completati e pubblicati vivente l'autore solo i racconti sull'udito, sull'odorato e sul gusto, e tra i materiali preparatori risulta un breve appunto per il racconto sulla vista, una sorta di invito alla decifrazione di significati nascosti. La breve nota, del novembre 1984, è scritta su un biglietto d'«invito» ricevuto dal presidente del British Council in Italia, e tratta nell'*explicit* il tema del discorso (visivo) cifrato:

Partendo dalla ricerca dei funghi col padre, riflettendo sull'«intenzione del fungo»: nascondersi? ma la sua forma è anche visiva: farsi vedere? [...] I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un panopticon ma un pancrypticon. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto).²⁰

Il «nascosto con intenzione di essere trovato» che qui interessa è relativo alle questioni pavesiane che imperversano nei tre racconti sui cinque sensi pervenuti. Del *Re in ascolto* si è detto sopra, e anche l'appunto testé citato, che muove dal dato biografico delle passeggiate calviniane col padre in campagna, alla «ricerca dei funghi», può fungere da evocatore ad esempio de *La casa in collina* (1948) di Pavese, dove il protagonista Corrado si aggira tra i boschi con un ragazzino vivace a cui fa da maestro, che forse è suo figlio e che a tratti ricorda il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno* (1946) di Calvino, e Calvino stesso discepolo di Pavese. Anche il racconto *Il nome, il naso*, che tratta dell'attività sensoriale del secondo, volge l'artiglieria semantica sulle tematiche pavesiane. I tre percorsi narrativi del racconto convergono sul tema amore-morte, sconcolato punto d'arrivo delle considerazioni diaristiche del Pavese del 1950, in particolare della nota del 13 maggio, forse scritta a proposito della relazione con l'attrice statunitense: «Amore e morte – questo è un archetipo ancestrale».²¹ Il tema amore e morte è trattato da Calvino muovendo dal punto di vista, non poco «ancestrale», dell'uomo primitivo guidato dall'olfatto nella barbarie dell'orda primitiva, poi reincarnato in un dandy *playboy* della Parigi dell'Ottocento, combinazione che evoca a sua volta un concetto

con una bibliografia degli scritti di Calvino a cura di Luca Baranelli, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1994) 2010⁵, p. 149; p. 151.

²⁰ Traccia riportata in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 1214-1215.

²¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 396, corsivo nel testo.

discusso da Calvino e Pavese nell'unico scambio epistolare tra i due scrittori di cui si abbia notizia, che ebbe luogo tra il 27 e il 29 luglio 1949. Calvino scrive commentando la trilogia pavesiana *La bella estate*, e afferma che nelle opere di Pavese «il mondo contadino e il mondo decadente borghese sono egualmente selvaggi»,²² ricevendo a stretto giro la conferma d'autore: «ne cavi [...] la scoperta [...] che per me bestiale e decadente si identificano».²³ La terza incarnazione dello sventurato annusatore di *Il nome, il naso* è un musicista della Londra degli anni '60, che non manca di evocare a sua volta Pavese, ad esempio cimentandosi in «*Have mercy, have mercy of me*»²⁴ degli Stones, titolo utile per citare l'invocazione, che parrebbe baudelairiana, accennata nell'ultima nota del *Mestiere di vivere* (18 agosto 1950), scritta forse a suicidio deciso: «Scrivo: o Tu, abbi pietà. E poi?».²⁵ Cotanto labirinto semiotico infine sfocia, per quanto qui interessa, nel racconto sul senso del gusto, scritto nel 1981, pubblicato nella rivista «FMR» nel giugno 1982 e intitolato «*Sapore Sapere* ovvero *Sotto il sole giaguaro*»:²⁶ il titolo infatti riconduce a uno dei soggetti cinematografici scritti da Pavese per le sorelle Dowling, intitolato, con paronomasia simile al titolo del racconto calviniano, e con chiaro riferimento al senso del gusto, *Amore amaro*.²⁷

Fin dalla prima pagina *Sapore Sapere* evoca l'atmosfera delle suggestioni pseudoipnotiche del «Politecnico» che si è tentato di illustrare nella quarta parte. Il narratore è in viaggio in Messico con la sua partner, e questo è l'*incipit* del racconto:

Oaxaca si pronuncia Uahàca. L'albergo a cui eravamo scesi era stato, in origine, il convento di Santa Catalina. La prima cosa che avevamo notato era un quadro, in una saletta che portava al bar. Il bar si chiamava «Las Novicias». Il quadro era una grande tela oscura che rappresentava una giovane monaca e un vecchio prete [...] una pittura dalla grazia un po' rozza propria dell'arte coloniale, ma che trasmetteva una sensazione conturbante, come uno spasimo di sofferenza contenuta.²⁸

Registrando la menzione immediata dell'«albergo», tappa assai scontata in un viaggio, ma *locus poco amoenus* se correlato alle vicende pavesiane, interessa a proposito del «Politecnico» che «la prima cosa» notata risulti un «quadro» «che trasmetteva una sensazione conturbante». Come si ricorderà, l'arte pittorica spagnola

²² Calvino a Pavese, 27 luglio 1949, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (2000) 2001², p. 250.

²³ Pavese a Calvino, 29 luglio 1949, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 664. È molto importante la precisazione di Pavese, ben acquisita nella stesura di *Il nome, il naso*, che corregge il «mondo contadino» di cui scrive Calvino con la categoria del «bestiale».

²⁴ I. CALVINO, *Il nome, il naso*, «Playboy», novembre 1972; ID., *Sotto il sole giaguaro*, cit.; cito da ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 118.

²⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 400.

²⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 1218; dalla descrizione dei materiali calviniani (cfr. *Ibidem*) si evince che la *Nota* editoriale in chiusura dell'edizione postuma dei tre racconti in questione («su indicazione dell'autore è stato ripreso il titolo *Sotto il sole giaguaro*») è errata (cfr. I CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, cit.).

²⁷ Cfr. C. PAVESE, *Amore amaro*, in ID., *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Lorenzo Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 143-151. Il titolo echeggia *Riso amaro* di De Santis. È l'unico degli scritti cinematografici per le Dowling di cui Pavese lasci notizia (e titolo) nel diario, alla data del 12 maggio 1950: «Scritto un altro soggetto: *Amore amaro*» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 396).

²⁸ I. CALVINO, *Sapore Sapere (Sotto il sole giaguaro)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 127.

compare nella terza pagina del primo numero del «Politecnico» con un quadro di Goya, che più che «conturbante» può dirsi «perturbante» in senso freudiano,²⁹ in quanto l'impiccato in primo piano ripropone ai lettori del 1945 l'immagine, fino a pocanzi tristemente consueta, dei partigiani e civili esposti impiccati per giorni a scopo terroristico dai nazifascisti. Il termine «conturbare» può peraltro riferirsi anche all'oscurarsi del sole, quindi ai significati correlati al giaguaro nei culti precolombiani di cui tratta il racconto,³⁰ e di qui a un romanzo cruciale della guerra fredda letteraria occidentale come *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler, la cui ripresa allusiva nel «Politecnico» si osserva nel titolo del falso racconto proletario *All'alba si chiudono gli occhi*.³¹ Può legarsi al «Politecnico» anche la citazione, che segue immediatamente la scena del quadro, di un noto brano degli *Assassini della Rue Morgue* di Poe, dove Auguste Dupin riprende all'improvviso i pensieri silenti del narratore, avendone «ricostruito il percorso»: «avevo istantaneamente ricostruito il percorso dei pensieri d'Olivia, senza che ci fosse bisogno di dire di più: e questo perché la stessa catena d'associazioni s'era srotolata anche nella mia mente»,³² scrive Calvino.

In *Sapore Sapere* è particolarmente interessante la «lunga didascalia», che tradotta rivela un'iterazione della parola «amore», riferita a «la badessa e il suo confessore» ritratti nel quadro.³³ Se il quadro e la didascalia sono da correlare al «Politecnico», anche la didascalia del quadro di Goya ha una parola ripetuta: «Franco oggi, altri Franco ieri». ³⁴ Con questa proliferazione nominale del dittatore spagnolo Vittorini può alludere furbescamente alle vicende di quella che è stata definita l'«operazione “coperta” più ardita della Resistenza» realizzata dall'intelligence britannica in Italia, per tramite dell'ex combattente franchista Edgardo Sogno, che «durante la Resistenza crea l'organizzazione “Franchi”, una rete legata [...] all'intelligence britannica» per «saldare in un unico fronte i reparti di eccellenza di Salò [...] con le formazioni partigiane più anticomuniste». ³⁵ A questo proposito, si può notare che i protagonisti di *Sapore Sapere*, dopo la scena conturbante del quadro («qualcosa che ci intimidiva, anzi, intimoriva, o meglio, ci comunicava una specie di malessere»), si dirigono al «ristorante» «a passi da sonnambuli». ³⁶ Quest'ultimo dettaglio può alludere all'organizzatore della «Franchi» Sogno, appunto, tanto più che il «ristorante» potrebbe a sua volta riferirsi a «un personaggio tra i più controversi della storia

²⁹ Si tratta come è noto della traduzione italiana invalsa dell'aggettivo tedesco «in larga misura intraducibile» «unheimlich», che designa «una situazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone» (nota in SIGMUND FREUD, trad. it. *Il perturbante*, in ID., *Opere*, vol. 9, 1917-1923 *L'io e l'es e altri scritti*, Torino, Paolo Boringhieri, 1977, p. 83).

³⁰ «Il culto che aveva come oggetto gli dèi messicani [...] in parte era subordinato a ordini militari [...] Due di questi ordini sono diventati famosi: le “aquile” e i “giaguari”. Si pensa che simboleggiassero il sole durante il suo percorso attraverso il cielo (“aquile”) e nel mondo sotto terra (“giaguari”); alcuni bassorilievi raffigurano membri di questi ordini che offrono al dio-sole il cuore di vittime sacrificali. [...] In numerosi casi, l'atto sacrificale era accompagnato da forme di cannibalismo rituale» (HENRI-CHARLES PUECH, trad. it. *Storia delle religioni*, vol. VI, *I popoli senza scrittura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 267).

³¹ Cfr. GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

³² I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 128.

³³ Ivi, pp. 127-128.

³⁴ Cfr. «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

³⁵ MARIO JOSÉ CEREGHINO, GIOVANNI FASANELLA, *Il golpe inglese*, Milano, Chiarelettere, (2011) 2014², pp. 97-98.

³⁶ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 128.

dell'Intelligence della Rsi, Luca Osteria», che durante la Resistenza opera a Milano, e «ha il suo ufficio nello stesso hotel Regina dove opera il comando delle Ss, e contemporaneamente è in contatto anche con Sogno e il Soe». ³⁷ D'altronde il tema dei sacrifici umani che caratterizza *Sapore Sapere* è ben presente, come si è visto nella quarta parte, nella terza pagina del primo numero del «Politecnico», dove oltre all'immagine di Goya e alle illustrazioni annesse si legge un «elenco di atrocità» franchiste. ³⁸ Nell'allusione ai legami segreti tra l'*intelligence* inglese e i nazifascisti, peraltro ostentati dallo stesso «Politecnico» («Franco oggi, altri Franco ieri»), può cogliersi un nocciolo della costruzione satirica calviniana: l'«amore» tra i personaggi del quadro, «lui il cappellano e lei la badessa [...] entrata novizia a diciott'anni», ³⁹ si manifesta attraverso cibi raffinati; ma il titolo dice *Sapore Sapere*, e quindi la «complicità segreta» coinvolge il fronte culturale della guerra fredda, la cultura «novizia» e innocente del «Politecnico»:

Eravamo dunque nella situazione migliore per immaginare come poteva essersi svolto l'amore tra la badessa e il cappellano [...] agli occhi del mondo e di loro stessi, perfettamente casto, e nello stesso tempo d'una carnalità senza limiti in quell'esperienza dei sapori raggiunta per mezzo d'una complicità segreta e sottile. ⁴⁰

I riferimenti al Messico e ai «gesuiti» evocano l'agente CIA di madre messicana James Jesus Angleton, «l'immagine vivente del poeta-spia», «consumato coltivatore di orchidee» e «maestro di malvagità» noto per «l'abilità pressoché illimitata negli intrighi più bizantini», tra i quali «l'orchestrazione della campagna segreta [...] nelle elezioni italiane del 1948». ⁴¹ La vecchia cultura fascista e la «nuova» del «Politecnico» competono e si sincretizzano, come la spagnola e l'azteca:

Certo i gesuiti s'erano proposti di gareggiare con lo splendore degli Aztechi, le rovine dei cui templi e palazzi – la reggia di Quetzacoatl! – erano sempre presenti a ricordare un dominio esercitato con gli effetti suggestivi d'un arte trasfiguratrice e grandiosa. C'era una sfida nell'aria [...] l'antica sfida tra le civiltà d'America e di Spagna nell'arte d'incantare i sensi con seduzioni allucinanti. ⁴²

Così dalla stravolta simbologia biblica del «Politecnico», correlata alla Spagna franchista, di cui si è detto nella quarta parte, emerge la simbologia dei culti aztechi; nell'immagine di Goya del primo numero oltre all'impiccato figura un soldato semidisteso «a compiacersi del male», spiega la didascalia, e si ritrova una figura

³⁷ M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 108-109.

³⁸ Cfr. *C'è un lungo conto con Franco*, «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 3

³⁹ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 127.

⁴⁰ Ivi, p. 133.

⁴¹ FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, prefazione di Giovanni Fasanella, traduzione di Silvio Calzavarini, Roma, Fazi Editore, 2007, pp. 215-216; p. 304. «Fra il settembre del 1943 e l'estate del 1944 [...] Angleton junior partecipa alla preparazione dei piani per le attività di controspionaggio in Italia» e «collauda il sistema della "Black Propaganda", cioè l'invio di informazioni false al nemico per depistarlo. Attività in cui [...] è maestro [...] un personaggio come Luca Osteria»; «James Jesus svolge il suo ruolo di supervisore nella delicata fase dei contatti segretissimi tra Soe e repubblicani» (M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 114-115).

⁴² I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., pp. 130-131.

equivalente, in *Sapore Sapere*, nella menzione del *chac-mool*: «Il *chac-mool*, figura umana semisdraiata, in posa quasi etrusca, che regge un vassoio posato sul ventre; sembra un bonario, rozzo pupazzo, ma è su quel vassoio che venivano offerti al dio i cuori delle vittime». ⁴³ Un ulteriore riferimento al periodico vittoriniano si coglie nel brano dove comincia la visita a Monte Albán, «complesso di rovine di templi, bassorilievi, grandiose scalinate, piattaforme per i sacrifici umani»; nel giro disinvolto di due frasi, Calvino evoca il fattaccio del falso racconto proletario del «Politecnico» intitolato *All'alba si chiudono gli occhi*, ⁴⁴ e uno dei temi più vistosi della polemica Vittorini-Togliatti, la *quistione* quantità e qualità: ⁴⁵ «Ciò non toglie che nel nostro viaggio Olivia e io *vedessimo tutto quello che va visto* (certo non poco, come *quantità e qualità*). Per l'indomani era fissata la visita agli scavi di Monte Albán». ⁴⁶ Un riferimento al 1945 italiano segue poco oltre, dove si parla dei «villaggi conquistati» nelle guerre e si osserva «il dio del villaggio a testa in giù», ⁴⁷ come Mussolini nell'aprile 1945 a Milano.

In *Sapore Sapere* una evocazione dell'ultimo romanzo di Pavese, *La luna e i falò*, si osserva nella caratterizzazione dell'amico messicano «Salustiano Velazco», che rispondendo «su queste ricette della gastronomia monacale, *abbassava la voce* come confidandoci segreti indelicati. *Era il suo modo di parlare*, questo; o meglio, uno dei suoi due modi». ⁴⁸ Si tratta della sonora autocitazione di uno scritto di Calvino su Pavese, particolarmente appropriato al contesto di *Sapore Sapere*, che tratta appunto de *La luna e i falò* e si intitola *Pavese e i sacrifici umani*, interessante qui in particolare dove Calvino scrive del personaggio Nuto, caratterizzato similmente da «*Una voce che è solo un brontolio tra i denti*: Nuto è una figura [...] chiusa e taciturna ed evasiva [...] il romanzo consiste tutto negli sforzi del protagonista per cavare a Nuto quattro parole di bocca. *Ma è solo così che Pavese parla veramente*». ⁴⁹ L'incipit di *Pavese e i sacrifici umani* è peraltro centrato sulla prosa pavesiana, «tessuto di segni» con una «faccia segreta»:

Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può dire solo tacendola. Tutt'intorno si compone un tessuto di

⁴³ Ivi, p. 145. «Potrebbe essere la vittima stessa, supina sull'altare, che offre le proprie viscere sul piatto... O il sacrificatore che assume la posa della vittima [...] Senza questa reversibilità il sacrificio umano sarebbe impensabile» (ivi, p. 146).

⁴⁴ Ivi, p. 135; cfr. G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

⁴⁵ Togliatti nella sua *Lettera a Elio Vittorini* risolve gramscianamente le considerazioni del destinatario sulla «qualità», attingendo dagli scritti dei *Quaderni* e in particolare a *Il materialismo storico*, dove Gramsci non lesina sarcasmo sugli estimatori della suddetta (cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, pp. 43-44); nella stessa opera Gramsci osserva, in un articolato discorso a proposito di cibo e conoscenza che muove da Feuerbach, che «l'uomo è quell'animale che ha mangiato se stesso, proprio quando era più vicino allo "stato naturale", cioè quando non poteva moltiplicare "artificialmente" la produzione di beni naturali» (ivi, p. 36).

⁴⁶ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 135, corsivo mio.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 129, corsivo mio.

⁴⁹ I CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, «Avanti!», 12 giugno 1966; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo I, p.1233, corsivo mio. Si ritrova anche più avanti Salustiano Velazco, il Nuto della situazione, con le sue reticenti rivelazioni: «Cominciò a darci dettagli archeologici ed etnografici [...] che si perdevano nel rimbombo [...] Dai gesti e da parole sparse che riuscivo a cogliere, "sangre... obsidiana... divinidad solar..." capivo che stava parlando dei sacrifici umani» (I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 140).

segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile). [...] Tutto quel che egli ci dice gravita in una direzione sola, [...] su una preoccupazione ossessiva: i sacrifici umani.⁵⁰

Sapore Sapere fonde il motivo gastronomico e il motivo dei sacrifici umani nel tema cruciale del cannibalismo. Infatti, dati i riti come «l'offerta al sole d'un cuore umano palpitante, perché l'aurora ritorni a illuminare il mondo ogni mattino»,⁵¹ aleggia la domanda sul destino dei corpi dei sacrificati, che viene temporaneamente elusa («“gli avvoltoi”». Erano loro a sgomberare gli altari e a portare al cielo le offerte»⁵²). Il racconto culmina nell'esperienza turistica e mistica dell'ascesa, sacrificio, catabasi e rinascita nei templi Maya di Palenque:

M'ero inerpicato al Tempio del Sole, fino al bassorilievo del Sole-giaguaro, al Tempio della Croce Fogliata, fino al bassorilievo del *quetzál* (colibrì) [...] poi al Tempio delle iscrizioni [...]. Nella cripta c'è la tomba del re-sacerdote. [...] Discesi, risalii alla luce del sole-giaguaro, nel mare di linfa verde delle foglie. Il mondo vorticò, precipitavo sgozzato dal coltello del re-sacerdote.⁵³

Si può quindi comporre una soluzione del versante pavese degli enigmi allusi da Calvino nei racconti per «i cinque sensi» che, per quanto qui si scorge, culminano in *Sapore Sapere*. Se Pavese è re (*Un re in ascolto*), se la menzione di «*have mercy of me*» (*Il nome, il naso*) rimanda all'ultima nota del *Mestiere di vivere* e a Baudelaire, e quindi al suo diario intitolato *Il mio cuore messo a nudo*,⁵⁴ si allude con *Sapore Sapere* allo sconcertante capolavoro di *humour* nero celato nel suicidio di Pavese, che può dirsi una sorta di sacrificio azteco a secco: Poe infatti aveva affermato che il più importante libro di tutti i tempi sarebbe stato scritto da colui che fosse riuscito, titolando «Il mio cuore messo a nudo», a dare piena soddisfazione al titolo. Con grave smacco letterario del Baudelaire araldo di Poe, il re-sacerdote Pavese uccide se stesso nel momento in cui mette a nudo il suo «cuore» nascosto, ovvero «porta alla luce del sole» il suo diario segreto, *Il mestiere di vivere*, le cui ultime parole riecheggiano peraltro il noto *refrain* di *The raven*: «non scriverò più».⁵⁵

Ululame

Mordo Nahum, il mio greco, quasi iriconoscibile per la sontuosa pinguedine e per l'approssimativa uniforme sovietica che indossava: e mi guardava dagli scialbi occhi di gufo.
LEVI, *La tregua*

⁵⁰ I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, cit., p. 1230.

⁵¹ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 137.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, pp. 147-148.

⁵⁴ A proposito dei diari di Baudelaire, Calvino allude anche ai *Razzi*, parlando della tomba del re-sacerdote dove si vede «un macchinario da fantascienza che ai nostri occhi sembra di quelli che servono a lanciare i razzi spaziali» (ivi, p. 147).

⁵⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 400, corsivo mio.

Sapore Sapere tratta non solo dei sacrifici umani aztechi, ma del contestuale cannibalismo delle carni dei sacrificati, a proposito del quale il «Nuto» del racconto calviniano accenna con reticenza agli «avvoltoi», prima che emerga l'inquietante rivelazione sul cannibalismo. Ma si nutrono di cadaveri anche gli sciacalli, argomento metaforico di un interessante studio di Mark Pietralunga dedicato alla morte di Pavese, e intitolato appunto, da un articolo di Arrigo Cajumi su questi temi, *'Gli sciacalli ululano di fronte ai morti'*. Pietralunga muove dal lavoro di Pavese nella casa editrice Einaudi:

Ernesto Ferrero dichiara che il suicidio di Pavese nell'agosto 1950 «è uno di quei colpi che possono affondare una iniziativa ancora in fase di decollo», dato che nel 1950 «la Giulio Einaudi Editore era in buona sostanza la Cesare Pavese editore». Il riconoscimento espresso da Vittorini, alla scomparsa di Pavese, – «sul suo lavoro si sosteneva la casa Einaudi» – avvalorava il ruolo centrale che egli occupava all'interno della Casa.⁵⁶

Un «ruolo centrale» a proposito del quale lo stesso Einaudi avrà da confessare alcune sfumature interessanti, su come Pavese «teneva i rapporti con gli scrittori», essendo egli «nei suoi giudizi sugli autori» «preciso e talvolta un po' settario», e per di più tenacemente

radicato nella difesa dell'autonomia e dell'indipendenza della casa editrice di cui si sentiva parte dominante. Dopo Leone Ginzburg è stato lui l'artefice della casa editrice fino agli anni Cinquanta, si identificava completamente nella Einaudi.⁵⁷

Trattando delle reazioni alla morte di Pavese, Pietralunga si sofferma su un articolo che «costrinse alla mobilitazione la "famiglia"» degli intellettuali Einaudi, i quali ritennero «oltrepassato ogni limite di rispetto nei confronti della memoria di Pavese», dando luogo ad una «protesta sulla stampa» con il sostegno della «solidarietà del Sindacato degli scrittori».⁵⁸ Questa protesta, iniziata da Calvino su «L'Unità» del 12 settembre 1950 con l'articolo *Malvagità degli ignoranti*, muoveva contro l'«ignobile»⁵⁹ scritto comparso su un periodico di punta della guerra fredda angloamericana in Italia, «La settimana Incom Illustrata», a firma del direttore della medesima testata, Luigi Barzini jr., che è risultato tra gli autori del Congresso per la libertà della cultura finanziato dalla CIA,⁶⁰ tra i referenti dello *Psychological Warfare Branch* in Italia,⁶¹ e che peraltro anni dopo ha replicato su «L'Europeo» con «un

⁵⁶ MARK PIETRALUNGA, *'Gli sciacalli ululano davanti ai morti'*. In *difesa di Cesare Pavese*, in MARIO B. MIGNONE (a cura di), *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference, Stony Brook, NY, 13-14 Marzo 2009, Salerno, Edisud, 2010, p. 142.

⁵⁷ Giulio Einaudi cit. ivi, p. 143.

⁵⁸ M. PIETRALUNGA, *'Gli sciacalli ululano davanti ai morti'*, cit., p. 143.

⁵⁹ Piero Calamandrei cit. ivi, p. 144.

⁶⁰ Cfr. F. STONOR SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA*, cit., p. 221.

⁶¹ «Subito dopo la guerra, Barzini jr. è al centro di alcune operazioni editoriali promosse dal Pwb, l'ufficio per la propaganda e la guerra psicologica dei servizi angloamericani. È tra i fondatori del Sisi (Servizio informazioni stampa italiana), [...] Dirige il rotocalco "La settimana Incom". Collabora al "Corriere Lombardo" di Milano, "diretto dall'eroe liberale e amico Edgardo Sogno", vecchia conoscenza del Soe, e al quotidiano "Risorgimento liberale", riaperto dal Pwb, che ne ha affidato la direzione prima a Renato Mieli e poi a Mario Pannunzio» (M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 185-186).

ritratto al vetriolo di Enrico Mattei tratteggiato subito dopo la sua morte». ⁶² Secondo il giornalista, Pavese «non era uno scrittore incomprensibile e noioso: era un genio pericoloso per la società»: ⁶³

Vinto un clamoroso premio letterario e fatto il suo ingresso nel gran mondo, Pavese si sentì deluso perché «aveva perso la cosa che credeva più cara al mondo, il nemico da combattere, l'odio» e avendo scoperto, qualche settimana più tardi, la sua solitudine, si uccise. Barzini conclude: «Non credeva più a nulla, né alle vecchie fole, né alle nuove, e non voleva più nulla: Che cosa poteva volere?». ⁶⁴

Risulta curioso che Barzini jr. si sia lamentato di una certa perspicacia di Pavese, che «indovinava complotti e stratagemmi segreti per denigrarlo, ignorarlo, e combatterlo». ⁶⁵ Un altro articolo segnalato da Pietralunga, valutato tuttavia meno becero del precedente, porta la firma di Giorgio Prosperi, un altro intellettuale in «disaccordo col comunismo», ⁶⁶ ed esibisce un titolone di particolare interesse: *I possibili significati di un gesto disperato. Buio a mezzogiorno per Cesare Pavese. Doveva essere ben grave il dramma che ha spinto l'autore di "Il compagno" ad uccidersi nel pieno pomeriggio della sua pensosa e laboriosa giornata di scrittore e di uomo.* Come si legge, il titolo di Prosperi è una citazione netta del *Darkness at Noon* di Koestler («buio a mezzogiorno»), e non lesina l'ironia sul defunto («doveva essere ben grave il dramma» ecc.). Sebbene Pietralunga, muovendo dal becerume del Barzini jr. di *Falò di uno scrittore*, giudichi il ritratto di Pavese tracciato da Prosperi «per la maggior parte, equilibrato», si può notare qui il curioso riferimento alla «sera del premio Strega 1950», che «secondo Prosperi, era *l'ora solare* di Pavese dopo anni di tenacia e di duro lavoro». ⁶⁷ È interessante il fatto che Prosperi rilevi (o biasimi) il marxismo di Pavese, «filologo espertissimo, conoscitore come pochi della nostra lingua e passato attraverso l'esperienza di altre letterature», un marxismo «di marca fine, la più fine che si possa immaginare». ⁶⁸ La spiegazione della morte di Pavese elargita con sicumera da Prosperi riassume peraltro i più triti slogan diffusi dagli apparati della guerra fredda culturale: «l'incapacità di trovare una sintesi tra l'idea liberale e il fatalismo materialistico», ⁶⁹ da cui pacificamente conseguirebbe, secondo il lettore di Koestler, «uno stato di dissidio morale che sbocca nell'esaurimento e nella nevrosi». ⁷⁰

Rimandando allo studio di Pietralunga per i moti di riscossa in difesa dell'autore di *Lavorare stanca*, questo accenno alle guerre post-pavesiane si può completare, data l'espressività dei titoli di questi articoli, con una prima scorsa ad una bibliografia

⁶² Ivi, p. 186.

⁶³ Luigi Barzini jr. cit. in M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 146.

⁶⁴ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 146.

⁶⁵ Luigi Barzini jr. cit. *Ibidem*.

⁶⁶ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 150.

⁶⁷ Ivi, p. 149, corsivo mio.

⁶⁸ Giorgio Prosperi cit. *ivi*, p. 150.

⁶⁹ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 150.

⁷⁰ G. Prosperi cit. *Ibidem*.

degli scritti su Pavese.⁷¹ È degno di nota ad esempio il titolo di uno scritto comparso venticinque anni dopo la morte dello scrittore: *Venticinque anni fa Cesare Pavese moriva suicida a Torino, oggi ci parla di lui Fernanda Pivano. Quella notte all'Hotel Roma, stanza 49: un uomo, un libro e venti dosi di veleno*. Il titolo infatti richiama l'attenzione sul numero della stanza nel quale Pavese è stato ritrovato suicida, 49 come *I 49 racconti* di Hemingway (pubblicati da Einaudi nel 1947), autore che in termini di guerra fredda letteraria italiana rimanda al «Politecnico», e fu tra i *casus belli* dell'attacco di Alicata. Si potrebbe non farci caso, se non fosse che l'accenno alla camera risulta ripreso da un altro articolo, più curioso questa volta per il nome dell'autore che per il titolo: Giuseppe Grieco, *Hotel Roma, Torino: in questa camera, 25 anni fa, si uccideva Cesare Pavese*. Verrebbe da dire che «Il Politecnico» colpisce ancora: si tratta infatti del nome che compare come autore del finto racconto proletario del settimanale vittoriniano. Lo stesso Grieco replica cinque giorni dopo, attardandosi a prendere in giro il defunto: *25 anni fa, in una camera d'albergo a Torino, si uccideva Cesare Pavese. Sei un bravo poeta ma non basta per una donna*. A scoppio ritardato, cinque anni dopo, il biografo di Pavese del Pci, Davide Lajolo, scrive un articolo dove parrebbe ironizzare, sempre nel titolo, sulla ricomparsa ad effetto dell'«operaio» «Giuseppe Grieco»: *A 30 anni dalla morte di Pavese. Da Torino alla Langa con l'«operaio» Pavese*.

Se questi eventi possono spiegare alcuni rimandi di Calvino dai temi del cannibalismo azteco di *Sapore Sapere* alle questioni pavesiane, la pertinenza di altri inquietanti temi connessi, quali le ricette con le quali la carne umana veniva cucinata, o la modulazione piccante dei sapori nella cucina messicana, devono ancora essere chiariti. Calvino ha insistito su questi riferimenti nei diversi scritti d'argomento azteco, tra i quali la recensione ad un libro comodamente intitolato *Cannibali e re*. Anche qui Calvino accenna al problema della cucina, trattando dell'«uccisione rituale di grandi quantità di prigionieri di guerra», che «venivano mangiati in grandi banchetti», e chiosa tra parentesi: «scarse informazioni trovo sul modo in cui venivano cucinati: le salse a base di peperoncino paiono essere l'ingrediente più importante».⁷² Qui si ipotizza che i riferimenti di Calvino alla cucina del cannibalismo e a Pavese abbiano preso spunto dal brano seguente, tratto da una lettera del Piemontese a Poggioli:

Tanto Einaudi che io siamo incantati della sua proposta di collaborare con noi. Il nostro agente di New York, Sanford *Greenburger*, batte la fiacca, e io vedrei di buon occhio un suo cortese carteggio di segnalazioni delle *novità letterarie e culturali più squisite*. Soprattutto *la sua posizione di universitario dovrebbe consentirle di conoscere 'dall'interno' quel che bolle in pentola* in molti ambienti dell'alta cultura.⁷³

⁷¹ Cfr. LUISELLA MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 89 sgg.

⁷² I. CALVINO, recensione a *Cannibali e re* di Marvin Harris, «La Repubblica», 8 gennaio 1980; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, pp. 2025-2026.

⁷³ Pavese a Poggioli, 15 ottobre 1948, in C. PAVESE, RENATO POGGIOLI, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Introduzione di Roberto Ludovico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 61.

Se l'immagine pavesiana di un Poggioli in cottura che può «conoscere 'dall'interno' quel che bolle in pentola» può spiegare l'innescò della costruzione tragicomica calviniana, lo spunto più importante viene da un'altra missiva al medesimo destinatario, al quale si annuncia la sferzante nota editoriale pavesiana al suo *Fiore del verso russo*; scrive Pavese: «Einaudi [...] ha deciso, per varie ragioni, di premettere al *Fiore* una sua avvertenza, e ne è risultato il testo che le accludo. Lo veda – mi pare piccante».⁷⁴

Giulio contro Cesare

Le Squadre Speciali erano costituite in massima parte da ebrei. [...] Si rimane attoniti davanti a questo parossismo di perfidia e di odio: dovevano essere gli ebrei a mettere nel forno gli ebrei, si doveva dimostrare che gli ebrei, sotto-razza, sotto-uomini, si piegavano ad ogni umiliazione, perfino a distruggere se stessi.
LEVI, *I sommersi e i salvati*

Nella Svizzera della Seconda guerra mondiale, crogiolo dell'attività degli apparati d'*intelligence* che daranno vita alla guerra fredda culturale e letteraria occidentale,⁷⁵ per la Einaudi maturò «un dato nuovo, che si rivelerà per molti aspetti dirompente»:

Nel periodo svizzero Einaudi aveva programmato la nascita di una nuova sede della casa editrice a Milano in cui un ruolo centrale doveva assumere la presenza, ora interna e a pieno titolo, di Elio Vittorini, che avrebbe dovuto realizzare quel «periodico di educazione popolare» di cui Einaudi, si è visto, aveva scritto ad Alicata il 18 agosto 1943, già allora indicandone come condirettore lo stesso Vittorini.⁷⁶

Luisa Mangoni nota come tra Pavese e Vittorini, dopo un «tratto comune di strada», inizino a delinarsi «dapprima sottili, poi sempre più netti, motivi di contrasto, che sfoceranno in aperto dissenso e scontro sui destini editoriali della Einaudi nel dopoguerra»:

Ma allora fu un altro elemento ad entrare in gioco: nella lenta elaborazione del lutto per la perdita di Ginzburg, Pavese si farà in parte portatore della continuità della Einaudi quale Ginzburg l'aveva voluta, facendo di quella eredità un limite esplicito e invalicabile posto alle trasformazioni della casa editrice.⁷⁷

Einaudi, ansioso di competere con la ricezione della letteratura statunitense di editori come Bompiani e Mondadori,⁷⁸ incaricò Pavese del carteggio con Poggioli, che si presentava, senza falsa modestia, come una sorta di nume tutelare dei rapporti letterari tra Italia e Stati Uniti:⁷⁹

⁷⁴ Pavese a Poggioli, 5 ottobre 1949, ivi, p. 99.

⁷⁵ Cfr. F. STONOR SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA.*, cit., p. 70.

⁷⁶ LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 202.

⁷⁷ Ivi, pp. 62-63.

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 210.

⁷⁹ I legami della Einaudi con la politica culturale statunitense sono stati rilevati dalla Mangoni, ad esempio nel carteggio tra Giulio e Mario Einaudi del dopoguerra, caratterizzato da un «costante sottofondo»: «all'indispensabile e riconosciuta

Non c'è una o quasi di versioni di libri nostri fra la molte che stanno per apparire in America che non sia stata, almeno in parte, suggerita o consigliata da me. Intendo anche lavorare un poco anche [sic] nel campo della presentazione in Italia di buone cose americane.⁸⁰

La situazione di Pavese era tanto complessa e contraddittoria da ispirare qualche pagina di Calvino su Montezuma.⁸¹ Pavese era un grande scrittore con una propria linea tematica e poetica, un estimatore e traduttore della letteratura americana, un saggista con una propria linea culturale e politica, ed era amico e successore ideale della mente intellettuale della Einaudi, il russista Leone Ginzburg, torturato a morte dai nazisti; inoltre l'autore de *Il compagno* era iscritto al Pci e interveniva nella cultura militante, ed era infine dipendente della Einaudi, quindi di Giulio, che nel dopoguerra agiva tuttavia per ridimensionarlo a favore di Vittorini (dopo aver manovrato a sfavore di Ginzburg quando questi era al confino).⁸² In quest'ultima veste di einaudiano, Pavese attende al carteggio con Poggioli allestito dallo stesso Einaudi. Ci si può chiedere se si intendeva far ricadere su Pavese, come in parte fu, la responsabilità dell'operato di Poggioli, che incastrerà l'Einaudi con la pubblicazione del suo *Fiore del verso russo*. La meritoria edizione del carteggio Pavese-Poggioli consente una ricostruzione (qui sintetica) della macchinazione, e anche le lacune documentarie risultano interessanti:

Non è stato possibile reperire tra i documenti dell'AE [Archivio Einaudi], e neppure fra quelli dell'archivio privato di Renato Poggioli, la lettera con cui il comparatista propone a Einaudi di pubblicare la sua antologia sulla poesia russa.⁸³

La missiva con la proposta poggioliana del *Fiore* non si trova, ma è comunque significativa la breve risposta di Pavese alla lettera sparita:

leggo la sua [...] Quanto alla sua proposta per il *Fiore del verso russo*, la cosa m'interessa molto. Mi sappia dire se il libro è già pronto, e in questo caso può esser tanto gentile da sottopormelo? Intanto sono lieto di dirle che stanno per uscire in volume gli scritti di Leone Ginzburg sulla letteratura russa. Poi usciranno gli altri, storici e politici.⁸⁴

posizione di antifascismo era opportuno si accompagnasse una qualche garanzia di omogeneità rispetto alla politica degli USA» (ivi, p. 191); compaiono così nei programmi Einaudi «temi e autori sollecitati dal progetto di propaganda degli Stati Uniti» (ivi, p. 198); lo stesso Mario Einaudi era «direttamente impegnato a collaborare con l'Office of War Information e il Council of Foreign Information» (ivi, p. 187); tra i collaboratori della Einaudi figura ad esempio «Bruno Zevi, tornato dagli Stati Uniti e impegnato presso lo Psychological Warfare Branch» (ivi, p. 186); secondo la studiosa «tutti gli scambi di lettere in questo periodo tra Mario e Giulio Einaudi [...] offrono [...] qualche spunto sull'attività dell'Office of War Information in Italia» (ivi, p. 187).

⁸⁰ Poggioli a Pavese, 16 marzo 1947, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 40.

⁸¹ Cfr. I. CALVINO, *Montezuma e Cortés*, «Corriere della Sera», 14 e 21 aprile 1974; poi in C. A. BURLAND, *Montezuma signore degli Aztechi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XIII-XXII; poi in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, pp. 2013-2024.

⁸² «Era stato Einaudi, del resto, nel 1935, durante il confino di Ginzburg, a farsi promotore di quei cambiamenti [...] nella [rivista] "Cultura", e, agli inizi degli anni quaranta, a instaurare per primo rapporti col gruppo di "Primato" [...] è ancora Einaudi nel 1945 a cogliere come essenziale l'inserimento di Vittorini, e attraverso di lui il rapporto con Milano» (L. MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 211).

⁸³ C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 48 nota 1.

⁸⁴ Pavese a Poggioli, 10 dicembre 1947, ivi, p. 48.

È da notare l'accento di Pavese agli «scritti di Leone Ginzburg sulla letteratura russa». Pavese riceve la proposta del *Fiore*, ma chiede a Poggioli «se il libro è già pronto», e comprensibilmente, che solo «in questo caso» venga inviato in visione. A questo punto il *cold warrior* Poggioli scavalca Pavese, e scrive al padrone della Einaudi:

Le traduzioni del *Fiore del verso russo* son tutte pronte. [...] Manca la prefazione ad alcuni materiali che includerò in appendice. Se vuole vedere una copia dattiloscritta dell'opera così com'è ora, gliela manderò volentieri.⁸⁵

Poggioli chiede in sostanza un accordo di pubblicazione in bianco, mostrando in anteprima le sole traduzioni, segnalando che inserirà «la prefazione ed alcuni materiali», che consisteranno nella bazzecola di 200 pagine dello stesso discorso sulla letteratura e cultura russa e sovietica del Poggioli del Ventennio. Pavese riceve evidentemente l'ordine dal principale di accettare la proposta alle condizioni date da Poggioli, e deve metterci la faccia: «mandi *dunque* il manoscritto, possibilmente pronto per la stampa, o comunque tale che basti aggiungere poi le nuove pagine».⁸⁶ Ma l'appetito aumenta, e così Poggioli propone all'editore la pubblicazione del suo periodico diretto dall'America, «Inventario»; a questo punto del carteggio, si legge temendo che Pavese stia per dire a Poggioli di mangiarselo:

Einaudi mi ha messo al corrente del carteggio avvenuto tra lui e Berti intorno a «Inventario» e mi passa ora la sua lettera, pregandomi di dir anch'io la mia. La mia in poche parole, è di non far più riviste, cascasse il mondo. Troppi grattacapi ci hanno dato le passate e ora felicemente defunte. [...] non metto nel mio consiglio nessun interesse personale. Semplicemente, noto che, se si fa una rivista, mancano soldi, tempo e voglia per fare i libri e viceversa.⁸⁷

Poggioli intanto invia il materiale antologico del *Fiore*, cioè le sole traduzioni delle poesie, ricevendo peraltro i complimenti di Pavese sulla «splendida fatica»;⁸⁸ quattro mesi dopo annuncia l'invio dei restanti materiali, ovvero:

Il frontespizio, l'avvertenza, l'introduzione, in altri termini tutto il materiale che precederà l'antologia. Inoltre vi troverà tutto il materiale che la segue, vale a dire le annotazioni, completamente rifatte e rivedute, e l'indice generale. Inoltre vi troverà i materiali vari da pubblicarsi nel corpo dell'antologia (vite, commenti, etc).⁸⁹

Si tratta di un labirinto tale da disorientare un editore esperto come Pavese, che infatti risponde con sconcerto: «appena mi sarò raccapezzato nell'incredibile selva del manoscritto le darò ulteriori notizie».⁹⁰ Il giorno successivo Pavese rileva alcuni errori nella complessa costruzione del libro, e precisa che non ha potuto prender

⁸⁵ Poggioli a Giulio Einaudi, 12 gennaio 1948, ivi, p. 49.

⁸⁶ Pavese a Poggioli, 23 gennaio 1948, ivi, p. 50, corsivo mio.

⁸⁷ Pavese a Poggioli, 18 marzo 1948, ivi, pp. 50-51.

⁸⁸ Pavese a Poggioli, 9 aprile 1948, ivi, p. 51.

⁸⁹ Poggioli a Pavese, 4 settembre 1948, ivi, p. 55.

⁹⁰ Pavese a Poggioli, 14 ottobre 1948, ivi, p. 60. Il 20 aprile 1949 Pavese scrive a Poggioli: «io passai il suo dattiloscritto religiosamente ai tipografi non presumendo di entrare, come il toro, in mezzo a tanta filologia» (ivi, p. 83); ancora Pavese il 3 maggio 1949: «Il *Fiore* è una foresta. Ci ho messo le mani e me le sono scorticate» (ivi, p. 86).

coscienza del contenuto: «Mi scusi, Poggioli, se non le dico ancor nulla del suo lavoro, ma sinora non ho potuto altro che rimescolarlo come si fa con le carte da gioco [...] leggerò e sono certo che sarà di mio gusto».⁹¹ Si tratta, si noti, della lettera già citata che prosegue con l'immagine di Poggioli nella pentola che bolle, musa del Calvino di *Sapore Sapere*. Ma intanto Pavese, se non ancora il *Fiore*, ha mangiato la foglia, e forse il ruolo di traditore di Ginzburg e complice di Poggioli non gli garba. La temperatura si fa polare. Nella missiva successiva a Poggioli ad esempio, Pavese si informa su una storia letteraria statunitense («Einaudi mi prega di chiederle che ne pensa») specificando che «il libro non dovrebbe essere troppo *American Legion* o fascista».⁹² Poggioli a sua volta informa cinicamente Pavese che sta per pubblicare in Italia (ma non è vero)⁹³ un libro che nel titolo si sovrappone a quello di Ginzburg: «I miei *Scrittori Russi* (non è un plagio...questo mio titolo ginzburghiano) entrano ora in tipografia».⁹⁴ In questa *escalation* della *psychological warfare*, Poggioli chiede a Pavese, e non per la prima volta, di collaborare a «Inventario», che sta per riprendere le pubblicazioni sotto la direzione di Luigi Berti: «Berti sta per riprendere “Inventario” a Milano con l'Istituto Editoriale Italiano, e le saremo grati se volesse collaborare».⁹⁵ La risposta di Pavese, che coinvolge anche l'innominato «Politecnico» (pure rivista Einaudi), non lascia tanti margini:

Possibile che rinasca «Inventario»? Berti si sta giocando l'estrema sua reputazione facendo il segretario di «Selezione», puzzonata che non può nemmeno scusarsi, come altre, con l'ardore rivoluzionario dei suoi intenti. Inoltre non ci traduce i libri per cui s'è impegnato da tempo. Spiacevole uomo.⁹⁶

Dopo aver spedito il *Fiore* alla Einaudi nella foggia del *puzzle* di cui si è detto, Poggioli, il 2 marzo 1949, propone una sua scissione in due volumi, l'antologia da una parte e tutti i commenti dall'altra, magicamente riuniti.⁹⁷ Risponde Pavese: «Ho sottoposto [...] a Einaudi: [...] il secondo volume i lettori tenderebbero a trascurarlo e sentirebbero come *sopruso* l'obbligo di comprarlo».⁹⁸ Poggioli, sempre più accusatorio, ostenta di dubitare che si tratti della volontà dell'editore: «Naturalmente, tocca all'editore decidere riguardo all'idea di *pubblicare* il *Fiore* in un volume o due. Se l'editore preferisce la prima soluzione, ottimamente».⁹⁹ Intanto Poggioli spedisce 65 pagine di un'altra sua opera sulla letteratura russa (opera e pagine di cui non è rimasta traccia),¹⁰⁰ che Einaudi accetta di pubblicare. Pavese lascia scritto nero su bianco che è stato Einaudi ad accettare l'opera, e ne commenta l'anteprima:

⁹¹ Pavese a Poggioli, 15 ottobre 1948, ivi, p. 61, corsivo mio.

⁹² Pavese a Poggioli, 29 ottobre 1948, ivi, p. 66.

⁹³ «Il titolo annunciato [...] non corrisponde ad alcun volume pubblicato da Le Monnier. Si tratta di un progetto editoriale che non fu realizzato» (ivi, p. 74 nota 9).

⁹⁴ Poggioli a Pavese, 4 gennaio 1949, ivi, p. 74.

⁹⁵ Poggioli a Pavese, 30 gennaio 1949, ivi, p. 75.

⁹⁶ Pavese a Poggioli, 7 febbraio 1949, ivi, p. 76. Risponde Poggioli il 26 febbraio: «mi rincresce di sentire il severo (forse giusto) giudizio su un mio vecchio amico» (ivi, p. 77).

⁹⁷ Cfr. ivi, pp. 78-79.

⁹⁸ Pavese a Poggioli, 10 marzo 1949, ivi, p. 80, corsivo mio.

⁹⁹ Poggioli a Pavese, 15 marzo 1949, ivi, p. 81, corsivo mio.

¹⁰⁰ «Non rimane traccia nell'Archivio Einaudi di queste prime 65 pagine del *Genio della letteratura russa* [...] del manoscritto [...] non è rimasta alcuna testimonianza neppure tra le carte di Renato Poggioli» (ivi, p. 81, nota 1).

Il Genio della letteratura russa è piaciuto ad Einaudi, che chiede il resto e si propone [...] di stenderle un contratto. Pensa che accompagnerà bene il *Fiore* [...]. Personalmente, non mi ha del tutto persuaso: trovo che è più un lavoro di gusto che di vero impegno e ricerca storica; non mancano le definizioni e i punti di vista *saisissants* ma – sarà perché quel mondo mi è parecchio esotico – non ci credo mai fino in fondo.¹⁰¹

Finalmente, il 5 ottobre 1949, Pavese annuncia di aver condito il *Fiore*:

Einaudi che scorre i suoi libri soltanto in ultime bozze ha deciso, per varie ragioni, di premettere al *Fiore* una sua avvertenza, e ne è risultato il testo che le accludo. Lo veda – mi pare piccante.¹⁰²

Il termine pavesiano «piccante» si gusta meglio se letto etimologicamente, e quindi ricondotto dall'ambito gastronomico all'ambito cavalleresco e guerresco, in quanto deriva da «piccare» nel senso di colpire o ferire con la picca. Per Poggioli, personalmente, il riferimento è innanzi tutto al gioco delle carte: basta aprire sull'indice il libro di Ginzburg *Scrittori russi*, curato da Pavese e pubblicato nel 1948, per notare che il primo saggio è sulla *Dama di picche* di Puškin, che segue una *Avvertenza* editoriale pavesiana ben diversa da quella riservata al *Fiore*: celebra la militanza politica e il sacrificio di Ginzburg («fu uno dei più attivi e coraggiosi esponenti dell'antifascismo italiano»), e promuove i suoi studi sulla letteratura russa come una «leggibile ed organica interpretazione di quella letteratura».¹⁰³

Tuttavia la definizione «piccante» dell'*Avvertenza* al *Fiore*, con il suo significato di colpo sferrato con la picca, cela un ulteriore riferimento, essendo assimilabile al «colpo di fioretto»¹⁰⁴ che nelle parole di Togliatti definisce l'attacco di Alicata al «Politecnico». Poggioli dà segno di aver raccolto: si ricorderà che Alicata critica il «Politecnico» in una rubrica di «Rinascita» intitolata «noterelle di letteratura», e Poggioli vi accenna minacciando una recensione al pavesiano *Prima che il gallo canti*: «sto scrivendo anche una *noterella* in forma di multipla recensione, dove vorrei parlare anche del suo libro».¹⁰⁵

Un primo riferimento alla polemica comunista contro il «Politecnico» celata nella *Avvertenza* «piccante» si può cogliere ricordando quanto scrive Togliatti sul programma del «Politecnico» («*Quando il Politecnico, è sorto, l'abbiamo tutti salutato con gioia. Il suo programma ci sembrava adeguato a quella necessità di rinnovamento*», ecc.),¹⁰⁶ che ha un'eco nella *Avvertenza* di Pavese: «*Fu perciò con gioia che ci sobbarcammo all'impresa non lieve di stampare quest'autentico giardino di poesia e di erudizione*».¹⁰⁷ Un altro rimando alla polemica Vittorini-Togliatti si può

¹⁰¹ Pavese a Poggioli, 14 aprile 1949, ivi, p. 82. Il termine francese *saisissant* usato da Pavese può essere riferito al freddo pungente, e quindi alla guerra fredda. Cfr. anche le proposte di ristrutturazione del *Fiore* fatte da Pavese il 3 maggio 1949 (ivi, p. 86).

¹⁰² Pavese a Poggioli, 5 ottobre 1949, ivi, p. 99.

¹⁰³ *Avvertenza* editoriale in LEONE GINZBURG, *Scrittori russi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1948, p. 9.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ Poggioli a Pavese, 4 dicembre 1949, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 112.

¹⁰⁶ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit., p. 203.

¹⁰⁷ C. PAVESE, nota editoriale (non firmata) a R. POGGIOLI, *Il Fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949, p. VII.

riconoscere nella ripresa pavesiana della salve di interrogative che si leggono nell'*explicit* della *Corrente* «*Politecnico*»:

Ma a questo punto, si pone una domanda: in che misura è viva e moderna, cioè «nuova» e «utile», per noi, una letteratura che ha, fra gli altri come portabandiera, uno Hemingway? Ci può essere un'arte «umana», che non abbia come obiettivo una conquista di verità? E che bisogno abbiamo noi, oggi, d'un'arte che non sia «umana», cioè non aiuti gli uomini in una lotta conseguente per la giustizia e per la libertà?¹⁰⁸

Così Pavese nella *Avvertenza* al *Fiore del verso russo*:

Quando si chiude un libro come questo sorgono delle domande e dei dubbi: è possibile trasformare in modo radicale la vita di un popolo lasciandone intatta la cultura precedente? quali sono le ragioni rispettive di una cultura estensiva e di una intensiva? la guerra, qualunque guerra, non si fa mobilitando tutte le energie? Ma anche: fino a che punto la costrizione può diventare persuasione? s'ingannavano i profeti antichi ritirandosi in un deserto? la filosofia, la morale, l'arte, sopportano aggettivi?¹⁰⁹

Se quanto precede consente di dubitare che le interrogative pavesiane riguardino esclusivamente le vicissitudini letterarie sovietiche, e non anche le nostrane, si può apprezzare la consapevolezza pavesiana del ruolo del *Materialismo storico* gramsciano nella polemica Vittorini-Togliatti («quali sono le ragioni rispettive di una cultura estensiva e di una intensiva?»).

Poggioli, ricevuta l'*Avvertenza*, risponde piccato: «sono gratissimo a Giulio Einaudi per la sua avvertenza, non solo in quanto *aggrada*, ma anche in quanto *disgrada* dal mio libro».¹¹⁰ Le parole in corsivo rimandano infatti all'aspro sonetto CIII delle *Poesie* di Cino da Pistoia, che contiene nel titolo (che è il primo verso) i due termini: *Tutto che altrui aggrada a me disgrada*, dove nella prima quartina «disgrada» rima con la parola «agghiada», che rimanda ad un colpo inferto con un'arma da taglio (coltello, lancia ecc.), che nel verso successivo rima con la «spada» (e che potrebbe aver ispirato il famoso e curioso «ghiuto» di togliattiana memoria, e le sue rievocazioni calviniane):

Tutto che altrui aggrada a me disgrada,
ed emmi a noia e n' dispiacere il mondo.
Or dunque che ti piace? I' ti rispondo:
Quando l'un l'altro spessamente agghiada
E piacemi veder colpi di spada
Altrui nel viso [...]
e far mi piaceria di pianto corte
e tutti quelli ammazzar ch'io ammazzo
nel fier pensier là dov'io trovo morte

¹⁰⁸ MARIO ALICATA, *La corrente* «*Politecnico*», «*Rinascita*», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., p. 172.

¹⁰⁹ C. PAVESE, nota editoriale non firmata a R. POGGIOLI, *Il Fiore del verso russo*, cit., pp. VII-VIII.

¹¹⁰ Poggioli a Pavese, 8 ottobre 1949, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 101. Poggioli peraltro aveva già letto e commentato l'avvertenza in una sua lettera di due giorni prima, chiedendo una correzione.

Il fattore fattucchiera

L'offrirvi quell'opera fu una prova per voi, così come fu una prova per me [...] Il caso della *Teoria dell'arte d'avanguardia*, in sé libro non controverso, è risultato in una prova involontaria e contraria.
 POGGIOLI a Pavese, 22 febbraio 1950

Calvino ne *Le lettere di Pavese* scrive di un 1950 dove già si intravede l'Italia «dei “successi letterari” e della “cultura di massa”»:

Il tutto con una guerra che incombe all'orizzonte dell'Asia. Questa temperie per Pavese prende il volto di due sorelle americane che sono a Roma a fare il cinema. S'innamora della più giovane, ma comunica e si confida soprattutto con la maggiore, anche se ciò che si chiede da lui è che scriva e firmi soggetti di film apposta per loro. L'epistolario documenta quasi giorno per giorno il precipitare della crisi. Le lettere diventano una serie di preannunci di morte.¹¹¹

Il legame quasi esplicito impostato da Calvino tra il «precipitare della crisi» e una «temperie» che «prende il volto di due sorelle americane» è qui interessante perché segue l'accento al Pavese «arroccato» da cui si è giunti al *Re in ascolto*: l'arocco, nel gioco degli scacchi, precede spesso lo «scacco matto», e in questo caso così fu. L'ultimo atto di questa guerra psicologica ebbe inizio nel capodanno del 1950, quando Pavese era in gita a Roma, e il suo medico gli fece incontrare le sorelle Dowling.¹¹² Poggioli scrive a Pavese pochi giorni dopo, il 7 gennaio; si notino gli accenni al «campo semantico», alla sincronizzazione tra Pavese e Poggioli sul medesimo in un «*meeting of minds*», forse da intendersi a picche e spade, e soprattutto il riferimento al «cinematografo»:

Dalla sua ultima lettera, in risposta alla mia penultima lista di segnalazioni, quella che riguarda il campo semantico, vedo con grande piacere che fra noi si realizza quello che in inglese si chiama 'a meeting of minds'. Credo che le saranno interessate anche le segnalazioni [...] che riguardano essenzialmente il cinematografo e le arti dello spettacolo.¹¹³

Ma la guerra psicologica antipavesiana è rivendicata da Poggioli anche altrove, laddove commenta la citazione, nel messaggio del suicidio di Pavese, della lettera scritta da Majakovskij nelle medesime circostanze, e che Pavese aveva potuto leggere a suo dire nel *Fiore del verso russo*:

Non ebbi, e non ho alcun dubbio, che quella pagina colpì Pavese sin dal primo momento che la vide; e che quelle parole s'incisero per sempre nella sua memoria, consapevole o inconsapevole. Il che vuol dire che la nostra controversia editoriale, nella forma che essa assunse nel mio

¹¹¹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237.

¹¹² Cfr. le note del curatore Calvino in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., tomo II, p. 707.

¹¹³ Poggioli a Pavese, 7 gennaio 1950, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 120. L'ultima goccia per Poggioli è forse rappresentata dal fatto che Pavese ha passato ad altri (a Calvino) i materiali della propria *Teoria dell'arte d'avanguardia* (sul cui singolare *iter* non ci si può soffermare) che evidentemente si sperava di far passare inviando Pavese a farsi massacrare in consiglio editoriale, come il Montezuma spedito da Cortes a calmare il popolo per i propri massacri: «Mi rincresce però di sentire che ha già sottomesso il manoscritto, tuttora incompleto, al giudizio dei suoi colleghi» (*Ibidem*).

carteggio con lui, o nelle conversazioni o discussioni con amici e nemici, deve essere stata un episodio importante, una fase significativa della sua crisi.¹¹⁴

Si ricorderà che Calvino si chiedeva se la morte di Brecht fosse «una morte storica». Già due giorni dopo la morte di Pavese, Franco Fortini proponeva un quesito simile per il Piemontese, citando anch'egli il suicidio di Majakovskij:

E noi scrittori, che pensiamo di sapere con maggiore delicatezza degli altri uomini che cosa sia la morte, dobbiamo riconoscere un segno dei tempi, non solo o non appena un evento personale, nel corpo dello scrittore piemontese, in un albergo della sua Torino; come Toller nell'albergo di Nuova York, come Majakovskij.¹¹⁵

Risulta qui di particolare interesse il riferimento di Fortini, oltre che a Majakovskij, a «Toller nell'albergo di Nuova York»; nel dicembre 1945 era stata pubblicata sul numero undici del «Politecnico», dedicato all'Inghilterra, una poesia di Auden sul suicidio di Ernst Toller, che anticipa in diversi dettagli quello di Pavese; questa è la presentazione del «Politecnico»:

Il poeta e rivoluzionario Ernst Toller [...], suicidatosi all'inizio della guerra in un alberghetto di New York, è come il simbolo di un'Europa posta dalla storia, in quegli anni, al limite della disperazione, e che poteva sembrare perduta per sempre. Ma l'Europa si è alzata e si è riscossa...¹¹⁶

Il fatto che il suicidio di Toller sia avvenuto in un «alberghetto» ricorda la fine di Pavese, ritrovato suicida nell'agosto 1950 in un albergo di Torino, ma si può anche notare che il componimento di Auden narra appunto di una «estate luminosa», che vede la morte di un uomo «presuntuoso ma prode» che forse ha osato troppo: «l'Europa [...] troppo era stata bestemmiata perché tu la scampassi?» chiede Auden.¹¹⁷ Il poeta situa Toller «tra gli altri cavalli di battaglia che vissero fino a quando / non diedero un esempio per la gioventù», ed evoca un contesto che si può qui intendere in senso smaccatamente orwelliano, naturalmente *ante litteram*, di cui qui incuriosiscono gli accenni a «poteri che vorremmo comprendere», che, si noti, «intrecciano [...] i nostri amori» e «dirigono fino in fondo» «la malattia, il proiettile nemico ed anche la nostra mano»:

Noi siamo trascinati da poteri che vorremmo comprendere:
Intrecciano loro i nostri amori, essi dirigono sino in fondo
La malattia, il proiettile nemico ed anche la nostra mano.
È il loro divenire che governa la terra dei vivi.¹¹⁸

¹¹⁴ Poggioli a Paolo Milano, 6 maggio 1953, cit. *ivi*, p. 30.

¹¹⁵ FRANCO FORTINI, *Pavese si è ucciso*, «Avanti!», 29 agosto 1950; cito da *Giornalismo italiano*, vol. III, 1939-1968, a cura e con un saggio introduttivo di Franco Contorbias, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2009, pp. 617-618.

¹¹⁶ Presentazione redazionale a W. H. AUDEN, trad. it. *In memoria di Ernst Toller*, «Il Politecnico», n. 11, 8 dicembre 1945, p. 3.

¹¹⁷ W. H. AUDEN, *In memoria di Ernst Toller*, cit.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Stando ai riferimenti espliciti a Majakovskij e impliciti a Toller, si direbbe che la costruzione semiotica del suicidio di Pavese punta il dito contro Poggioli e contro «Il Politecnico», come l'ucciso che l'assassino vede sbucare all'improvviso dalla cassa nel racconto di Poe *Sei stato tu!*.

Francesca Favaro

Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza

Chiunque si interessi di poesia – da specialista o da cultore appassionato – non ignora il fatto che le Muse, nel corso dei secoli, si sono sempre rivolte (e continuano tuttora a rivolgersi) con pienezza di favore a qualcuno soltanto, cui donano una grazia particolare, esclusiva: il dono dell'espressione, della loro espressione. Pertanto, così com'è difficile, e oscuramente inquietante, anche il pensiero di avvicinarsi alle nove divine fanciulle che, intrecciando danze lievi sull'erba dell'Elicona, insegnarono i loro canti a Esiodo, altrettanto risulta arduo accostarsi a chi, depositario del loro dono, affida alla carte quelle sillabe alate entro le quali e grazie alle quali il tempo storico, con i suoi limiti e condizionamenti, cessa di esistere, e resta soltanto il privilegio – bruciante, trafiggente: irrinunciabile – della bellezza.

Definire Cristina Campo una sacerdotessa delle Muse non appare dunque un arbitrio, né equivale a colorire con un'inopportuna aura di paganesimo il sentimento profondamente cristiano della scrittrice; significa semplicemente riconoscere a tutta la sua opera e a tutta la sua vita (coincidenti, come accade agli autori veramente grandi) la dedizione a un assoluto, appartenente a una dimensione sottratta al transeunte della contingenza: l'assoluto della bellezza. Nulla, in verità (e Cristina lo sapeva bene), può essere spaventoso quanto la bellezza. I Romani racchiudevano nella parola *stupor* il tremito che afferra la fragile mortalità allorché si trova messa a confronto con il fulgore del divino, con il lampo di luce in cui si manifesta il nume: questa è la reazione alla bellezza perché questa è la bellezza: non solletica epidermicamente le sensazioni, bensì affonda e scava nell'animo. La luce della bellezza è anche una lama di verità; lo svelamento può sconvolgere, ferire, accecare. Il cuore sanguina, per la bellezza.

E se è sufficiente l'intuizione del bello ad atterrire coloro che pure vi giungano, senza essere fuorviati da inquinanti percezioni accessorie,¹ il culto della bellezza possiede una difficoltà ben superiore, e appare come un percorso implacabile e ascetico di perfezionamento, come un esercizio di stile (inteso come sostanza del pensiero) al quale è necessario consacrare ogni stilla del proprio sudore e delle proprie lacrime, ogni proprio dolore e felicità. Chi affronta la sfida imposta dal bello, chi ne maneggia la materia incandescente con il tocco sicuro e rispettoso di un iniziato, a sua volta spaventa, e si avrebbe dunque la tentazione di arretrare, di fare un passo indietro, colti da reverenziale timore. Conforta tuttavia a procedere, in questo tentativo di avvicinamento a Cristina, l'ausilio offerto dal recente volume di Roberto Furlan:

¹ «... arriverà un tempo» auspica Jorge Luis Borges «in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e delle circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà la bellezza in se stessa» (*Musica della parola e traduzione*, in *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 57-74, p. 74).

Sensi soprannaturali. La ricerca della bellezza divina nell'opera di Cristina Campo, con prefazione di Maria Bettetini, Milano, Raccoltoedizioni, 2014.

Lo studioso sviluppa e conduce la sua analisi declinandola su molteplici aspetti; rifuggendo dalla svista, comune a molti critici, di ambire a mutuarne l'inconfondibile linguaggio, per definire la figura e l'opera di Cristina ricorre all'intarsio sapiente, sorretto da un'ampia ricerca documentaria, di elementi biografici, filosofici, simbolici.² Filo d'Arianna entro la trama del discorso ermeneutico sviluppato nel volume sono le parole di Cristina stessa (ad esempio, accanto naturalmente a «bellezza», il verbo «spiccare», e i termini «sprezzatura», «densità», «destino»...) che, centrali per comprenderne le storia, affiorano non solo dai testi editi di una scrittrice peraltro molto parca nel concedersi alla pubblicazione, ma anche dal dialogo a distanza intrattenuto con amici e confidenti grazie a uno scambio di lettere in cui rivive la grandezza degli epistolari classici.

Poco fa si scriveva, con pudore, dell'esitazione inevitabile da cui si viene colti quando si prova ad affrontare un'autrice quale fu Cristina Campo. Si accennava al desiderio di fare un passo indietro, quasi sopraffatti. Ebbene, anche Cristina, in un certo senso, fece un passo indietro. Se si può estendere alla letteratura ciò che Mario Andrea Rigoni scrive in un suo aforisma riguardante la coscienza, ossia che «capire è fare, rispetto alla vita, quel passo indietro che ce ne escluderà per sempre»,³ Cristina affrontò la quotidiana rinuncia a lei imposta in primo luogo dalla sua indole⁴ e dalla sua vocazione trasformandola in una scelta elettiva e sublimante, con la consapevolezza che fare quel passo indietro è il primo e unico modo perché ci si approssimi al senso del mistero. Si deve rinunciare a qualcosa, perché a qualcosa d'altro si possa giungere. E, nel modo in cui gli antichi sacerdoti delimitavano con il lituo il rettangolo di cielo entro cui puntare lo sguardo, o sceglievano il *lucus*, cioè la radura chiusa da un cerchio d'alberi, quale spazio consacrato al sacrificio, Cristina distingue nettamente i mondi: uno, frequentato dalla maggioranza degli uomini, per lei alieno, e il mondo altro cui sente di appartenere, inaccessibile alla gente comune. Il confine non si può valicare: è infatti tracciato con una linea, forse invisibile a pupille avvezze a cogliere esclusivamente gli strati materici che ispessiscono la realtà, ma adamantina. La selezione è spietata: ogni scelta è anche un taglio, equivale a recidere. Ma, entro il confine che si è tracciato, si vive un'altra vita, e la solitudine, lo sprofondamento entro di sé, l'assenza, diventano il requisito imprescindibile per un'autentica presenza al mondo: l'unica, traducibile in parole degne di venir pronunciate. Il medesimo anelito che animava i monaci orientali lungo la via del contatto con il divino anima Cristina quando scrive; del resto, per un'autrice che ambisce a «una supremamente viva lingua morta»⁵ scrivere è morire al mondo. Colpisce, nella sua opera, non solo la commistione fra idea della letteratura (e della

² Imprescindibile, perché si provi a comprendere Cristina Campo, è l'accostarsi alla sua cultura, formata da vaste letture, da riflessioni di ordine filosofico, dal confronto con alcuni fra i maggiori intellettuali dell'epoca.

³ *Variazioni sull'impossibile*, con un saggio di Tim Parks, Padova, Il notes magico, 2006, p. 62.

⁴ Sull'estraneità avvertita da Cristina rispetto al mondo circostante, a ciò che solitamente gli uomini chiamano realtà (e sulle numerose ragioni che congiurarono nel far nascere e nel costituire quest'estraneità), Roberto Furlan si sofferma alle pagine 41-47 di *Sensi soprannaturali*.

⁵ *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2004⁶, p. 65. L'espressione è tratta dal saggio *Il flauto e il tappeto* (pp. 9-139).

sua perfezione) e ritualità, ma anche la vicinanza, la compenetrazione fra vita e morte. L'ossimorica espressione, appena citata, «una supremamente viva lingua morta»⁶ indica come Cristina ritenga possibile comunicare alla sensibilità più profonda e fantasmatica latente in alcuni uomini solo se ci si avvale di un cifrario di simboli arcano, irriducibile al contemporaneo: remotissimo, e dunque fatalmente incompreso, se non incomprensibile, come le vestigia di una civiltà trascorsa, come le testimonianze di una lingua scomparsa; inattuale ma, per ciò stesso, perenne. L'obbligo della morte, così, si fa viatico alla vita.

In un passo, molto celebre, di *Sotto falso nome*,⁷ Cristina riassume i temi centrali della sua riflessione e della sua opera: l'urgenza verso una bellezza – ormai trascurata (se non respinta) dall'umana inconsapevolezza –, l'accettazione amorosa della quale implica una sorta di morte, la corrispondenza fra bellezza e rito, perché il rito è morte e rinascita al contempo, e fra bellezza e liturgia:

accettare la bellezza «è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita. Una persona molto onesta, invitata ad assistere a una cerimonia liturgica bizantina, rispose una volta: “Non sono ancora abbastanza forte per poter sopportare la bellezza”. Tutti provano questo terrore ma i più preferiscono sparare sulla bellezza o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla. L'odio moderno per i riti, del quale ho scritto alcune volte, è l'esempio centrale. Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione. So di parlare di qualcosa che i più non sanno che cosa sia, che qualcuno appena ricorda, che sopravvive soltanto in pochissimi luoghi sconosciuti. Sono quelli, io credo, i veri modelli, gli archetipi della poesia, che è figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della *Commedia*. I maestri di poesia che venero li ho nominati tutti e in molte occasioni. Ma poter scrivere, anche una sola volta nella vita, qualcosa che ricordasse appena un poco la più semplice, la più umile delle antiche, delle eterne liturgie, d'Occidente o d'Oriente... È bene avere ideali impossibili».⁸

Nella scrittura di Cristina la ritualità della parola cercata e amata (pretesa, si dovrebbe meglio dire) per la sua natura sacrale caratterizza non esclusivamente la poesia, bensì ogni pagina cui ella si dedica. Cristina è infatti scrittrice «che ha saputo insaporire la saggistica con la magia delle fiabe, elevare la poesia attraverso la liturgia, innovare la traduzione ingaggiando un corpo a corpo spirituale oltreché linguistico con l'autore, attraversare nei suoi epistolari la difficoltà della comunicazione con la trasparenza e la delicatezza di uno stile personalissimo ed incantevole»; i suoi testi poetici, di rara

⁶ Che si riferisce, specificamente, alle «inesauribili combinazioni» con le quali «un caso mai casuale» dispone sul tappeto segni che delineano e dipingono «sapienti misure, il disegno concentrico, il ristoro balsamico di colori puri, distillati dalla natura e rinfrescati in acque correnti»: requisiti, questi, che «convertono il tappeto in un fulcro di contemplazione, non indegno qualche volta di una delicata parentela col sacro *mandala*» (*ibidem*).

⁷ All'anagrafe Vittoria Guerrini, la scrittrice si avvale di molti pseudonimi; il nome Cristina, il «nome vero» allusivo a Cristo e al contempo, in base a un'etimologia dal russo, collegato alla radice del verbo essere, è «la forma dentro la quale la letteratura di Vittoria Guerrini può compiersi perfettamente» e «si fa portatore di una *verità vivente* che è una forma letteraria originalissima, dove poesia e prosa, traduzione e citazione, fiaba e vangelo, liturgia e quotidianità si raccontano nel medesimo modo, in quel *dire altrimenti* fondato sulla *parola perfetta*, che sfugge alle categorie critico-letterarie decretandone la contemporanea sfortuna editoriale e fortuna spirituale per chi ne riconosca il valore» (*Sensi soprannaturali*, cit., pp. 32 e 31, p. 33).

⁸ *L'intervista*, in *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998², pp. 202-204, p. 204. Si veda inoltre ivi, *Il linguaggio dei simboli*, pp. 212-215, p. 215: «Più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano anche poeti a noi vicinissimi. [...] il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati i quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente».

bellezza, «meriterebbero forse più contemplazione che analisi, forse più ricerca esistenziale che critico-letteraria».⁹

Il giudizio di Furlan, pienamente condivisibile, secondo il quale gli scritti di Cristina sono più adatti alla contemplazione che all'analisi, ci riporta ancora una volta ai luoghi del sacro: il verbo latino da cui deriva l'italiano *contemplare* (il deponente *contemplor*) ha infatti la radice del greco *témenos* (*templum*, in lingua latina), ossia tempio. Proprio come di fronte all'epifania di ciò che è bello (in senso numinoso, divino), nel leggere una pagina di Cristina si rinuncia al bisturi dell'analisi, e ci si dona alla contemplazione dell'intreccio dei simboli. Di simboli sono infatti intessute tutte le pagine sfiorate dalla grazia della perfezione: «I vangeli, le fiabe e le poesie, perfetti di quella medesima perfezione che costituisce l'archetipo campiano, sono liturgie differenti del medesimo rito che vuole esorcizzare l'inesorabile necessità e la farsesca riduzione dell'uomo ad una creatura isolata alla concretezza di questo mondo. [...] L'infinitamente grande convive con l'infinitamente piccolo nella fiaba, come la metonimia in poesia che identifica la parte con il tutto, ed il simbolo evangelico che racchiude nella sua delicatezza l'infinità divina, proprio come la carne di Cristo».¹⁰

Differente dalla metafora,¹¹ il simbolo è l'esito del percorso che si può realizzare in virtù della bellezza, «fragilissima custode di quei sensi che da naturali desiderano farsi soprannaturali»; «senza la percezione del sacro attraverso i sensi soprannaturali, il mondo resta vuoto e gli enti soltanto meri stimoli sensorii, immagini cerebrali incapaci di trasfigurarsi in simboli».¹² Alle varie declinazioni assunte dai simboli più frequenti nella poesia di Cristina Campo Furlan riserva un'indagine che culmina in una sinossi analitica¹³ utile affinché si entri più profondamente nella dimensione noetico-immaginifica che l'autrice traspone in parole.

Si conferma, pur lungo le fasi in cui la riflessione della poetessa si articola nel tempo, modificandosi, la sacrale centralità della parola: proprio in virtù della sostanza divina che le viene riconosciuta essa ha il potere di comporre e ri-comporre le metafore in simboli: e il simbolo è la via d'accesso per il sovrasensibile.¹⁴ La purezza che informa il dettato di Cristina non somiglia per nulla a un'inclinazione estetizzante (verso la quale ella mostrò sempre insofferenza, se non sdegno); la purezza della parola viene ricercata entro la purezza della spiritualità (che è anche il fluire della vita fatta di carne e di sangue, di gioia che trabocca e di martirio) così che, in una sorta di virtuoso circuito, la purezza della parola diventi a sua volta occasione di purezza per

⁹ Roberto Furlan, *Sensi soprannaturali*, cit., p. 24.

¹⁰ Ivi, pp. 142-143.

¹¹ «Metafora, letteralmente dal greco, deriva dall'idea del trasportare un nucleo semantico accanto un altro insieme di significati. Il simbolo, invece, unisce questi due mondi. Dal punto di vista spirituale il simbolo unisce questo mondo all'altro, e la liturgia è il poema che racconta tale unione» (ivi, p. 120).

¹² Ivi, pp. 102 e 103. Cfr. inoltre p. 371: il «momento più sacro del rito liturgico e del verso poetico» si ha quando i «sensi, rapiti nel vortice della sacralità, stanno per trasfigurare la propria essenza naturale, ed i segni di "questo mondo" stanno per lacerarsi liberando i propri significati simbolici».

¹³ Ivi, pp. 418-430.

¹⁴ «La peculiarità della poesia campiana è l'apertura di un varco, da un certo punto di vista, *fare del velo che divide i mondi la stessa struttura che li unisce*. La parola poetica descrive quel velo che denota un mondo, ma ne connota un altro. La poesia è questa posizione». Per Cristina la poesia diviene «un compito destinale, perciò ne scrive pochissime: devono essere il varco verso il divino» (ivi, p. 443).

lo spirito. La parola poetica ha dunque l'intensità e il timbro di un rintocco di campane: chiama verso un altro mondo. È la parola di Orfeo, che secondo il mito fa rinascere a nuova vita;¹⁵ è parola nella quale si fondono musica e visione, e la melodia dei cromatismi, ora ardenti di fulgore ora orlati d'oscurità, costituisce una trama i cui punti cuciono lo strappo, tentano di unire i due mondi o, meglio, di far intravedere l'altro – quello vero – nella controluce dell'ordito.

L'immagine del tappeto, celebrato da Cristina nel memorabile saggio che da esso prende il titolo proprio per la sua reversibilità (lo si capovolge e il disegno non perde senso, ma ne acquista un altro), s'invera nella poesia campiana, illuminata da una sorgente d'interna limpidezza, eppure intrinsecamente ossimorica, poiché, se si lacera la membrana opaca che ci avvolge con l'incisione di sillabe nitide di trasparenza, si comprende che ossimorica è la realtà dietro quel velo: la notte può ardere e brillare, il giorno essere oscuro; il silenzio farsi musica, i suoni, silenzio. Così – limpidamente ombrosa – doveva essere la fonte delle Muse, sull'Elicona.

E Cristina tesse il suo canto e contro canto in una trama che non è semplicemente doppia, bensì aperta all'infinito delle combinazioni: si potrebbe scrivere per una vita intera (o tentare di scrivere per una vita intera) di cielo e fuoco, di acqua e luce, di un petalo e di un'ala di farfalla, poiché inesauribile è la contemplazione, e il vero poeta altro non può desiderare se non «la strepitosa eleganza che Dio concede solo a certe ipnotizzanti farfalle o alle mente dell'uomo dopo mille anni di contemplazione».¹⁶

Il riproporsi variato dei simboli costituisce una conferma della ritualità insita nella concezione campiana della poesia: il rito è infatti ripetizione sempre diversa degli stessi gesti, delle stesse formule. Che si tratti di una cerimonia officiata sull'acropoli di Atene o fra le navate di una chiesa, il rito, che si alimenta e disseta di spiritualità, deve essere poi eleganza: l'accuratezza del tocco, la curva delle mani mentre sfiorano l'altare e il libro, la dizione precisa quando si recita la preghiera: ecco il rito. Ed ecco la poesia.¹⁷

Nel rito – e in poesia – è necessario inoltre, come si accennava, contemplare. Ricordo ancora l'etimologia del verbo, che racchiude in sé la radice della parola *templum*, e

¹⁵ Ma immune dalla seduzione dell'istinto, il cedimento alla quale – e lo dimostra la sorte del cantore Tracio raccontata da Virgilio e Ovidio – ancora (e per sempre) sprofonda nell'abisso.

¹⁶ *Sensi soprannaturali*, cit., pp. 368-369; l'espressione, di Cristina, si trova nel *Flauto e il tappeto*, p. 133.

¹⁷ L'imperativo di tale eleganza, interiore ed esteriore (ma l'esteriorità è solo la manifestazione più evidente dell'anima) presiede al progetto di Cristina, rimasto incompiuto, del *Libro delle ottanta poetesse*, scelte fra Occidente e Oriente, in un arco temporale che dall'antica Grecia giunge sino alla contemporaneità, perché accomunate dall'affinamento supremo di sé attraverso la parola. La *Scheda editoriale per «Il libro delle ottanta poetesse»* si trova in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., pp. 193-194: «Saffo, Corinna, Erinna. Dame cinesi dal VII secolo a.C. al XVI d.C. Al Kanse. Dame giapponesi del periodo Hejan. Anna Comnena. Eloisa. Contessa de Die. Maria di Francia. Ildegarda di Bingen. Mechtilde di Magdeburgo. Santa Umiltà. Beata Angela da Foligno. Santa Caterina da Siena. Christine de Pizan. Isabella di Castiglia. Santa Teresa d'Ávila. Alessandra Macinghi Strozzi. Veronica Gambarà. Vittoria Colonna. Gaspara Stampa. Madonna Celia gentildonna romana. Veronica Franco. Louise Labé. Pernettes du Guillet. Catherine des Roches. Maria Stuarda. Aphra Benn. Contessa di Winchilsea. Madame de Sévigné. Madame de la Fayette. Mariana Alcoforado monaca portoghese. Suor Juana Inéz de la Cruz. “Donne di senno e di spirito del secolo XVIII”. Mademoiselle Aïssé. Julie de Lespinasse. Madame de Staël. Suzette Gontard (Diotima). Elisabetta Goethe. Bettina Brentano. Karoline von Günderode. Annette von Droste-Hülshoff. Marceline Desbordes-Valmore. Eugénie de Guérin. Elisabetta Barrett Browning. Jane Austen. Charlotte, Emily e Anne Brontë. George Eliot. Christina Rossetti. Emily Dickinson. Rosalia de Castro. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sofia Tolstoj. Maria Baškirceva. Anna Achmatova. Colette. Katherine Mansfield. Catherine Pozzi. Virginia Woolf. Margot Ruddock. Mary Philipps. Anna. Simone Weil».

che potrebbe essere accostato anche al latino *mirari*, di cui la lingua italiana del Trecento conserva la forza evocativa di guardare con reverenza, con sospesa ammirazione: in tal modo guarda chi è poeta: non scruta per ferire la realtà, bensì la filtra tra le palpebre, per meglio coglierla, per onorarla.

Non stupisce dunque l'indugio della contemplazione di Cristina sui fiori, simboli privilegiati le cui corolle si schiudono, fragranti di mistero, a sparpagliare nel colore un enigmatico cifrario dell'esistente: ciascuna fioritura è storia che si rinnova e corrisponde, per complessità, a un intreccio astrale, sfumato ai nostri occhi dalla lontananza nel grembo del cosmo, o a un'icona bizantina, o a una miniatura istoriata con calligrafica pazienza: chi saprebbe davvero dire a quale di queste pagine – un petalo, la volta celeste, la carta... – Dio affidi maggiormente la sua scrittura?

Come la poesia, anche i fiori sbocciano sul *limen* – difficilissima, temutissima soglia – fra vita e morte. E se l'asfodelo, del cui fascino Cristina s'innamorò da traduttrice,¹⁸ e il giacinto azzurro conducono con stregante sortilegio verso i giardini di Persefone,¹⁹ la rosa apre invece la molteplice raggiera della sua setosità a diversamente congiungere vita e morte, sorridendo misticamente nell'eterno. In una rosa è anche il cielo, catturato sulla terra dalla poesia – rituale – di una «filtrice d'inesprimibile»²⁰ che, come le Moire, tesse e intreccia, semplicemente, vita. E il destino, per quanto doloroso o lieto paia, purificato dalla parola, è sempre bellezza... per chi è in ascolto, se si è in ascolto.

¹⁸ Cfr. la *Nota di traduzione a William Carlos Williams «Asfodelo il verdognolo fiore»*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 200-201: l'asfodelo è detto «fiore della pallida vecchiezza ma fiore oracolare e sacro, da cercare per amore fino nell'Ade» (p. 200).

¹⁹ «Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare «esorcismo» questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite)» (*L'intervista*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 202-204, p. 203). «Il giacinto» scrive del resto Rudolf Borchardt «è un prodigio e non può essere semplicemente un fiore» (*Il giardiniere appassionato*, Milano Adelphi, 1999², p. 22).

²⁰ La definizione, di Guido Ceronetti, si trova nella prefazione, intitolata *Cristina*, posta in apertura de *Gli imperdonabili*, cit., pp. XI-XV, p. XIV.

Eleonora Fois

Shakespeare visto da Quasimodo

L'attività traduttiva di Quasimodo è molto più diversificata di quanto lascerebbe intuire la preferenza concordata dall'analisi critica alle traduzioni dei classici greci e latini.¹ I drammi shakespeariani in particolare sono un terreno stimolante, poiché nell'unire la peculiarità del testo drammatico alla potenza evocativa del testo poetico sono un arduo banco di prova: lo conferma il timore di affrontare le molteplici sfide del verso ed optare immediatamente per il passaggio alla prosa. Le traduzioni shakespeariane firmate da Quasimodo comprendono: *Romeo e Giulietta* (1948/49); *Riccardo III* (1950/52); *Macbeth* (1952); *La Tempesta* (1956); *Otello* (1958/59); *Antonio e Cleopatra* (1966). Dato il consolidato legame critico tra poeti e traduzione del genere specifico, Quasimodo costituisce un perfetto caso studio (senza dimenticare Montale) per portare su un altro livello il discorso relativo al contributo del poeta alla traduzione:² la preziosa indipendenza – o intraprendenza – rispetto al testo fonte rivela nuovi approcci e scenari traduttivi in un campo, quello shakespeariano, in cui i contributi più interessanti non sono arrivati dalle traduzioni di orientamento letterario ma da quelle create per (o elaborate da) registi teatrali: si pensi alle traduzioni dell'*Amleto* di Cesare Garboli o di Luigi Squarzina. La traduzione per Quasimodo era soprattutto diletto, spinta dall'affinità di intenti e dalla scoperta di un testo che toccasse le corde del traduttore; lontana dai toni alti,³ e corroborata infine dalla sfida alle abilità creative. Peculiarità delle sue traduzioni è non mirare all'interezza del poema ma a brani scelti, i migliori, a lui più congeniali e che meglio si combinano con la sua poetica: l'autore si rivela consapevole che la vena creativa non rimane costante ma si riversa con intensità variabile lungo tutta l'opera.

Dal punto di vista linguistico, quello di Quasimodo poeta è un linguaggio inizialmente scarno, essenziale, che tende verso la concretezza realistica; quella che viene criticamente definita «aulicità poetica»⁴ emerge più nella struttura sintattica che nel lessico. Il linguaggio di Quasimodo dal 1947 (*Giorno dopo Giorno*) in poi si configura come realistico, incisivo, accogliendo anche dei tratti spiccatamente colloquiali, e tale virata corrisponde alla parallela attività traduttiva: «non è un caso se ai primi incontri con i lirici greci e con gli elegiaci latini abbiano fatto seguito richiami verso poeti dell'*epos* e del dramma, da Omero a Sofocle, da Virgilio a

¹ Si legge poco sulla dimensione ispanica, con le traduzioni di Neruda, e su quella anglofona, la quale, oltre al teatro di Shakespeare, annovera le poesie di E.E Cummings e Conrad Aiken.

² Cfr JAMES S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994.

³ Cfr SALVATORE QUASIMODO, *Traduzioni dai classici*, in ID, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967.

⁴ ALBERTO FRATTINI, *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969, p. 237.

Shakespeare».⁵ L'avvicinamento alla traduzione è considerato uno degli spartiacque tra il Quasimodo ermetico e quello realista, tra *Oboe sommerso* e *Nuove Poesie e ancor di più* *Giorno dopo Giorno*.

La poetica traduttiva di Quasimodo consisteva nel «far diventare “poesia italiana”, ovvero parola e forma metrica nostra, un testo scritto in tutt'altra condizione temporale-linguistica-culturale»;⁶ la metrica italiana e la sensibilità di poeta erano la sua guida: «ogni poeta si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo linguaggio, da quel particolare vocabolario e da quella sintassi che ne denunciano la ‘personalità’ attraverso una determinazione spirituale».⁷

Quasimodo riteneva che restituire l'anima alle parole tradotte fosse un compito realizzabile esclusivamente dal poeta, perché la comune sensibilità poetica è l'unico fattore in grado di plasmare il prodotto finito. Forse è proprio per questo che anche i traduttori più esperti si defilano, spaventati dall'enormità del compito.

In *Una poetica* si intuisce chiaramente l'attitudine di Quasimodo circa la formazione del nuovo testo: «la funzione della poesia [...] è stata da me intesa [...] in funzione del suo linguaggio diretto e concreto».⁸ D'altro canto Quasimodo non era mai stato ossessionato dalla filologia, ottimo strumento di comprensione inadatto però a restituire l'anima del testo. Ecco quindi la ragione dell'attrito critico, che, in ottica traduttiva, si può identificare in un concetto profondamente diverso di fedeltà al testo; Quasimodo era infatti contrario alla filologia applicata alla ricreazione del testo, che oscura (anziché chiarire) la parola autentica.⁹ La filologia è utile finché dipana il senso fungendo da ausilio alla comprensione, ma spetta al poeta la piena e completa realizzazione della traduzione in poesia italiana. Quasimodo perciò si slegava da timori di fedeltà o di pedissequa vicinanza al prototesto: «interpretando, tagliando, legando frammenti o integrando i testi greci a propria misura il poeta siciliano è tanto abile da “fare propria”, trasformare in poesia originale l'antica poesia lirica».¹⁰ La fedeltà non ha senso di esistere se si vuole rendere l'emotività della poesia, e analizzare la questione dal punto di vista traduttivo non permette di approdare a conclusioni diverse. La traduzione poetica è infatti giudicata la più ardua per via delle troppe varianti che andrebbero mantenute in equilibrio nella lingua di arrivo, e già Dante non ne prevedeva esito felice: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza».¹¹ La traduzione meccanica del verso, quella in cui vi è una completa sovrapposizione di metro e significato delle singole parole, è avvenimento ben raro e il più delle volte genera incompletezza: il metro generalmente è problema secondario rispetto allo spirito del verso.¹² Secondo Campanini molto della qualità della traduzione dipende

⁵ Ivi, 246.

⁶ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Mursia, Milano, 1983, p. 16.

⁷ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), Milano, Mondadori, 1996 p. 267.

⁸ Ivi, p. 280.

⁹ G. FINZI, *Quasimodo: il tempo e le parole* in «Rivista di letteratura italiana» XXI, 1/2, 2003 p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ SILVIA CAMPANINI, *Strategie e metodi della traduzione poetica: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Andrew Marvell, Edgar Allan Poe, Dylan Thomas, Iain Crichton Smith*, Torino, L'harmattan Italia, 2002, p. 7.

¹² Cfr PARKER R. KOLBE, *On the Translation of Verse*, in «The Modern Language Journal» vol. 21, No 2, 1936, pp. 103-108.

da come si intende il fatto poetico, perché se l'accento cade sulla necessità di riproduzione pressoché perfetta di ogni livello e sulle proprietà formali del testo originale, la battaglia è persa in partenza. Il traduttore di poesia ha un numero notevole di varianti sul tavolo, da quelle strettamente linguistiche rappresentate dalla natura del verso e dalla densità semantica a quelle influenzate dalla distanza temporale e letteraria (il residuo di Popovič).¹³ Ciò che pare certo è che i rischi predominanti della traduzione poetica sono il ricalco pedissequo della struttura metrica dell'originale, il che può produrre uno slittamento di resa finale (un testo che scorre quasi colloquiale rischia di irrigidirsi in una struttura percepita come più arcaica) e ricorrere a soluzioni già pronte che derivano dal repertorio che si produce naturalmente quando la traduzione diventa pratica consolidata.¹⁴ Quando si traduce Shakespeare il problema del conciliare verso e naturalezza è molto sentito per via del pentametro inglese, la cui conformazione evita in primis la schiavitù della rima; imita l'effetto naturale della cadenza parlata poiché permette pause senza spezzare il ritmo del verso stesso; infine è flessibile nella costruzione interna, in cui alla naturalezza del parlato può affiancarsi una ricerca lessicale e stilistica che rispecchia l'evoluzione psicologica dei personaggi. La scelta della traduzione in poesia è quindi abbastanza complessa, specie se il traduttore si interstardisce su rigidi parallelismi di livello formale.

Analizzare le traduzioni di autori affermati permette di scoprire territori e soluzioni talvolta inaspettate: la traduzione sarà, più che in altri casi, maggiormente caratterizzata e connotata. L'autore, forte della sua ricerca personale, risentirà in misura sicuramente minore della soggezione verso il prototesto, nei casi più interessanti lo userà come ulteriore strumento di affermazione delle proprie idee letterarie.¹⁵ Ciò permette di scoprire traduzioni che danno al testo una nuova immagine, una nuova conformazione. Quando Quasimodo afferma che «la terminologia classicheggiante che pretese di costituirsi a linguaggio aromatico, adatto soprattutto alle traduzioni dei greci e latini [...] è morta nello spirito delle generazioni nuove»¹⁶ anticipa un approccio e una filosofia ben precisa, di rottura – e di stimolo – non solo ai *Lirici Greci*, di cui pure sono note di traduzione, ma, come vedremo, anche alle traduzioni shakespeariane. Quasimodo precisa che l'attenzione all'equivalenza metrica è nociva e deleteria perché non permette di focalizzarsi sulla

¹³ André Lefevere individua sette categorie possibili categorie; 1. traduzione fonemica: la dominante è la riproduzione del suono soluzione giudicata inadeguata e goffa nell'effetto finale. 2. Traduzione letterale, quindi parola per parola, anche in questo caso il senso e la forma dell'originale vanno comunque perdute. 3. Traduzione metrica, ancora una volta insufficiente a rendere un quadro completo del testo di partenza. 4. Traduzione in prosa. C'è in questo una sorta di resa, anche se gli effetti in termini di perdita e residuo sono di livello minore rispetto alle prime opzioni. 5. Traduzione in rima, quindi doppia constraint che si aggiunge al metro. 6. Traduzione in verso libero. Ciò permetterebbe maggiore accuratezza e letterarietà della resa. 7. Interpretazione, che racchiude in sé sia versione che imitazione (cfr. SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, London- New York, Routledge, 2002, p. 93).

¹⁴ J. S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994, 13.

¹⁵ Da non dimenticare che il nome illustre del traduttore trascina con sé un'attenzione tutta nuova verso il ragionamento traduttivo, la metodologia. Un lusso che traduttori pure navigati spesso non si possono permettere, non tanto perché non ci sia niente da dire, quanto perché pochi sono interessati ad ascoltare.

¹⁶ S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, in ID, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI) p. 383.

«vera quantità di ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia)»: ¹⁷ è evidente l'attenzione alla dimensionalità della parola che non si accontenta di una piatta rappresentazione sulla pagina, ma chiede di vivere ben oltre. La poesia non si legge in silenzio, ha bisogno di voce. Sono considerazioni che si rivelano di estrema pertinenza ed utilità anche nella dimensione teatrale, nella quale la parola solo momentaneamente scritta ha bisogno di un respiro più ampio, data la destinazione finale. È evidente che la riflessione di Quasimodo è perfettamente allineata e adatta ad intraprendere un percorso, quello della traduzione drammatica, in cui un approccio di filologica devozione al testo di partenza rischia di non essere sufficiente.

Quasimodo aveva dimostrato una notevole lucidità di analisi nel delicato terreno della traduzione dei classici, concludendo con l'esigenza di svecchiare la lingua italiana e combattere l'assimilazione tra lingua arcaica e classicità del testo. «Quando tradussi i classici, io prestai loro il mio linguaggio, e non viceversa. Quindi non si può parlare di una chiarezza ricevuta, ma di una chiarezza data. Se così non fosse, perché mai i classici non diedero altrettanta chiarezza agli altri traduttori?». ¹⁸ Chiarezza, però, che rispetti gli intenti autoriali di base. Tale risposta conferma quanto sia profondamente diverso l'approccio di un autore con una voce formata, alla quale non è disposto a rinunciare, da quella di un traduttore di professione, abituato invece a cercare la voce dell'autore e a riprodurla tale e quale. Analizzare Shakespeare tradotto da Quasimodo è stimolante soprattutto per via di questo (solo apparente) scontro di voci: il prodotto è diverso da quanto si è abituati a leggere – ovvero quelle traduzioni in molti casi caratterizzate proprio dall'accademismo statico che Quasimodo rifiutava – poiché mostra che non esiste un solo modo autorizzato di tradurre il Bardo e che ascoltare il prototesto ed un intervento attivo producono ottimi frutti.

Il primo macro-interrogativo critico e pratico quando si parla di Shakespeare è legato inevitabilmente al ruolo cardine nel canone occidentale: la sensazione è che il testo classico vada preservato, poiché intervenire equivarrebbe a forzarne il significato. ¹⁹ Già Berman aveva individuato la strategia – spesso inconscia – dell'*ennoblement*, ma Paola Venturi esplicita ulteriormente il concetto: ²⁰ per il sentire letterario italiano un testo classico deve essere tradotto evidenziando quella supposta aura di aulicità che lo renderebbe tale; senza immediatezza e spontaneità si rischia tuttavia l'atrofizzazione, perché il traduttore non seguirebbe i criteri del testo fonte ma un condizionamento sotterraneo. Secondo la Venturi, in Italia si è stratificata una lingua letteraria sicuramente complessa e aulica, alla quale però non si è accompagnata nel tempo la ricerca di un binario parallelo meno formale: le strade alternative ricercate dagli autori moderni vengono spesso tacciate di eccessiva «semplicità», ²¹ ovvero ciò per cui le traduzioni quasimodiane vengono criticate.

¹⁷ Ivi 384.

¹⁸ GIUSEPPE ZAGARRIO, *Salvatore Quasimodo*, Firenze, La nuova Italia, 1974, p. 6.

¹⁹ PATRICE PAVIS, *Theatre at the crossroads of culture* (trad. verso l'inglese di L. Kruger), London - New York, Routledge, 1992, p. 53.

²⁰ Cfr PAOLA VENTURI, *The translator's immobility – English modern classics in Italy* in «Target» 21:2, 2009, pp 333-357.

²¹ Qualcosa però si sta muovendo: in occasione delle ritraduzioni per «La biblioteca delle ragazze», la nuova collana di Rizzoli che ripropone i classici della letteratura al femminile, Beatrice Masini, parlando della ricezione delle ritraduzioni, afferma: «dobbiamo ricordarci che stiamo lavorando per un pubblico giovane. Sono loro il nostro

È arrivato quindi il momento di analizzare l'attività traduttiva di Quasimodo. Il generale smarrimento di stampo ermetico nell'accoglienza delle traduzioni dei *Lirici greci*, considerato un passaggio essenziale al verso più disteso,²² è stato ormai ampiamente osservato ma la pregnanza del metodo quasimodiano ha fatto sì che le traduzioni dei *Lirici Greci* venissero interpretate come componenti autonomi, addirittura superiori alle poesie originali,²³ in quanto si erano guadagnati un posto al sole invece di stare nell'ombra dell'originale (destino spesso riservato alle traduzioni). Quasimodo mostrava un approccio chiaramente orientato al risultato, al metatesto, al prodotto finito. La ri-creazione era il suo obiettivo, non l'adorazione del testo di partenza: il rifiuto della ricercatezza ad ogni costo in favore di una verosimiglianza poetica è precisamente ciò che si ritrova anche in Shakespeare. Una mentalità che in chiave moderna si rivela vincente, perché permette di produrre un testo fresco e vitale. Per avere una prova di quanto tale ideologia possa influire sul testo tradotto (non importa quale sia la destinazione finale, che pure gioca un ruolo fondamentale) basta confrontare lo stile traduttivo di Quasimodo con quello, ad esempio, di Piccoli.²⁴ Proprio in questa libertà interpretativa e metatestuale risiede una delle ragioni principali per cui Quasimodo si inimicò i critici che lo stesso Finzi definisce ed inquadra come accademici. La chiave della divergenza sta nella mentalità che l'aggettivo richiama, profondamente legata al contesto aulico e classicheggiante. Commentando le traduzioni di Quasimodo, Finzi cita le osservazioni di Steinmayr circa la capacità di cogliere e rendere l'«essenzialità della parola e della frase»,²⁵ con un appunto circa la perdita di alcune sfumature tonali. È questo, in definitiva, ciò su cui si impernia la discussione, ovvero l'impossibilità di conservare ogni singolo aspetto della creazione poetica e la delusione nel constatare che la dominante del traduttore non è la stessa del critico, che rimprovera a Quasimodo l'essersi allontanato dal sentiero che pareva già tracciato, l'essersi compromesso con la realtà, «con un lessico schivo di preziosismi, incline ad una reale corrispondenza di significati tra la parola e gli oggetti, paradossalmente aperto [...] perfino a forme gergali».²⁶ Quasimodo è portato alla comunicazione diretta: questa, soprattutto in ottica spettacolare, è un bene, e rispetta uno dei cardini del verso shakespeariano, ovvero l'immediatezza.

La visione poetica di un autore e la critica si scontrano di frequente. A proposito delle traduzioni di *Winter's Tale*, *Timon of Athens* e *The Comedy of Errors*, è di estremo interesse, negli anni Quaranta, la divergenza tra il traduttore Montale e i severi revisori Mario Praz e Emilio Cecchi. Nelle traduzioni shakespeariane di Praz è palese la scarsissima propensione ad abbandonare l'aulicità del testo, ma Cecchi era dello stesso parere e immediata sarà, da parte di Montale, la ricerca di un chiarimento con

riferimento e pazienza se forse qualche scelta farà arricciare il naso agli accademici»

(<http://inoltreiblog.wordpress.com/2013/05/20/torino-salone-del-libro-7-beatrice-masini-traduzione-e-classici/>).

²² G. FINZI, *Invito alla lettura di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972 p.56.

²³ AURÉLIE GENDRAT, *Quasimodo e i classici : il filtro dell'antichità*, in FRANCO MUSARRA (a c. di), *Quasimodo e gli altri: atti del Convegno internazionale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003 p. 33.

²⁴ Cfr WILLIAM SHAKESPEARE (a c. di MARIO PRAZ), *Tutto il teatro*, Firenze, Sansoni Editore, 1964.

²⁵ G. FINZI, *Quasimodo traduttore di classici* in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, p. 1211.

²⁶ GIOACCHINO PAPARELLI, *Il primo Quasimodo e la critica ermetica*, in G. FINZI (a c. di), *Quasimodo e la critica*, p. 254.

lo studioso e scrittore che, in stretta convergenza di *modus critico* e interessi culturali, aveva esercitato negli anni Venti un indiscusso magistero sulla sua formazione, e che si collocava ora in posizione agonistica, sposando il gusto arcaizzante e l'opzione per i «*pastiches in lingua antiquata*» di Praz.²⁷

Parole sufficienti a rimarcare una tendenza forte, quella che lega lo *status* del testo e la sua classicità alla resa – talvolta forzatamente – aulica. Montale invece propone una traduzione plasmata dalla propria visione (ancora una volta si potrebbe parlare di ideologia e di poetica), ma soprattutto lamenta l'insorgenza nelle traduzioni del pensiero dominante: «mi limiterò a traduzioni da autori dozzinali, *nei quali è meno facile il controllo dei dotti*». ²⁸ Sono parole notevoli, e gettano luce soprattutto sulle effettive pressioni culturali dell'élite intellettuale e di un interesse che, anche su Shakespeare, è stato sempre fin troppo letterario e molto poco teatrale.

«Il teatro è il linguaggio universale che consente il dialogo tra i popoli». Che la svolta quasimodiana si sia nutrita anche dell'interesse teatrale pare essere ormai criticamente assodato, anche se troppo spesso i suoi lavori sono stati analizzati in ottica esclusivamente letteraria. Per Quasimodo l'approdo al teatro arriva dalla convinzione che esso sia un naturale prolungamento della poesia, e la natura poetica è «la sola che autorizzi la lettura di un testo sempre presente nei secoli di una raggiunta civiltà europea». ²⁹ Il mezzo comunicativo in sé, portando al contatto col pubblico, permetterebbe infine alla poesia di uscire dall'isolamento: «la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, [...] aspira più al dialogo che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare forma di teatro». ³⁰

Quasimodo era pienamente consapevole delle necessità linguistico-drammatiche del testo teatrale, e si sofferma criticamente sull'incapacità di soddisfarle: ciò che più ci interessa nel quadro del teatro shakespeariano in Italia è la consapevolezza di una letterarietà che a teatro non funziona, di un leggere il testo esclusivamente come letteratura, relegando ad un misero contorno ciò che ne rappresenta invece le fondamenta.

Quasimodo è stato anche uno dei pochi a cimentarsi con la traduzione drammatica nel senso più profondo del termine. La sua ricerca shakespeariana si ricollega a quel voler «rifare l'uomo attraverso la poesia», ³¹ traducendo drammi imperniati ora su importanti e definite figure di essere umano, ora su grandi temi di portata collettiva, ma il suo lavoro su Shakespeare è anche immersione nel mestiere teatrale – si pensi alla collaborazione con Strehler – e creatività al servizio della scena. Quasimodo è ben consapevole che il testo drammatico è pensato per la scena, perciò la sua riflessione intelligentemente cerca di non trascurare ciò che si rivela tratto fondamentale, talvolta indagando le differenze tra una resa letteraria e una teatrale. È proprio l'idea di classico che influenza spesso involontariamente il traduttore (e il critico), ripercuotendosi sul testo in due macro tendenze: una vicinanza eccessiva alle

²⁷ Ivi, 82.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, p. 132.

³⁰ FERDINANDO GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in F. MUSARRA, (a cura di), *Quasimodo e gli altri – atti del convegno internazionale* p. 63.

³¹ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), p. 273.

strutture semantiche della lingua fonte, e un innalzamento del registro, talvolta immotivato, che rimanda subito ad atmosfere formali.³²

Nelle riflessioni da critico teatrale³³ Quasimodo mostrava «un orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso, al suono delle parole»;³⁴ indipendente dalle ragioni degli attori o della regia, affermerà che «il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica»³⁵. Tuttavia come traduttore Quasimodo pare attento a non smarrire proprio la dimensione teatrale, direttamente collegata a quelle ragioni della scena dalle quali il testo non può essere isolato:

Traducendo quest'opera di Shakespeare [*Anthony and Cleopatra*] ho incontrato le difficoltà di tutte le volte che ho letto la sua poesia. Un teatro dove il linguaggio è fluttuante, i vocaboli ripetuti, le immagini non immediate, almeno per quanto riguarda la versione nella lingua italiana, così esigente di precisione e chiarezza [...] un genio, quello di Shakespeare, che deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale: il teatro. Non si può dimenticare questo quando si traduce, altrimenti è facile nascondere il valore delle opere in un ammirato ma fastidioso riassunto di temi.³⁶

Quasimodo vede chiare tutte le caratteristiche del testo shakespeariano: velocità, ritmo, sintesi, lessico immediato, ma non forzatamente elaborato. Nel caso di Shakespeare si tratta di poesia (e di qualità), ma non autocompiaciuta, non artificialmente stilizzata. Il pentametro giambico aveva il grande pregio di suonare estremamente naturale nel parlato, quindi in scena; una traduzione che rispetti i criteri shakespeariani non sceglierà soluzioni auliche quanto alla versificazione. Restano da evidenziare la grandissima focalizzazione sulla lingua e i suoi artifici: la combinazione di selettività ed estrema pertinenza è il punto forte della scrittura shakespeariana,³⁷ con un lessico che spazia fino agli estremi (Shakespeare non temeva i riferimenti più spinti di natura sessuale) e fa dei giochi di parole uno dei punti di forza – e, quindi, uno degli ostacoli maggiori per il traduttore. Sono noti gli accorgimenti sintattici e lessicali, che trovano spazio sia nelle tragedie che nelle commedie, per inquadrare un personaggio già partendo dallo stile e dal registro, ma si

³² Che l'italiano sia una lingua vocata alla serietà l'aveva già rimarcato Tomasi di Lampedusa: «La letteratura italiana è la più seria delle letterature. Un libro che sia nello stesso tempo ben scritto e umoristico si può quasi dire non esista. Siamo costretti a fingere di sbellicarci per l'umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio e a trovare Ariosto divertentissimo. L'italiano, se gli capita un guaio, non ci ride mai sopra: sale sullo scoglio di Leucade e impreca contro i fati» (GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura Inglese*, vol. II, *L'Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 306).

³³ È risaputo che Quasimodo fu critico teatrale per «Omnibus» e per «Tempo» tra il 1948 e il 1958. Pare opportuno rimarcare che, nonostante vi si sia cimentato egli stesso, per le recensioni di testi stranieri spesso manca ogni accenno alla traduzione.

³⁴ ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, Milano, Spirali edizioni, 1984, p. 9.

³⁵ Ivi, 15.

³⁶ S. QUASIMODO, C. VICO LODOVICI, G. BALDINI e M. PRAZ, *Il problema della traduzione* in «Sipario», anno 19, No 218, 1964, p. 17. Di Quasimodo sono state usate le traduzioni per: *La tempesta*, regia di Strehler 1948; *Sogno di una notte di mezz'estate*, regia di A. Brissoni, 1948; *Romeo e Giulietta*, regia di R. Simoni, 1948; *Riccardo III*, regia di Strehler, 1950; *Macbeth*, regia di Strehler, 1952; *Otello*, regia di V. Gassman / L. Lucignani, 1956; *La tempesta*, regia di F. Enriquez, 1957; *La tempesta*, regia di G. Colli, 1960; *La Tempesta* regia di Di Leo, 1960; *Le allegre comari di Windsor*, di Emilio e Suso Cecchi, 1958 (Fonte: Sipario 1964).

³⁷ La bibliografia critica sul testo shakespeariano è prevedibilmente ricchissima, ma per una trattazione più approfondita si vedano Hulme, Russell Brown, Pugliatti, ma anche Marengo, Lombardo, Serpieri, Praz.

ricordi che anche l'alternanza di prosa e verso era funzionale a tale distinzione:³⁸ lo stile di Otello, caratterizzato dal verso, passa alla prosa dopo la riuscita dei piani di Iago, il quale esplicita il successo col percorso opposto, ovvero passando da prosa a verso (atto IV). Né i ruoli di verso e prosa sono rigidamente fissati nell'opposizione ruvidità vs finezza: nel discorso al senato i ruoli si capovolgono, la prosa studiata di Bruto e il verso naturale di Antonio ne esprimono rispettivamente l'artificio e l'eleganza.

Molto illuminante per capire la visione di Quasimodo circa il testo shakespeariano è una riflessione sulla traduzione scelta per *Le allegre comari di Windsor* del 1949, regia di Alessandro Fersen: «La traduzione scelta da Fersen non mi pare felice; perché *non sono certo gli arcaismi e le ripetute contorsioni sintattiche a consegnarci senza macchia lo spirito elisabettiano* e tantomeno la voce di Shakespeare». ³⁹ Non solo poeta che fagocita il prototesto, quindi, ma autore attento a rispettare la vera natura della voce altrui. La collaborazione con Strehler, nell'elaborazione del copione della *Tempesta*, non può non aver contribuito a tale formazione: il regista seguiva passo passo il lavoro di traduzione e lo stesso Quasimodo continuava a lavorarvi anche a consegna effettuata, indice di un'attenzione molto viva alla destinazione del testo.

Il duello che domina le opere shakespeariane in traduzione contrappone quindi l'attenzione filologica priva di drammaticità alla dimensione spettacolare e al dominio di codici che stridono, per ragioni di performabilità e di esigenze attoriali, con quella fioritura lessicale associata automaticamente ad un lavoro di pregio; si aggiunga infine un discorso di fedeltà al prototesto che, nel caso della traduzione poetica, si fa immensamente rischioso già dal definire a quale aspetto poetico consacrare gli sforzi di fedeltà.

Veniamo ora alle traduzioni. Petroni afferma che nel tradurre Shakespeare – prendendo ad esempio *Romeo e Giulietta* – Quasimodo non abbia voluto tanto far conoscere lo spirito dell'autore in sé, ma avvicinare il lettore, «fornire un testo pulito che servisse da guida seria». ⁴⁰ Il passaggio è spesso citato e ormai famoso:

BENVOLIO

I pray thee, good Mercutio, let's retire
the day is hot, the Capulets abroad,
and if we meet, we shall not scape a brawl,
for now, these hot days, is the mad blood stirring.

(*Romeo e Giulietta*, III.1, 1-4)

Che nelle mani di Quasimodo diventa

³⁸ Inizialmente Shakespeare utilizza la prosa e il verso come mezzo di distinzione di classe sociale del parlante o di formalità della situazione, per poi ampliarne la presenza di pari passo con l'aumento di interesse per l'espressività della prosa: nei primi quattordici drammi ancora assume un ruolo subordinato, in alcuni (*Henry VI*) non appare affatto.

³⁹ Ivi, 74, corsivo mio. In occasione della recensione di *La Reina di Scotia* di Federico de la Valle (febbraio 1948) Quasimodo muove delle critiche anche all'incapacità degli attori nei confronti del verso: «nella loro dizione troppo si allontanano da quella lettura ideale, visiva e silenziosa» (A. QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, p. 25).

⁴⁰ G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in G. FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p.327.

BENVOLIO

Ti prego, caro Mercuzio, con questo caldo è meglio andare a casa; poi i Capuleti sono fuori e se dovessimo incontrarli, non potremmo evitare una lite; in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle.⁴¹

A detta di Petroni, questa è una traduzione che da una parte evita di cadere nel ridicolo della ricerca ostinata di soluzioni liriche, dall'altra sacrifica eccessivamente la poesia «dolce e violenta»⁴² del testo; bisogna chiedersi però cosa c'è alla base del ragionamento di Petroni: il testo fine a sé stesso o l'insieme recitativo? Wright affermava che la poesia è tanto più efficace quanto più ricorda la musicalità naturale del parlato⁴³, escludendo la meccanicità di un verso ricalcato sull'inglese.

L'effetto è di una lingua quotidiana («con questo caldo è meglio andare a casa», «poi i Capuleti sono fuori») che recupera una certa poeticità nel finale («in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle»). Quasimodo ha scelto di preservare l'immagine finale e di scindere l'accoppiata «the day is hot, the Capulets abroad», con una punteggiatura che separa il discorso di Benvolio che in Shakespeare era invece unificato. Un appunto potrebbe forse andare alla scelta di allungare troppo il primo periodo, ma confrontando altre soluzioni emerge la difficoltà di sintetizzare in maniera efficace «the Capulets abroad»: Gabriele Baldini per esempio traduce «la giornata è calda, e i Capuleti sono in giro per la città»⁴⁴. È un classico esempio della sintesi inglese.

Il punto è comunicare l'urgenza dell'evitare animi infiammati, e l'obiettivo pare raggiunto senza eccessi, ovvero con lo stile che Quasimodo aveva identificato come il più efficace per rendere Shakespeare. Si veda il seguente discorso del Principe:

PRINCE

Rebellious subjects, enemies to peace,
 Profaners of this neighbour-stained steel,—
 Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,
 That quench the fire of your pernicious rage
 With purple fountains issuing from your veins,
 On pain of torture, from those bloody hands
 Throw your mistemper'd weapons to the ground,
 And hear the sentence of your moved prince.
 Three civil brawls, bred of an airy word,
 By thee, old Capulet, and Montague,
 Have thrice disturb'd the quiet of our streets,
 And made Verona's ancient citizens
 Cast by their grave beseeming ornaments,
 To wield old partisans, in hands as old,
 Canker'd with peace, to part your canker'd hate:
 If ever you disturb our streets again,
 Your lives shall pay the forfeit of the peace.
 For this time, all the rest depart away.

(*Romeo e Giulietta* I.1 71-89)

⁴¹ WILLIAM SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, introduzione di Paolo Bertinetti, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963, 185.

⁴² G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p. 327.

⁴³ Un buon modo di tradurre poesia è quello di osservare, anzi, ascoltare, la naturale tendenza organizzativa della lingua, senza quindi creare dei periodi innaturali o troppo involuti. Cfr. GEORGE T. WRIGHT, *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁴⁴ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, traduzione di Gabriele Baldini Milano, Fabbri editori, 2003, p. 151.

PRINCIPE

Sudditi ribelli, nemici della pace,
che profanate le spade col rosso del sangue cittadino...
 Ah, non mi ascoltate! Dico a voi, belve, non uomini,
 che volete spegnere il fuoco della collera impetuosa
 nei rossi ruscelli che scorrono dalle vostre vene.
 Pena la tortura, gettate le spade dalle mani
 piene di sangue e udite la condanna del vostro principe
 È già la terza volta che una rissa civile
 nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio
 e di insulto, e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi
 turbate la quiete delle nostre strade
 costringendo perfino i vecchi di Verona
 a lasciare i loro abiti severi e a riprendere
 con mano tremante le vecchie partigiane
 arrugginite nella pace, per dividere voi, arrugginiti nell'odio.
 Se ancora una volta oserete turbare la nostra città pagherete con la vita la
 [vostra colpa].
 Per oggi, vada. Allontanatevi di qua.⁴⁵

La prima osservazione riguarda una notevole scorrevolezza della resa. Del verso shakespeariano si è sottolineato il fatto che in recitazione guadagni natura discorsiva, quindi non sia così nettamente distinguibile come poesia pura: pare abbastanza ragionevole affermare che anche Quasimodo prediliga questa soluzione, perché la prima impressione che si ha è quella di un verso molto fluido, rapido, che si sviluppa senza incagliarsi. La scelta di tradurre «è già la terza volta che una rissa civile nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio e di insulto», senza cercare di riprodurre una costruzione più marcata (dal probabile effetto aulico) indica che non è quella la strada che Quasimodo intende percorrere, se afferma che «altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo ‘letterari’ i versi di Sofocle o Shakespeare».⁴⁶ Ritorna non solo un contrasto tra la natura letteraria e la natura teatrale che, pur essendo propria di molti autori di teatro, si amplifica nella classicità del testo shakespeariano, ma anche la costante visione di una lingua la cui potenza comunicativa viene confusa con il livello di aulicità che vi viene immesso. Sia alla lettura sia alla recitazione, vi sono dei passaggi nei quali si presta grande attenzione all'enfasi e ai deittici: la lingua teatrale deve venire in aiuto all'attore nella performance, ed è facile qui immaginare l'attore/Principe che punta il dito su quel «e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi», e che riecheggia poco dopo nel «per dividere voi, arrugginiti nell'odio»; stessa impressione nel finale «allontanatevi di qua».⁴⁷ Nella scelta lessicale i suoni non sono poi da dimenticare: la ricchezza di vibranti evoca durezza (rossi, ruscelli, tremante, etc),⁴⁸ mostrando appieno il loro

⁴⁵ W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, cit p. 185.

⁴⁶ DANILO RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro* in ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Quasimodo*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997, p. 171.

⁴⁷ Scontato rimarcare che le varianti interpretative sono molto diversificate e che l'attore può scegliere il modo più opportuno di veicolare l'enfasi.

⁴⁸ Un'osservazione potrebbe nascere da una certa ricorrenza degli stessi termini, prima col colore rosso, ('rosso del sangue cittadino' e poco dopo 'rossi ruscelli') che, se nel primo esempio è uno slittamento rispetto all'espressione 'neighbour-stained steel', nel secondo segue il testo, e del verbo 'turbare' nel giro di cinque versi. Se si prende per valida la possibilità che un ritorno dello stesso suono sia voluto e funzionale, essendo quella la dominante, tutto il resto, inclusa la ripetitività lessicale, si piega al fine ultimo.

effetto, soprattutto se recitate. La seconda osservazione riguarda l'organizzazione complessiva del periodo: l'apposizione «profaners» è sì normalizzata con la relativa «che profanate» (guadagnando in ritmo), ma si torna ad un approccio più nominale alla fine del verso, con l'immagine del «rosso del sangue cittadino».

Che Quasimodo avesse un modo tutto suo – semplicemente discordante rispetto alle visioni critiche – di portare la poesia nel teatro lo si capisce anche col *Macbeth*, nel quale si ritrovano l'attenzione ai suoni e alle allitterazioni che abbiamo già scoperto nel *Romeo e Giulietta*, col vantaggio che, come ogni traduttore alle prese con lo stesso autore, più traduce meglio saprà muoversi all'interno del testo: il *Macbeth* è infatti del 1952.

FIRST WITCH

I'll drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid:
Weary se'n nights nine times nine
Shall he dwindle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tost. (I.3, 18-25)

Quasimodo traduce:

[...] Lo prosciugo,
Lo riduco come paglia,
Perché mai sonno avrò,
Giorno o notte, sulla gronda
Dei suoi occhi. Farà vita
Da dannato. Poi sfinito
Dalle veglie lunghe nove
Volte nove settimane
Languirà, si struggerà.⁴⁹

L'alternanza di nasali e plosive si ritrova sia nel testo inglese che nella traduzione italiana: «prosciugo», «paglia», «perché», «da dannato... dalle veglie», e poi ancora «lunghe», «nove», «settimane», «languirà»: la macro differenza sta nella perdita della rima, ma nella strategia di dominanti e compensazioni l'effetto è comunque presente, con una probabile scelta iniziale tra il mantenimento della rima o del gioco musicale. A Quasimodo viene rimproverato l'inserimento di «neologismi, *ovviamente* fuori posto, e senza un criterio logico»⁵⁰ nell'*Otello*:

⁴⁹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Macbeth*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1952, p. 33.

Corsivo mio. In realtà ci si dimentica spesso che Shakespeare fu un grande innovatore della lingua inglese, coniando espressioni e neologismi tutt'oggi in uso. Lo spettatore elisabettiano poteva non cogliere appieno l'intera elaborazione linguistica ed è possibile che quello stesso pubblico fosse progressivamente educato, dramma dopo dramma, a percepire le sottigliezze della scrittura shakespeariana; non va dimenticato che il teatro offriva la possibilità di affinare le proprietà di linguaggio di chi non sapeva leggere né scrivere, e la Stern ipotizza che tale abbondanza (frutto di invenzione pura o di combinazione di parole già esistenti) fosse perfettamente funzionale all'obiettivo di attirare quanti più spettatori possibile. Cfr T. STERN, *Making Shakespeare – from stage to page*, London-NY, Routledge, 2004, p. 9.

⁵⁰ MASSIMO MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani*, in «Il Nostro Tempo e la Speranza», Nuova Serie, n. 3 (marzo 2011) p. 13. Corsivo mio.

IAGO [...] I have looked upon the world for
four times seven years (I.3, 309-10)

Quasimodo sarebbe stato colpevole di aver asciugato e di aver reso

IAGO [...] Sono ventotto anni che conosco il mondo.⁵¹

E di aver tradotto in maniera troppo poco letteraria l'esclamazione di Iago «Blessed fig's-end» (II.1, 250) con «Beata *un corno!* », ⁵² o «To suckle fools and chronicle small beer» (II.1, 160) con «Ad allattar *minchioni* ed a tenere i conti della serva». ⁵³ Emerge prepotente proprio quella tendenza di cui parlava la Venturi, oltre al vedere il testo shakespeariano esclusivamente in quanto testo e non come copione: invece di seguire alla lettera il testo e tradurre «conosco il mondo da quattro volte sette anni» (che in italiano arranca ed è inutilmente articolata) una battuta più breve ed immediata può essere la scelta migliore, oppure uno «stolti» potrebbe aver meno forza di un «minchioni». Non si percepisce che la logica di Quasimodo non è quella del libro, ma del palcoscenico. Non può essere una coincidenza che il plauso ritorni per *Antonio e Cleopatra*, «da considerarsi un'opera quasi perfetta dal punto di vista traduttorio, e in essa, infatti, si riscontrano pochissimi esempi di traduzione *non letterale* rispetto alle altre opere shakespeariane». ⁵⁴ Ritorna la domanda: fedeltà a cosa? Se per molti il valore sta nel non allontanarsi dal testo, Quasimodo più di altri traduttori alle prese con Shakespeare ragiona in termini di qualità del metatesto. Restando nell'*Antonio e Cleopatra*, ad esempio, non si può dire che Quasimodo segua 'alla lettera' la disposizione degli elementi testuali:

CAESAR Let our best heads
Know, that to-morrow the last of many battles
We mean to fight. Within our files there are,
Of those that serv'd Mark Antony but late,
Enough to fetch him in. See it done,
And feast the army; we have store to do 't,
And they have earn'd the waste. Poor Antony!

(*Antonio e Cleopatra*, IV, 1, 12-18)

CESARE Informa
I nostri comandanti che domani
Avremo l'ultima battaglia. Nelle nostre schiere
Ci sono dei soldati dell'armata di Marco Antonio:
quanti bastano a prenderlo prigioniero.
Guarda che ciò sia fatto. E poi, festa per l'esercito.
Abbiamo ancora molti viveri, e i legionari
Meritano generosità. Povero Antonio! ⁵⁵.

⁵¹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Otello*, traduzione italiana di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, p. 53.

⁵² Ivi, p. 79.

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ M. MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani* p. 11. Corsivo mio.

⁵⁵ S. QUASIMODO, *Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, in *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966.

In questa traduzione c'è ben poco di letterale: dalla perdita di «of many battles» e alla rinuncia all'inversione soggetto-verbo della prima frase, alla diversa scissione delle frasi e, volendo essere estremamente puntigliosi, allo slittamento di «earn'd» in «meritare» e di «waste» in «generosità»; Quasimodo è sempre molto attento ad evitare la trappola del tradurre tutto: dalla *Tempesta* (I.2, 15-21):

PROSPERO [...] I have done nothing but in care of thee,
Of thee, my dear one, thee my daughter, who
Art ignorant of what thou art, naught knowing
Of whence I am, nor that I am more better
Than Prospero, master of a full poor cell,
And thy no greater father.

PROSPERO [...] Non ho fatto nulla che non sia di bene per te, mia cara,
per te, figlia mia. Tu ignori chi sei
e di dove io venga, e se io sono qualcosa
di più di Prospero, padrone di una grotta
così povera. Mi stimi grande perché
sono tuo padre, e non per altro.⁵⁶

La decisione più rilevante è di scomporre e suddividere l'intervento di Prospero: Quasimodo spezza in tre diversi momenti ciò che per Shakespeare era un unico flusso. Un periodo così lungo però avrebbe nuociuto a livello drammatico (bisogna ricordare che *La Tempesta* vede Quasimodo collaborare attivamente con Strehler), perciò poco importa quale sia la struttura sintattica del prototesto, si è intervenuti salvaguardando il ritmo italiano. Ciò che può sembrare ovvio si rivela invece intervento quasi rivoluzionario, data la tendenza dei traduttori shakespeariani a non allontanarsi dall'organizzazione sintattica inglese, il che genera nella lingua di arrivo una patina innaturale. Quasimodo è poi votato alla sintesi, ed elimina reiterazioni laddove il periodo potrebbe essere compresso: «who art ignorant» e «not knowing» potevano rendersi in sinonimi, ma Quasimodo accorpa: «ignori chi sei e di dove io venga», e l'agilità testuale ne guadagna. Infine, si noti la rielaborazione degli ultimi tre versi, nei quali l'ottica predominante è evitare una resa troppo circonvoluta: qui, in effetti, Quasimodo personalizza in maniera più consistente, in quanto si evince quel senso di orgoglio quasi mortificato del Prospero shakespeariano con una soluzione che rielabora in maniera significativa introducendo una ipotesi laddove il prototesto presentava una certezza (sintomo di quell'orgoglio di cui sopra). L'estrema attenzione alla fluidità del metatesto è una costante, basti vedere come Quasimodo affronta i lunghi segmenti narrativi:

MIRANDA Abhorrèd slave,
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other. When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like

⁵⁶ W. SHAKESPEARE, trad. it. *La Tempesta*, saggio introduttivo di Anna Maria Zazo, traduzione di Slavatore Quasimodo, Milano, Mondadori, pp. 11-3.

A thing most brutish, I endowed thy purposes
 With words that made them known. But thy vile race,
 Though thou didst learn, had that in 't which good natures
 Could not abide to be with. Therefore wast thou
 Deservedly confined into this rock,
 Who hadst deserved more than a prison.

(*La Tempesta*, I,2, 352-362)

QUASIMODO

Schiavo ripugnante, mai
 Un segno lascerà in te la bontà;
 tu sei proprio capace d'ogni male!
 Ho avuto pietà di te, e che fatica
 per farti parlare! Ora t'insegnavo
 una cosa, ora un'altra; e quando
 tu non sapevi esprimere un pensiero,
 e balbettavi, o selvaggio, più a stento
 d'un bruto, ti dicevo le parole
 per rivelare le idee. Ma la tua
 infame natura, anche se imparavi,
 certo impediva alle miti creature
 di vivere con te; è giusto dunque
 che tu sia confinato in questa roccia:
 e meritavi più che la prigione.⁵⁷

La struttura dei primi versi inglesi si affida ad una catena di subordinate, che in italiano diventano sezioni indipendenti, così come la traduzione di quei verbi che in inglese dipendono dal primo soggetto «I» («took», «taught»). L'insieme è più frammentato ma al contempo guadagna in ritmo e tono discorsivo (il che risulta estremamente funzionale in recitazione) smorzato però da un inciso («o selvaggio») che, ancora una volta, non segue alla lettera il prototesto ma sceglie la posizione ottimale alla costruzione italiana.

Il problema delle traduzioni quasimodiane di Shakespeare andrebbe quindi affrontato sui due versanti chiamati in causa: la traduzione poetico-letteraria e la traduzione drammatica. I due livelli coincidono a causa della formazione del traduttore e della destinazione finale delle sue traduzioni, ed ecco perché un approccio che guardi solamente alla parola scritta senza considerare le esigenze drammatiche non può essere soddisfacente.

Ragionando in termini poetici, bisognerebbe tener conto di cosa ci si aspetta di trovare in una traduzione puramente poetica dell'opera teatrale shakespeariana; pochi sono gli esempi italiani, dato che la maggior parte dei traduttori, soprattutto quelli di provenienza accademica, preferiscono saltare a più pari il verso e convertire tutto in prosa. È inoltre cosa nota che la traduzione poetica non può delinarsi in termini di fedeltà: troppi sono gli elementi che si incastrano – ritmo, suono, suggestioni – ed è impossibile preservarli tutti. Non ci si può quindi aspettare una traduzione decalcata passivamente sul prototesto: l'apporto creativo e sensibile del traduttore-poeta è indispensabile, e si esplicita proprio in un allontanamento che potrà rispecchiare più ambiti. Sappiamo però che la lingua shakespeariana faceva dell'agilità, del linguaggio immediato seppur giocoso e stimolante uno dei punti di forza. Era coi

⁵⁷ Ivi, p. 41.

sonetti, e non con il teatro, che Shakespeare sperava di guadagnarsi la fama, perciò il copione era infinitamente più flessibile e meno ossessionato dalla liricità, pur raggiungendo alte vette qualitative. Questo tratto non può essere accantonato solo nel nome dello status canonico dell'autore, sarebbe falsare gli intenti e snaturare il prodotto stesso.

Dal punto di vista drammatico, invece, diventa fondamentale l'apporto del traduttore alla creazione di una lingua agile e recitabile; essendo il testo non fine a sé stesso ma proiettato in una dimensione più ampia di quella della pagina scritta, chi scrive – e chi traduce – deve tenerne conto.

Una critica alla traduzione quasimodiana di Shakespeare non può ignorare quali sono le caratteristiche della lingua più adatta ad essere recitata, e per di più di una lingua tradotta, il che amplifica la difficoltà; ritroviamo in Quasimodo la volontà di lavorare su tutti i livelli, poetico e teatrale, cercando di armonizzarli, e il risultato (posto che la traduzione perfetta non esiste) ha il pregio almeno di dare nuova veste ai drammi shakespeariani, le cui versioni italiane sono spesso troppo simili tra loro.

La chiave per un giudizio di qualità delle traduzioni (quasimodiane e non) è anche considerare il testo nella dimensione nella quale il traduttore lo aveva pensato. In questo caso, le pressioni filologiche o autoriali imprigionano il testo in una gabbia nella quale non c'è spazio che per la letterarietà, mentre il testo drammatico vive soprattutto a teatro, seguendone regole e dettami.

Fabrizio Mondo

Leggerezza e peso: un anti-canone

Una mappa possibile

«Cominciare una conferenza [...] è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare».¹

Così Calvino, in un testo datato 22 febbraio 1985,² si mostrava ben consapevole delle insidie del passaggio «dalla potenzialità illimitata e multiforme» all'incontro con «qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole».³ Porre delle barriere a ciò che è sconfinato è anche il nostro punto di partenza: è in questo modo che si possono tracciare dei confini; e, così, codificare una mappa⁴ che, a un tempo, sia capace di descrivere una realtà e tradurla; che produca, insomma, un sistema in grado di trasformare gli elementi reali in simboli e segni e di esprimere universalmente quanto rappresentato. Un compito simile lo riveste anche la letteratura; ogni libro, probabilmente. Non importa quanto piccola o specifica possa essere una porzione di territorio: per orientarsi al suo interno sarà sempre necessario elaborare una mappa, altrimenti ci si smarrirebbe facilmente. Il presente lavoro vuole rappresentare il primo, possibile segno sulla carta; una prima linea che tratteggi una montagna o il limitare di una pianura. Ogni mappa possiede caratteristiche proprie: prima di venir decifrata da codici comuni – segni, cioè, universali e riconoscibili –, essa trattiene in sé l'identità dell'esploratore che l'ha tracciata - linea su linea, a mano libera e incerta - mentre batteva o ripercorreva il territorio. Spesso, all'inizio di un viaggio, ci si avvale di mappe compilate da altri. Le informazioni riportate, però, potrebbero non reggere alla prova della realtà: dove era segnato un passaggio sbarrato, ci si imbatteva in un varco; al posto di un fiume, un letto di terra morta. Un territorio mappato è un territorio conosciuto a sufficienza; pronto per essere colonizzato, all'occorrenza. Inizia, allora, un tenace lavoro di ricodificazione; cercando di far corrispondere ai segni tratteggiati sulla mappa gli elementi morfologici del terreno. Le «gettate teoriche»,⁵ utili alla rielaborazione,

¹ Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

² «Cominciare e finire», pubblicato in appendice al volume delle *Lezioni americane* citato nella nota precedente. Il testo non è la sesta lezione, ma fa parte del vasto lavoro preparatorio ad essa. Scoperto da Mario Barenghi, venne pubblicato originariamente in Calvino I., *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 737-753.

³ Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

⁴ A tal proposito si consiglia la lettura di «Il viandante e la mappa», in Calvino I., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 21-28.

⁵ «Con la parola “gettata” mi riferirò d'ora in poi alla forza di quel movimento che è e non è ancora soggetto, progetto o oggetto, e neanche rigetto, ma nel quale avviene ogni produzione e ogni determinazione, che trova la sua possibilità nella gettata, sia o meno quella produzione o determinazione riferita al soggetto, all'oggetto, al progetto o al rigetto.

contribuiscono al costante mutamento del panorama intellettuale; impongono nuovi *modi operandi*, nuove regole, nuove istituzioni concettuali. Ogni idea, ogni critica, ogni possibile interpretazione del mondo entra in contrapposizione con quella più prossima, innescando un costruttivo confronto dialettico. Questo regime di continua espansione e contrazione consente di travalicare i limiti dell'identità teorica di una gettata e sconfina nell'identità di quella contigua. In un universo illimitato, anche l'invadenza dell'idea che intende esprimerlo risulterebbe illimitata; cercando di esprimere il tutto, insomma, finirebbe per esprimere il nulla: l'infinito non è cantabile, ma solo rappresentabile simbolicamente. È necessario, allora, scegliere una direzione: partire da un punto, e da lì costruire un canone; o meglio ancora, un anti-canone: opposto e distinto ai canoni consolidati, percepiti anch'essi, prima della loro affermazione, proprio come anti-canoni. Si tratta di stabilire una sorta di deviazione del percorso; una strada nuova che attraversi i boschi della letteratura; capace di abbandonare le piste già tracciate e che, con decisione e coraggio, ne batta di nuove. Punto di partenza necessario sarà, in ogni caso, il confronto diretto con la mappa - cioè la teoria, o meglio le teorie, nella loro funzione di gettate teoriche-. Territorio del confronto, saranno i testi; i confini dati, le regole (o linee guida) che delimitano il territorio da esplorare in tutta la propria complessità dialettica, le proprie asperità, le proprie differenze.

Ecco svelate le regole del gioco: un possibile anti-canone, che opponga due opere contemporanee che insistano su temi comuni – definite «coppia minima» – alla luce del primo valore (o qualità o specificità della letteratura) della classificazione che Italo Calvino, trent'anni fa, operò nelle sue *Norton Lectures*.⁶ La dialettica *leggerezza\peso*, quindi, sarà la linea di confine del nostro territorio teorico. Ora che le coordinate sono ben chiare, che la mappa risulta universalmente leggibile, il viaggio può iniziare.

Prima «coppia minima». L'indagine sul senso del mondo: il labirinto e il limite

Nella prima coppia minima ci occupiamo di due opere che condividono il medesimo campo di indagine: la possibilità di interazione tra gli uomini e la realtà. Un'indagine che, coinvolgendo insieme aspetti epistemologici e gnoseologici, etici ed estetici, si può pienamente definire filosofica: essa cerca di disvelare le trame dell'esistente, di comprendere lo scopo e il senso ultimo del proprio dimorare sulla terra. Tuttavia esse differiscono profondamente per finalità, strategie, strumenti, metodologie e

Ciascuna gettata teorica [...] entra a priori, originariamente, in una situazione di conflitto e competizione. Ma non è solo una questione di antagonismo, di confronto faccia a faccia, vale a dire una questione di opposizione tra due gettate che si affronterebbero con le proprie identità consolidate. Non è un confronto antagonistico, per due ragioni legate tra loro. La prima è che ogni gettata, lungi dall'essere la parte inclusa in un tutto, è solo una gettata teorica in quanto pretende di comprendere se stessa comprendendo tutte le altre, estendendosi oltre i loro confini, superandoli, includendoli dentro di sé. [...] La seconda ragione, che è effettivamente strettamente collegata alla prima [...] è che ogni specie [...] costituisce la propria identità solo incorporando le altre identità, per parassitismo, contaminazione, innesto, trapianti d'organo, incorporazione ecc...». In Derrida J., *Come non essere postmoderni*, Roma, Edizioni Medusa, 2002, pp. 21-22.

⁶ Si fa ovviamente riferimento alle celebri *Lezioni americane*.

prospettive d'analisi, consentendo un esame comparativo secondo la dialettica calviniana leggerezza\peso.

Pubblicati a distanza di un solo anno, almeno nell'edizione in volume,⁷ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957)⁸ di Carlo Emilio Gadda, e *Das Versprechen* (1958)⁹ di Friederich Dürrenmatt sono da considerarsi entrambi romanzi gialli: di quelli, per intenderci, in cui si deve scoprire il movente e il colpevole di un delitto. Nonostante non si possa negare la loro iscrizione al genere – e una rapida sinossi delle vicende narrate lo dimostrerebbe facilmente –, entrambe le opere contengono elementi capaci di forzarne a tal punto gli schemi tradizionali, da potersi definire degli anti-gialli; o meglio, come recita il sottotitolo del libro di Dürrenmatt, dei *requiem* per il romanzo giallo.

La ragione non risiede soltanto nella scelta di non sgarbugliare completamente la vicenda – nel non dare, cioè, in pasto ai lettori l'identità del colpevole -¹⁰; ma soprattutto, nell'uso spregiudicato fatto tanto della struttura quanto dei *topoi* del genere, le cui peculiarità vengono utilizzate per costruire un percorso che, accantonati gli aspetti dell'indagine criminale, assume i caratteri di un'investigazione più sottile, che insiste sui limiti e la complessità della condizione umana. L'indagine insomma travalica i meri rilievi psico-sociologici del movente criminale, o la loro appartenenza a particolari contesti socio-culturali: delitti metropolitani contro delitti di provincia; criminali abituali contro insospettabili. Si tratta, piuttosto, d'investigare il significato stesso dell'esistenza, la possibilità dell'uomo di penetrarne il mistero; e, al contempo, di sbrogliare il groviglio di concatenazioni fenomeniche che convenzionalmente definiamo realtà. Infatti, proprio nel momento in cui un evento ne scombussola l'andamento ordinario, il funzionamento del meccanismo interno, la genesi possibile dei fenomeni si palesa per un momento. Si può comprendere così la genesi possibile dei fenomeni: individuandone all'interno un principio ordinatore, una costante che consenta alla logica umana di disporli secondo un criterio razionale. È a questo punto che la meccanica delle concause, apparentemente incurante all'urto esterno, recupera immediatamente la propria densità originaria, rintuzzando la deformazione impressa dagli eventi;¹¹ si rinsalda, insomma, secondo una trama che resta sconosciuta alle ragioni dell'investigatore.

⁷ La precisazione è necessaria per la particolare storia editoriale del principale romanzo di Gadda, pubblicato dapprima a fascicoli sulla rivista «Letteratura» nel 1946 e infine ripubblicato in volume nel 1957 per Garzanti. Per una rapida ma puntuale ricostruzione della complessa storia editoriale consiglia la consultazione di Patrizi G., *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 234-239.

⁸ L'edizione a cui si fa riferimento per le successive citazioni è Gadda C.E. (a cura di D. Isella), *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 2007.

⁹ Dürrenmatt F., *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1958. L'edizione italiana di riferimento, con la traduzione di Silvano Daniele è: Dürrenmatt F., *La promessa. Requiem per il romanzo giallo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

¹⁰ È interessante notare che se i lettori in entrambe le opere restino all'oscuro sulla reale identità dei colpevoli (sebbene in *Das Versprechen* nel finale Dürrenmatt sembra indicarci il colpevole), i protagonisti hanno un destino completamente opposto: nel *Pasticciaccio* «il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta»; Matthäi, al contrario, non riuscirà mai a scoprirlo, condannato così ad una ricerca infinta. Il virgolettato è di Gadda in Gadda C. E. (a cura di C. Vela), «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 171-172.

¹¹ «Ogni effetto ha la sua causa» è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico «ogni effetto (grumo di relazioni) ha le sue cause». [...] L'effetto non è che una mutata relazione, una intervenuta deformazione di un sistema: che poi ci riconduce al sistema totale [...] cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa e non

I due romanzi hanno ambientazioni agli antipodi: il formicaio romano contro i paesini montani della Svizzera; sono distanti nel tempo - l'Italia fascista e la Svizzera degli anni '50 -; perfino i profili dei due investigatori sembrano contrapposti. Ecco Don Ciccio Ingravallo e Matthäi, in due ritratti composti rispettivamente da Gadda e da Dürrenmatt:

Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici da bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto latino, benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne. [...] Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teorica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio¹².

Era un solitario, vestito sempre con ricercatezza, impersonale, formale, senza relazioni, non fumava e non beveva, ma padroneggiava il suo mestiere da uomo duro e spietato, accumulando tanto odio quanto successo. Io non l'ho mai capito fino in fondo. Ero certamente l'unico che gli volesse bene, perché mi piacciono soprattutto gli uomini chiari, anche se la sua mancanza di humor mi dava spesso ai nervi. Aveva un'intelligenza eccezionale, ma diventava insensibile per via della struttura troppo solida e compatta del nostro paese. Aveva un cervello d'organizzatore, e maneggiava l'apparato di polizia come fosse un giocattolo. Non aveva moglie, non parlava mai della sua vita privata e certo non ne aveva neppure. Non aveva nient'altro in mente che la sua professione, che esercitava come un criminalista di gran classe, ma senza passione. Per quanto procedesse ostinato e instancabile la sua attività sembrava annoiarlo, fin quando appunto fu coinvolto in un caso che improvvisamente lo appassionò». ¹³

Pur nelle evidenti differenze esteriori (Ingravallo rotondetto, riccio, con l'aria sonnacchiosa e bonaria del curato di campagna o del filosofo della magna Grecia; Matthäi, invece, silenzioso, introverso, riflessivo e inflessibile come un austero riformatore protestante), entrambi i personaggi sembrano animati da un comune sguardo nei confronti del mondo, portato con occhio fermo, attento, un po' dilatato. Questo sguardo obliquo, tangente ai fenomeni, sembra essere condizione necessaria per una lettura più chiara, diretta e profonda della realtà; indispensabile, per soddisfare l'insaziabile volontà di perforazione della scorza dura degli eventi. Solo

sono mai pensabili al singolare. [...] Ma è pensabile un fattore deformante da solo? Una causa da sola? No: ciò è un non senso. Un atto deformante non è un individuo ma una sinfonia di relazioni intervenenti uno spostamento in un sistema è spostamento, *alloiosis*, di tutti gli elementi del sistema». Gadda C.E. (a cura di Dante Isella), *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, pp. 647-651.

¹² Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, pp. 15-16.

¹³ Dürrenmatt F., *op. cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 18.

con un atteggiamento simile, l'indagine sembra produrre i risultati attesi; ci si garantisce, insomma, una visione d'insieme, staccata dai singoli eventi, eppure capace di battere palmo a palmo, con le sue instabili traiettorie, il mutevole terreno della realtà.¹⁴ Allora se è l'indagine poliziesca, la sua metodologia, ad assumere l'aspetto dell'indagine filosofica; se la sfida analitica col colpevole diventa terreno di confronto con la realtà, con la sua struttura labirintica e le sue pesanti resistenze, ad essere diverso sarà il metodo d'investigazione: esso rifletterà la *Weltanschauung* degli autori, risentirà della strategia narrativa scelta e della complessità dei personaggi principali. In altri termini, rispecchierà quei movimenti dialettici ben descritti dalla dinamica leggerezza\peso.

Ad un lettore poco attento, risulterebbe scontato incolonnare *Das Versprechen* sotto la voce leggerezza e il *Pasticciaccio* sotto la voce peso. Anche solo a prima vista, la corposità del volume, il numero di pagine, pende a favore di Gadda; e ad una sommaria analisi stilistica, la cifra gaddiana – quel *pastiche* linguistico su cui tanto si è soffermata la critica,¹⁵ ricco di spunti dialettali, arcaismi, specialismi e lingua parlata, fusi in una febbrile e dilatata ipotassi – risulta certamente più densa, più complessa e intricata della scrittura paratattica cristallina, rapida di Dürrenmatt. Si confrontano due cifre stilistiche molto diverse: l'espressionismo tipico del «barocco positivista»¹⁶ di Gadda; e una lingua razionale e scientifica, nitida, mutuata dalla lezione illuminista, dalla ferrea logica kantiana e dall'amato pensiero scientifico. Tuttavia, se con attitudine indagatrice si procedesse oltre l'analisi stilistica, la prospettiva cambierebbe radicalmente: analizzando la strategia narrativa, il meccanismo di costruzione delle storie, la complessità e il peso di scelte narrative anticonvenzionali, è *Das Versprechen* ad osare di più. Gadda, infatti, affida la storia ad una figura, il narratore, che segue e commenta, passo dopo passo, lo svolgersi delle vicende. Così lo tratteggia in modo magistrale, Pietro Citati:

Forse nessuna altra figura di Narratore, nel romanzo europeo del Novecento, possiede questa trionfale vastità di respiro. Non ha un volto solo, né una voce sola: se la realtà è molteplice anche il Narratore si trasforma in un corteo molteplice di narratori, ognuno dei quali possiede un'esistenza biologicamente diversa, e critica e schernisce gli altri. È uno straordinario, pittoresco corteo, come una cavalcata di Re Magi.¹⁷

¹⁴ «Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice [...] è il “bateu ivre” delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare o riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia su mari strani e diversi: ed ora la stella è il termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il “metodo” non potrà riferirsi alla stessa. Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo». Gadda C.E., *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, 2008, p. 628.

¹⁵ Una esaustiva disamina dei principali interventi sulla “questione linguistica gaddiana” è offerto da Patrizi nella bibliografia essenziale in coda alla sua monografia: Patrizi G., *op. cit.*, Roma, Salerno Editrice, pp. 260-261.

¹⁶ L'espressione vagamente ossimorica è desunta a partire da questo bel passaggio di Walter Pedullà: «Va detto che scrittori degni di questo nome in cui la ricerca stilistica non sia prioritaria, secondo me non esistono. Nel caso di Gadda c'è che la lingua si vede molto, c'è una specie di suppurazione, la costruzione linguistica la si vede, cioè è sotto gli occhi, proprio perché il tentativo di Gadda è di raggiungere un oggetto che sa esistere; dalla sua formazione di positivista sa che la realtà esiste, casomai è difficile andare a coglierla. Quello che si chiama il suo barocco è, invece, la ricerca sfrenata di tutti i modi per arrivare a questo oggetto sfuggente. Non è una fuga: quando si pensa ad uno scrittore barocco o manierista, si pensa ad una fuga dal reale. Invece l'ossessione e la tensione di Gadda sono per andare a raggiungere questo oggetto che è la realtà o la verità». Il passaggio è trascritto dall'intervento di Pedullà per il documentario girato per la RAI nel 1994 dal titolo *Carlo Emilio Gadda – Un ingegnere del linguaggio*.

¹⁷ Citati P., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Nonostante si presenti sotto la stella polare della molteplicità, della trasformazione, dell'evoluzione continua, il narratore gaddiano resta del tipo eterodiegetico onnisciente, come nel grande romanzo ottocentesco:¹⁸ la sua peculiarità è quella d'aprirsi alle più ampie fette di realtà possibile, secondo «il metodo prediletto [...] della chiazza d'olio allargantesi».¹⁹ Il narratore, quindi, coadiuvato dal complesso ma raffinato espressionismo linguistico, si infrange e si moltiplica, inseguendo i continui smottamenti del reale, il cozzare incessante dei suoi elementi, sotto la spinta di una catena di deformazioni. In sostanza Gadda racconta in linea retta

ma fingendo di perdere il filo e soffermandosi su particolari in apparenza insignificanti, come una pagnottella o un pitale pieno di gioielli, che riflettevano le grandi Leggi di natura.²⁰

Si cerca, insomma, di esercitare una funzione conoscitiva attraverso un intricato schema narrativo capace di imitare il movimento di espansione e retrazione della realtà. Così facendo, si tenta di arginare il caos; e, insieme, tracciare una mappa che, si spera, conduca al cuore stesso della realtà. Dürrenmatt, dal canto suo, preferisce una vera e propria decostruzione della struttura del romanzo giallo. Il gioco narrativo è raffinatissimo e sorprendente se si considera la brevità del romanzo: come nei migliori poemetti ellenistici, si cesella in uno spazio ridotto una intricata rete di rapporti narrativi, narratologici e meta-letterari. Una mappa possibile di questo territorio vedrebbe l'intrecciarsi di più piani: l'indagine del protagonista, l'ispettore Matthäi; il racconto dell'indagine che il dottor H. fa al narratore – impersonato da Dürrenmatt stesso –; ancora, la storia di come il narratore sia venuto a conoscenza dei fatti e la conseguente decisione di farne un romanzo; infine, le riflessioni meta-letterarie sulla struttura del giallo e sui rapporti tra realtà e finzione narrativa. Volendo semplificare, *Das Versprechen* presenta, annodate in più punti, due linee narrative fondamentali: a) la vicenda dell'indagine di Matthäi; b) il racconto di Dürrenmatt-autore di come sia venuto a conoscenza della storia grazie al dottor H. e delle discussioni intavolate sul rapporto tra la realtà e la sua trasposizione narrativa, che si trasformano in vere e proprie riflessioni sull'arte del racconto. Abbiamo un narratore di primo livello omodiegetico, non onnisciente che diventa, all'ingresso in scena del narratore di secondo livello (il dottor H.), narratario; e che, oltre ad apprendere i dettagli della vicenda che ha per protagonista Matthäi – l'indagine sul caso di omicidio, cuore della narrazione –, discute con il secondo narratore su argomenti di teoria della narrazione, incrociando addirittura la figura del protagonista; e proprio da questo incontro prende avvio il piano narrativo a). *Das Versprechen* è basato su di un complicato intreccio in cui i piani della narrazione, della riflessione narratologica sono continuamente intrecciati; l'ibrido che prende così vita, spezza, anzi travolge, la costruzione lineare e logica della tradizione gialla.²¹ Il

¹⁸ Caratteristica fondamentale di Gadda è quella, per l'appunto, di innovare tenendo salde le proprie radici di narratore: tra le influenze principali sappiamo esserci il Dostoevskij maturo de *I Fratelli Karamazov* e l'amatissimo Manzoni de *I promessi sposi*, modelli ai quali la tipologia di narratore scelto rimanda.

¹⁹ Gadda C.E., *op. cit.*, Milano, Garzanti, 2008, p. 742.

²⁰ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 480.

²¹ È interessante far rapidamente notare come la struttura di *Das Versprechen* assomigli da vicino ad uno dei più bei e misconosciuti racconti lunghi di Dumas padre, *La femme au collier de velours* (1849), la cui vicenda, scrive Dumas, gli

continuo scarto tra piani narrativi non è una completa novità: alcuni tra i suoi più illustri precedenti si ritrovano nella narrazione popolare fantastica ottocentesca,²² da sempre aperta alla sperimentazione, al fine di stupire il lettore e di fidelizzarlo. Alcuni di questi meccanismi diverranno propri anche del genere giallo:²³ così che, quando un autore estraneo alla sua tradizione narrativa – come Gadda – mostra interesse per le sue potenzialità espressive e analitiche, le dinamiche del genere gli consentiranno di sperimentare e innovare: tanto nella direzione della proliferazione linguistica, quanto nella continua variazione e composizione della realtà. Su questo punto specifico, il rapporto dialettico si ribalta ancora una volta: Gadda torna pesante, Dürrenmatt si fa leggero.

La lingua in Gadda è un calco della realtà: «la realtà non è più che suono»,²⁴ ricorda Citati. La sperimentazione linguistica è il grimaldello con cui forzare gli schemi tradizionali del romanzo: grazie ad essa, infatti, fioriscono continuamente nuovi embrioni narrativi che, divampati, sfumano – a volte rapidamente, volte meno –, spezzando, per un momento, la rigida coerenza della trama. D'altro canto, questi squarci nella linearità sono necessari ad una puntuale rappresentazione del mondo; una rappresentazione che riesca, allo stesso tempo, a mappare la rete inestricabile delle concause: lo schema, cioè, alla base di quel labirinto inconoscibile che è rappresentato gaddianamente dallo *gnommero* conoscitivo. Al contrario, Dürrenmatt lavora di sottrazione sulla lingua: asciuga, ottenendo così una prosa che è essenziale, puntuta come la realtà che descrive. La Svizzera gelida di Matthäi non sembra conoscere il calore della risata; in essa è bandita la possibilità di riscatto: i toni che vi dominano sono le sfumature di grigio; la luce che carezza i monti è gelida e penetra a lame, come in un carcere. Don Ciccio Ingravallo è immerso in una luce calda e mediterranea; accolto tra le braccia di un'umanità variegata, colorita, popolare, a volte pericolosa, ma sempre avvolgente, caciaronica e autoindulgente. Matthäi, invece, è costretto a tentare i limiti di una moralità scolpita nella roccia, rigida e fredda; il suo punto di forza è la resistenza ad un conformismo reazionario, che gli consenta di agitare le acque di una vasca di squali pronti ad azzannare al primo sentore di sangue. Eppure il poliziotto svizzero è il prototipo dell'uomo che non si arrende e continua imperterrito a scandagliare i fondali, a porre domande, a forzare continuamente i limiti imposti da una realtà carceraria, in cui la verità è dispersa.

fu narrata dallo scrittore fantastico Nodier, in punto di morte. Ne è protagonista un altro grande della letteratura fantastica europea: Ernst Theodor Hoffmann. Così Dumas, grazie all'intertestualità e all'intrecciarsi di elementi e piani di realtà, provoca un potente corto circuito tra memoria di Nodier, protagonismo di Hoffmann e la Storia (la vicenda è ambientata infatti durante il Terrore). Dumas A., *La donna dal collier di velluto*, Milano, Garzanti, 2005.

²² Facciamo entrare in questa definizione così generalizzante una serie di generi letterari molto diversi: si va dalle storie di mistero (Poe, Sue), veri e propri antenati della narrazione gialla, alle storie fantastiche, sia con coloriture nere (Poe, Hoffmann), che di avventura (Dumas), che vagamente fantascientifiche (Welles, Verne). Caratteristica comune è la loro pubblicazione su giornali e riviste: l'episodicità o la fruizione da un pubblico vasto e non specialistico, spesso spingeva questi autori a sperimentare forme e tipologie narrative che facessero presa sui lettori e li spingessero a continuarne la lettura.

²³ Sulla storia del genere giallo e la sua diffusione in Italia è possibile consultare: Mandel E., *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Roma, Edizioni Alegre, 2013; Pistelli M., *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006; Bini B., «Il poliziesco», in *Letteratura Italiana Einaudi* (a cura di Alberto Asor Rosa), «L'età contemporanea. Letteratura di massa», Torino, Einaudi, 2007, pp. 47-86.

²⁴ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Il limite differenti modalità di manifestazione, ma un unico punto di fuga. Diventa così difficile raggiungerlo: il territorio da esplorare è troppo vasto, troppo lunga la catena di concause, come si deduce sin dalle prime pagine del *Pasticciaccio*:

Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, [...] interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. [...] Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognava riformare in noi il senso della categoria di causa, quale avevamo dai filosofi, [...], e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente [...]. La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata ragione del mondo.²⁵

La visione epistemologica della realtà di Gadda è radicalmente ingarbugliata. Ingravallo ha la consapevolezza d'essere, allo stesso tempo, indagatore e matrice di concause; mantiene contemporaneamente un ruolo attivo e passivo nei confronti della realtà: da un lato osserva, statico; dall'altro, indagando, smuove, rimescola, genera. Il suo sguardo, come un faro, è capace di illuminare solo una porzione di realtà alla volta, una manciata di concause. L'intrecciarsi degli eventi, il loro arabescarsi, rende impossibile ricostruirne l'origine o rintracciare una causa prima; anzi, esiste una seria probabilità d'essere un elemento di inquinamento, come un poliziotto maldestro che contamina la scena del crimine. Anche in *Das Versprechen*, il dottor H. – durante una conversazione con Dürrenmatt-autore sugli schemi narrativi tipici del genere poliziesco –, compie un'analisi simile: rigetta il principio logico che sottintende gli eventi, la lunga catena di concause che costituirebbe la spina dorsale del reale; e sposa la teoria della molteplicità dei punti di irradiazione degli eventi, del disordine alla base dell'andamento della realtà. Sperimenta, di conseguenza, l'impossibilità di risalire alla sorgente della verità, a partire dai pochi, secondari elementi di cui si è in possesso:

A dire il vero, comincio dopo un po' il dottor H. [...], a dire il vero io non ho mai avuto una grande stima per i romanzi polizieschi, e mi rincresce che anche lei (*Dürrenmatt*, n.d.t.) se ne occupi. Tempo sciupato. Ciò che lei ha raccontato ieri nella conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave [...] la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più pidocchiosa di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che mi meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga [...]. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il

²⁵ Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 16-17.

criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente [...]; ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O in nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. [...] Un fatto non può tornare come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande. [...] Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna. Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile.²⁶

Particolare interesse riveste, nel lungo brano riportato, l'ultimo periodo: un vero e proprio invito all'azione diretta. Sebbene, in una certa misura, anche Ingravallo agisca materialmente sulla realtà – e d'altronde l'azione diretta è una componente fondamentale del genere giallo, con i suoi pedinamenti, inseguimenti, ecc... –, la sua strategia investigativa è principalmente mentale, cognitiva. Matthäi, invece, considera l'azione quasi un atto di rottura verso la percezione comune della realtà, un gesto di rivolta: «quell'improvviso *no!* che intende stabilire un limite invalicabile»,²⁷ la manifestazione di una strategia di opposizione all'assurdo che governa il mondo. Il limite imposto dalla realtà è così sostituito da un proprio limite: la partita prende a svolgersi sullo stesso terreno. A questo punto, anche la strategia d'indagine – sia che si basi sull'astrazione deduttiva come per Ingravallo, sia che si articoli in un abbraccio completo del suo disordine inumano, come per Matthäi – non riveste grande importanza. Più rilevante è il tentativo di ricercare qualcosa al di là di ciò che è percepito abitualmente: un ipotetico, conoscibile senso oltre l'assurdo. A dire il vero, non esiste alcun nucleo conoscibile, alcuna verità accertabile: solo il caos della realtà, il suo disordine costitutivo. Compito del filosofo – inteso come colui che indaga la realtà – è prosasticamente verificare e accettare l'assenza di una logica dimostrabile compiutamente. La ricerca può articolarsi allora secondo prospettive e traiettorie diverse: dall'impossibilità gnoseologica e epistemologica di decrittare la realtà (Gadda), alla sfida etico-estetica dell'evasione dalla realtà-labirinto, disarmandone le trappole e scuotendone i muri, se necessario (Dürrenmatt). Compito arduo: per questo, alla fine dell'indagine difficilmente si coglierà il frutto della verità; e non sarà possibile conoscere l'autore del delitto. Anche nel caso in cui lo si intuisse, qualcosa resterebbe sempre in ombra: sarebbe oscuro il movente, o mancherebbe una prova decisiva: troppe concause, troppi fattori, troppe possibili combinazioni per ricomporre il *puzzle*. Forse una verità che sottende il mondo non esiste, ne esistono centomila: e per gli occhi straniti di colui che indaga, equivale a non vederne nessuna.

²⁶ Dürrenmatt F., *op.cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 16-17.

²⁷ Flores D'Arcais P., *Albert Camus filosofo del futuro*, Torino, Codice edizioni, 2010, p. 16.

Seconda «coppia minima». Storia, narrazione, memoria: il caso della Resistenza

Nel 1947 vengono dati alle stampe due romanzi che, in modo diverso, provano a raccontare le recenti vicende della lotta di liberazione dal nazifascismo: *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino²⁸ e *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi.²⁹ Non furono i soli: come ricorda lo stesso Calvino, il «creare una letteratura della Resistenza era ancora un problema aperto» in quegli anni e «scrivere il romanzo della Resistenza si poneva come imperativo».³⁰ Tale sembrava fosse, in un certo senso, diventata la missione della nuova generazione di giovani letterati sopravvissuti all'esperienza devastante del secondo conflitto mondiale, e della conseguente guerra civile:

L'esplosione letteraria [...] fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, bruciati, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo però, o gratuita euforia: [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che più ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria.³¹

Tuttavia, narrare la Resistenza non si sarebbe rivelato un compito facile. Prima di tutto, il fenomeno si presentava multiforme: c'era la Resistenza dei *gap* di Milano, ad esempio, il cui romanzo – *Uomini e no* di Vittorini³² aveva fatto capolino nelle vetrine dei librai solo due mesi dopo la Liberazione; e c'era la Resistenza di montagna, quella che Calvino rappresenterà ne *Il sentiero*. C'erano, poi, tutta una serie di narrazioni parallele, di storie ascoltate attorno ai fuochi da campo, che, da un lato, contribuivano ad alimentare la memoria condivisa; e dall'altro alimentavano una narrazione continua, da cui si sarebbero originati tutti i linguaggi, le forme, i miti di una Resistenza retorica e agiografica:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo, hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.³³

Scrivere di Resistenza, dunque, significava cercare di tramandare un'esperienza che, travalicando i limiti della memoria, del vissuto personale, si sarebbe potuta considerare come autobiografia di una generazione. Allo stesso tempo, però,

²⁸ Calvino I., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 4-147.

²⁹ Landolfi T., *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 1995.

³⁰ La citazione, come la precedente, è in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1191.

³¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1185.

³² Vittorini E., *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1965.

³³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186.

significava riflettere su quell'esperienza, elaborarla; darle voce e non semplicemente documentarla; raccontarla, tenendo insieme memoria vissuta, storia recente e storie individuali; restituendole, in questo modo, il «sapore aspro della vita». Nonostante le difficoltà, legate al rapporto necessitato e controverso tra materia narrata, storia recente e memoria collettiva, la nuova generazione non si tirò indietro: consapevoli della possibilità che anche «la Resistenza sarebbe potuta essere uno dei tanti grandi avvenimenti storici [...] passati senza ispirare nessun grande romanzo»,³⁴ questi autori decisero di continuare a narrare la Storia anche attraverso le proprie vicende personali, testimoniando un impegno che sfuggiva alla vuota retorica, rinunciava ad illustrare una tesi, diventava una vera sfida, una alternativa al modello imperante. Su queste sarebbe stato possibile raccontare un'esperienza tanto caotica e controversa. Punti di confronto interessanti tra Landolfi e Calvino risiedono nell'attenzione alla realtà e nel coraggio di restare in piedi sulle sabbie mobili della storia, a rischio di essere tirati giù e di non riemergere. La *Prefazione* alla terza edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, che Calvino scrive nel 1964, elenca, col senno di poi, le incognite di questa operazione, ne affronta gli errori. Ad alcuni pone rimedio; con altri – ad esempio la narrazione di carattere neorealista, il dono di scrivere oggettivo, un particolare uso del rapporto lingua-dialetto, il sorgere per la prima volta dell'elemento del fiabesco come cifra stilistica –, si confronta secondo le caratteristiche e le esigenze con cui sono emersi dallo spirito del tempo. Ciascuno di questi elementi influisce direttamente sulla dinamica dei rapporti tra racconto, memoria e realtà; e così fanno cozzare l'opera di Calvino e quella di Landolfi. Il *Racconto d'autunno*, rispetto a *Il sentiero*, non sembra interessarsi troppo al peso della storia. La Resistenza, la guerra civile, la lotta tra alleati e nazifascismo è la quinta per uno spettacolo puramente romanzesco: Landolfi approccia la materia storica con leggerezza; evita, da narratore di gran classe, di impantanarsi nella palude della realtà. Eppure essa è presente: e per orrore supera addirittura il soprannaturale. Così nel Capitolo I, è una guerra – indefinita e mai identificata – a spingere il protagonista braccato a scappare nel bosco e rifugiarsi nella villa che farà da sfondo alla vicenda. Da quel punto fino al Capitolo XV – cioè quasi a conclusione del romanzo –, la guerra resta un rumore di fondo, una minaccia lontana, come i rimbombi di un tuono. Un pericolo remoto, ma concreto, per tenere il protagonista inchiodato nella villa dei misteri. La realtà come pura strategia narrativa, dunque; eppure nel Capitolo XVIII, l'ultimo prima della breve Conclusione, questa impressione viene improvvisamente ribaltata: l'aggressione subita da Lucia da parte delle truppe coloniali alleate; il consumarsi di uno stupro - «funestissimo fra tutti gli episodi della mia vita» -;³⁵ la morte della donna a seguito delle percosse ricevute. Insomma, nonostante gli orrori soprannaturali, la negromanzia, le perversioni, i misteri; e ancora, le innominabili presenze che strisciano nella villa e le perverse abitudini dei suoi abitanti, sembra essere la realtà – la sporca e violenta realtà della guerra – a segnare indelebilmente la vita del protagonista. Il romanzesco puro è scalzato: la storia, tenuta al guinzaglio per gran parte della narrazione, è alla fine

³⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186

³⁵ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 126.

liberata; e conquista, con tutto il suo peso, la ribalta. Una scelta questa, tipica nella struttura narrativa fantastica: lo scioglimento della vicenda, l'evasione dall'esitazione tipica del *fantastique*³⁶, è permessa dal doppio ingresso della realtà: la confessione e la crisi epilettica di Lucia, da un lato, sembra fornire una spiegazione realistica per molti degli elementi soprannaturali della vicenda; la sua tragica fine, dall'altro, conseguenza della follia umana che ogni guerra scatena, rappresenta il vero colpo di coda – e di scena – dell'orrore del quotidiano. L'ariosa leggerezza del puro narrativo viene smorzata, appesantita: in una parola storicizzata.

Il sentiero sembra seguire una logica opposta. Sebbene il racconto sia realista, in esso è ben evidente l'elemento fiabesco. Una funzione questa, resa possibile dalla presenza di Pin, il monello smarrito nel mondo dei grandi, di cui non comprende i meccanismi, le motivazioni. Essi gli appaiono creature estranee, aliene:

Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale, - la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica in tutti i ragazzi. Il suo protagonista, il bimbo Pin, passa attraverso le miserie, gli eroismi e gli orrori di quella vita, col perenne distacco, il perenne sarcasmo del vero ragazzo, dell'innocente che non sa di esserlo e a chi glielo rilevasse risponderrebbe con un'insolenza e un gestaccio.³⁷

Così Pavese, nella nota introduttiva 1954 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*. In un successivo intervento, ora ripubblicato in *La letteratura americana e altri saggi*, sosteneva:

L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa";³⁸

o riprendendo le parole che Giorgio Manganelli fa usare a Charles Dickens, creatore di alcuni tra i personaggi bambini più belli della storia della letteratura mondiale, ne *Le interviste impossibili*:

Dovrei aggiungere qualcosa; forse lei ha dimenticato l'ottica dell'infanzia. Il bambino sa che solo una parte degli esseri che vede sono esseri umani, o demoni, che non di rado è molto diverso; ci sono folletti, ghiribizzi, sgorbi, cherubini, marionette, babau, maschere e animali parlanti; per questo la folla tra cui si muove il suo sguardo è solo parzialmente umana: ci sono animali adattati a forma umana; ci sono angeli da monumenti funebri, ed angeli da luna park; la cartapesta si mescola alle armature arrugginite, e alla fine tra quello che è disumano verso il basso e quello che è disumano verso l'alto la differenza è più che altro di stile.³⁹

³⁶ «Come si è potuto constatare, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade il fantastico». Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 45.

³⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1205-6.

³⁸ Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 152.

³⁹ Manganelli G., *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997, p. 37.

In trasparenza l'altro bimbo ribelle della narrativa calviniana – Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone rampante – ci strizza l'occhio.

Nell'universo del fiabesco, il linguaggio svolge una funzione misterica. Così, le parole dei grandi diventano elementi di un linguaggio iniziatico: *gap*, *sten*, *P38*, *sim*, *troschista* sono termini che inspessiscono il velo che separa il loro mondo da quello di Pin, rendendo apparentemente inconciliabile la vita da monello dei carrugi e le lotte delle brigate partigiane. Apprendendone il significato, i contesti di utilizzo, egli crede di poter finalmente condividere le necessità, i bisogni fisici, la doppiezza di un mondo che tante volte si è limitato ad imitare. Proprio come nelle fiabe, poi, i nemici e i compagni, presentano tratti umani deformati: come i fascisti e i tedeschi con «facce imberbi o bluastre»,⁴⁰ con le loro divise nere bardate coi teschi, capaci di ammaliare e di atterrire e, una volta indossate dai compagni, di trasformarli immediatamente, come per effetto di un sortilegio, in nemici. Anche i membri della brigata del Dritto vengono raffigurati con tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo.⁴¹

Il grottesco diviene *topos* fiabesco: della realtà, cioè, filtrata dagli occhi di un bambino; e, insieme, rappresentazione del quotidiano, deformato dall'impatto con la brutalità della storia:

Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che neorealismo dovrebbe essere neo-espressionismo.⁴²

Da questo complesso e pesante rapporto tra realtà, storia, memoria ha origine l'autocritica esercitata nella celebre *Prefazione* del 1964 e nel rimaneggiamento dell'opera: ad un tempo rielaborazione di intere sezioni; ma anche confronto con le vicende, le persone, le morti, che l'hanno ispirata:

Egli sentiva che i partigiani che aveva conosciuto nella vita e a cui s'era affezionato avevano una ricchezza umana più complessa e completa di quanto non esprimessero le figure del suo racconto, spesso ridotte a macchiette, a maschere, a smorfie. E gli dispiaceva che al *Sentiero* – nella generale penuria di opere narrative sulla Resistenza – si finisse per chiedere d'essere «il romanzo della guerra partigiana» e non soltanto quello che era: un movimentato racconto picaresco con molte asprezze e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia nell'uomo.⁴³

Come in ogni fiaba che si rispetti, c'è un luogo magico: il sentiero dei nidi di ragno è il posto dove l'impossibile è possibile; dove si nascondono le cose più care, quelle che puntellano l'identità e spiegano il come e il chi si è diventati. Un luogo che si mostra solo a un vero amico: come Cugino – un Pin adulto, solitario, candido, apparentemente slegato dalle pulsioni distruttive dei grandi –, un animo affine in

⁴⁰ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 29.

⁴¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1207.

grado di apprezzarlo e capirlo. Il sentiero rappresenta tutto ciò che continua a vivere fin quando si crede nella sua esistenza, non importa quanto brutalizzato dalla realtà, dal nemico, dalla guerra. Gli aspetti fiabeschi conservano sempre un rapporto complicato, doloroso e drammatico con la Resistenza. Come tutte le storie di iniziazione e formazione, anche quella di Pin si regge su una lunga scia di traumi sofferti e riassorbiti: traumi che rispecchiano quelli di Calvino, maturati come giovane borghese che si misura – nella lotta armata di liberazione cui si era associato – con tutti i limiti della sua appartenenza di classe. Era necessario mettere in campo, oltre i colpi di rivoltella, gli strumenti capaci di silenziare questa pretesa inadeguatezza culturale. Il fantasticare, l'immaginare, il raccontare, diventa allora per Calvino – come per il bambino Pin – la principale risorsa:

Allora tutti attaccano a mettere in mezzo Pin, a chiedergli quand'è che viene a fare un'azione e se sarebbe capace di mirare un tedesco e di sparargli. Pin s'arrabbia quando gli dicono queste cose, perché, in fondo, di trovarsi in mezzo agli spari avrebbe paura, e forse non si sentirebbe il coraggio di sparare addosso a un uomo. Ma quand'è in mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro, e allora comincia a raccontare cosa farà la volta che lo lasceranno andare in battaglia e si mette a fare il verso della mitragliatrice tenendo i pugni avvicinati sotto gli occhi come se sparasse.⁴⁴

Uno scrittore che riflette con consapevolezza sulla problematicità del proprio ruolo di intellettuale, sulla difficoltà incontrate nel trasformare la propria esperienza in carburante per una storia; e anche sulla impossibilità di riannodarla completamente agli innumerevoli racconti sedimentati nella memoria, accettandone il confronto con la mitologia e la retorica dilagante della Resistenza. Di qui, la propria trasfigurazione in ragazzino: Pin è il riflesso di Calvino, con cui condivide l'incapacità a comprendere le motivazioni alla base del conflitto tra gli uomini. È da questa necessità di chiarezza che prende forma il celebre Capitolo IX, una sorta di prefazione ideologica nel mezzo della narrazione;⁴⁵ da tale incapacità, scaturisce la spavalderia di Pin nei confronti del mondo degli adulti, equivalente infantile della capacità borghese di estraniarsi dalla difficoltà della guerra, schermando le proprie emozioni:

Pin si scosta da Lupo Rosso e stanno zitti per parecchio tempo. Non sarà più amico con lui, Lupo Rosso lo ha portato in salvo fuori dalla prigione, ma è inutile, non riusciranno a fare amicizia. [...] Vede Lupo Rosso che ha trovato un pezzo di carbone e ha cominciato a scrivere qualcosa sul cemento del serbatoio. Prende un pezzo di carbone anche lui e comincia a fare dei disegni sporchi: un giorno ha riempito tutti i muri del carrugio di disegni così sporchi che il parroco di San Giuseppe ha protestato al Comune e ha fatto ridare l'intonaco. [...] – Cosa scrivi? – chiede Pin. – Morte ai nazi-fascisti, - dice Lupo Rosso. – Non possiamo perdere così il

⁴⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 70.

⁴⁵ Per soddisfare le necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il IX, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. Espedito che tutti i miei primissimi lettori criticarono, consigliandomi un taglio netto del capitolo; io, pur comprendendo che l'omogeneità del libro ne soffriva [...], tenni duro: il libro era nato così, con quel tanto di composito e di spurio. Così Calvino nella Prefazione del 1964. Tra i lettori critici, si annovera Pavese che, il 23 gennaio 1947, dopo la sua lettura editoriale, annota: «Grande stonatura il capitolo del commissario Kim [...]. Si rompe l'angolo di visuale del ragazzo, e quello di Kim commissario non è ingranato nell'avventura, è un'esigenza intellettualistica». Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1189 e p. 1243.

nostro tempo. Qui si può fare un po' di propaganda. Prendi un carbone e scrivi anche tu. – Io ho scritto, - dice Pin e indica i segni osceni. Lupo Rosso va su tutte le furie e si mette a cancellarli. – Sei matto? Bella propaganda ci facciamo! – Ma che propaganda vuoi fare, chi vuoi che venga a leggere, in questo mondo di ramarri? – Sta' zitto: ho pensato di fare una serie di frecce sul serbatoio, e poi sul muro, fin dalla strada. Uno segue le frecce, arriva qui e legge. Ecco un altro dei giochi che sa fare solo Lupo Rosso: giochi complicatissimi, che appassionano ma non fanno ridere.⁴⁶

Le esperienze di Calvino e di Pin sono sovrapponibili: nonostante una serie di trasposizioni continue le decrittino in forme oggettive di narrazione, dietro di esse si maschera un'esperienza personale, un punto di vista che è solo apparentemente bandito. In questo modo storia, memoria e narrazione acquistano un peso e un corpo sconosciuti al *Racconto*. Una differenza evidente anche nella scelta della lingua: neo-realista (o neo-espressionista) in Calvino, per il quale

il tema lingua-dialetto, è presente qui nella sua fase embrionale: dialetto aggrumato in macchie di colore (mentre nelle narrazioni che scriverò in seguito cercherò di assorbirlo tutto nella lingua, come un plasma vitale ma nascosto); scrittura ineguale che ora quasi s'impresiosisce ora corre giù come vien viene badando solo alla resa immediata; un repertorio documentaristico (modi di dire popolari, canzoni) che arriva quasi al folklore...⁴⁷

Una lingua pratica, dunque, attaccata all'uso corrente, con una coloritura regionale; lingua di terra, aggrumata di storia e paesaggi, profumata di boschi; sociologicamente e antropologicamente di classe; segnata dalla funzione rivoluzionaria o reazionaria del proletariato urbano e del contado delle langhe. Realista e specialistica perfino nel suo esoterismo: le parole segrete – quelle che, come abbiamo detto, sono capaci di schiudere a Pin le porte dei grandi – sono acronimi in politichese (*gap, sim, troschista*), o nomi d'armi (*P38, stern*); parole legate saldamente alla pratica della lotta e alla sofferente realtà della guerra. Una lingua, ancora, nervosa e leggera, che persegue l'azione più che il pensiero; che sembra procedere per continui confronti dialettici, a scatti, superando agilmente – come il Cavalcanti del Boccaccio -⁴⁸ gli ostacoli con balzi e scarti. Ne sono esempio, tanto i sapidi scambi di battute tra Pin e i suoi compagni, quanto l'intenso ragionare del commissario Kim: forma di pensiero che si fa azione per vincere le resistenze di Ferriera, e insieme, per convincersi del significato della lotta partigiana e dell'ideologia che la anima.

Landolfi, invece, ha una penna spessa, pesante; scrive «al cospetto della lingua italiana tutta intera, passata e presente, disponendone con competenza e mano sicura come d'un patrimonio inesauribile cui attingere con dovizia e piacere continuo».⁴⁹

Una lingua in cui grumi di preziosismo verbale e d'asperità sintattica si giustappongono ad un andamento generale più piano, snodando un discorso articolato ma frammentato, che s'armonizza solo all'atto della lettura, come avviene per un quadro impressionista, la cui interezza è colta soltanto da uno sguardo d'insieme.

⁴⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 48-49.

⁴⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1189-90.

⁴⁸ Ci riferiamo al famoso esempio tratto dalla novella di Boccaccio (*Decameron* VI,9) adoperato da Calvino nella prima delle sue *Lezioni Americane*. Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 15-16.

⁴⁹ Da «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *Le più belle pagine*, Milano, Adelphi, 2001, p. 560.

Tale particolare abilità narrativa si esalta, non a caso, nelle descrizioni, come per il ritratto di Lucia (il corsivo dello scrivente mette in evidenza i preziosismi sintattici e lessicali):

Era un ritratto a mezzo busto di giovane donna, che fissava il *riguardante*; un olio alquanto annerito, ma non tanto che non si distinguessero i particolari. La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche *sboffate*; sul petto ella recava un grande e complicato *pendetif* o *breloque* (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretta da nastri di seta *marezzata*; sulle spalle un *amoerro*, ricadente in larghe e *convolte* pieghe. La massa dei capelli bruni era pettinata *in conseguenza*, cioè in ampio *cercine* o *cannuolo* attorno alla fronte, in mezzo al quale spiccava un minuscolo diadema a forma di corona. *Le di lei fattezze*, delicate e chiare, recavano l'impronta inequivocabile della nobiltà del sangue e di carattere, e quel minimo di *sdegnosità* che l'accompagna sovente. Le guance appena arrotondate attorno alla bocca attribuivano, inoltre, a quel volto qualcosa di vagamente infantile;⁵⁰

o anche nel sensazionale affresco di un sotterraneo

Il sotterraneo dove giunsi non prendeva luce da nessuna parte, se si eccettui la scarsissima che trapelava dal vano della scaletta. A tale incerta luce scorsi una specie di *critta* dalle pareti *stillanti* e coperte d'un *musco* pallido, con, qua e là, qualche rado ciuffo di *capelvenere*, quasi bianco; piuttosto, dunque, una specie di grotta. Due aperture, a dritta e a manca, mettevano in luoghi egualmente bui; non avevo che da scegliere, non sarebbe però cosa allegra da una parte né dall'altra. In quella, qualche rumore dalla canova soprastante mi fece credere che il vecchio se ne fosse ritirato; risalito cautamente, potei infatti constatare che la *canova* medesima era ormai deserta. Se caccia era, quegli l'aveva abbandonata.⁵¹

La sua è, come si vede, una lingua piena, viva; esatta: capace di rendere

1) Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; [...] 3) Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione;⁵²

e, allo stesso tempo, evocativa: indefinita e infinita, lontana dalla cognizione empirica dello spazio e del tempo della realtà. Una lingua argine contro la ridda di casualità che muove i destini umani: tramite essa s'indugia di frequente in riflessioni sulla morte, che Landolfi considera non-caso, certezza per eccellenza. Una lingua che addensa, costruisce, cristallizza la forma, facendole acquisire

un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta.⁵³

Nel *Racconto d'autunno*, i conti con la morte si fanno continuamente; la sua ombra minacciosa è costante: nei personaggi (il fantasma di Lucia madre; o Lucia figlia, condannata a ben due sospensioni dalla vita: la privazione della libertà da parte di un

⁵⁰ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 47.

⁵¹ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 73.

⁵² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 65-66.

⁵³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, p. 78.

padre padrone che la rinchiude nei sotterranei, e l'epilessia); nell'ambientazione, perfidamente realistica: la guerra, gli spari, i morti; e ancora, negli oscuri simbolismi di una natura impenetrabile, intricata, a cui fa da controparte artificiale la villa, misterioso labirinto. Soltanto una lingua potente può animare questo prodigioso meccanismo; riempire questi spazi narrativi, far risuonare le vuote stanze della villa, musicare l'ombra dei boschi. Il suo è uno stile ricco, infiorettato, anti-naturalista, ricco di parole anti-convenzionali, in cui il protagonista – un tipo un po' storto, con i caratteri del bandito, o meglio ancora del brigante; un Pin adulto, naturale candidato alla brigata del Dritto – avrebbe faticato esprimersi. Eppure, pur trovandosi di fronte a parole troppo belle, troppo giuste per sembrar vere, Landolfi riesce ad allinearle

senza batter ciglio: la frase non ne gongola non se ne tiene, paiono venute su dalla memoria usuale, donde attingiamo le parole di tutti i giorni. Anche un barocchista e un decadente sarebbe andato a cercarle, ma per farle fiorire fino al sommo di un vocalizzo; Landolfi le livella nel suo bel timbro di basso cantante (Debenedetti).⁵⁴

È questa commistione di romanzesco puro e realismo, questa tensione tra l'evocazione della parola estranea – non quotidiana, semanticamente velata – e l'ordito piano del discorso a caratterizzare la struttura bifronte del *Racconto*: pesante e leggero a un tempo; come una cattedrale, lanciato vertiginosamente al cielo, seppur riccamente orlato e lavorato.

Terza «coppia minima». Sul corpo della Storia: narrazione, mito e retorica

Vabbè. Riassunto. C'era una volta un morto da tempo, squartato da tempo in sette pezzi decomposti – più un ottavo, che è la Repubblica di San Marino, che non se la ricorda nessuno –, poi arriva l'Ottocento ed è il colpo di genio: qualcuno decide di ricomporre la salma, di ricucire il corpo morto del paese; ma sì, un corpo nuovo e vivo e palpitante, frammisto di stralci di cadaveri defunti da galvanizzare con la corrente elettrica del patriottismo [...].⁵⁵

Ecco condensato, in quattro righe, il mito fondante di ogni Nazione: una *reductio ad unum* di frammenti sparsi, cuciti insieme da un'equipe d'invasati Dottor Frankenstein e rianimati a colpi di preghiere al buon Dio, mitologemi nazionalpopolari, retoriche fruste e, per finire, il contorno di orribili vessazioni e spargimento di sangue delle opposizioni. Se si cercasse infatti, d'andare al di là della tradizione paludata del racconto retorico di «eroici furori» – spesso tramandati da grigie lapidi pompose e incomprensibili – e si cercasse di ricostruire gli avvenimenti secondo un criterio di oggettività, di toccare il corpo dello Stato – corpo morto e putrefatto, verrebbe da aggiungere – ci si imbatterebbe in ragioni di comodo, basse valutazioni politiche, meri calcoli economici e pura volontà di dominio: il tutto inaffiato di sano patriottismo. La prosopopea dei discorsi ufficiali è, ancora oggi, molto efficace: così

⁵⁴ La citazione è riproposta da Calvino in «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *op.cit.*, Milano, Adelphi, 2001, p. 561.

⁵⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *Storia cadaverica d'Italia. Dux in scatola. Risorgimento pop. Aldo Moro*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 48.

la propaganda sul mito della Nazione, della grande storia dei Popoli, dopo anni e anni di esercizio, si calcifica come uno strato di calcare nella testa dei cittadini: ne modifica la percezione degli eventi, contribuisce a creare falsi miti, dà fondamento alla retorica delle mitologie nazionali. Ne deriva un concetto marmoreo della Storia: liscia, compatta, granitica; bianca e ripulita dal sangue; i cui protagonisti sono dotati di attitudini ultra-umane, di una grandezza statuaria, anche quando la realtà storica appare molto meno titanica:

ANDREOLI: [...] Anita era brutta. Era tarchiatella, aveva i capelli arrotolati in una crocchia antipatica, era bassa e assomigliava un po' a Frida Kahlo: con i baffetti e la mono-sopracciglia.
 TIMPANO: [...] E Garibaldi pure non è che fosse alto: era 1 metro e 67. E poi rossiccio, un po' reumatico, con gli occhietti vicini, a spillo, come quello di un topo. Eppure nello sceneggiato televisivo sudamericano lui lo fa un modello, un ex campione di nuoto alto tre spanne più del personaggio...
 A.: Lei, invece, è un'attrice di *telenovelas* brasiliane famosa in tutto il Sud America.
 T.: La storia è sempre meno *glamour* di come ce la raccontiamo. [...].⁵⁶

Il problema è che il materiale che compone il corpo di ogni Stato è una «materia in via di disfaccimento e dunque riplasmabile all'occorrenza»:⁵⁷ da esso si può ricavare tutto e il contrario di tutto. Il riferimento alla Storia d'Italia – volutamente ed enfaticamente con la maiuscola – è a questo punto obbligatorio: il Bel Paese è il classico caso da manuale di *maquillage* riuscito male; un tentativo d'ingegneria statuaria di rara incompetenza, priva, com'è, di un mito fondante e di un'identità nazionale davvero condivise. Un cadavere che risponde scompostamente quando è minacciato da improbabili spinte autonomiste, da recriminazioni, da luoghi comuni diffusi da un capo all'altro dell'Italia. Il cadavere diviene allora

metafora della decadenza di un'italietta – nel senso descritto da Pasolini – che cerca di raccontarsi come nazione eroica, ma che inevitabilmente inciampa in una prosopopea che si sgonfia ricadendogli addosso, in una retorica in via di decomposizione.⁵⁸

Allo stesso tempo, esso è vissuto come elemento narrativo: punto focale di un discorso che foucaultianamente salta da un'orbita più periferica ad una più centrale: nel tentativo di giungere inesorabilmente al cuore di un certo racconto della Storia. La corruzione del corpo come opposizione alla graniticità del resoconto ufficiale, quindi; come opposizione alla tradizione pedantesca ed ufficiale, al pallido e squallido rito dell'intellettualità cooptata e militante. In pratica un atto di ribellione creativa, anarchica e ferocemente iconoclasta, che sgretoli le certezze marmoree dei *maîtres à penser*; disarticoli le giunture della ricostruzione ufficiale, gli eroismi epici e mostri, con un atto da *fool* più che chierico,⁵⁹ le crepe in quelle narrazioni, la loro

⁵⁶ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 68-69.

⁵⁷ Graziani G., «Lo strano olezzo del corpo del re», in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁵⁸ Graziani G., *cit.*, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 5.

⁵⁹ «Mai lo scrittore venne più insolentito di quando lo si volle includere, a protezione del suo decoro sociale e storico, in questo risibile quinto stato (*l'intellettuale*, n.d.t.). Meglio chiamarlo «buffone». Ovviamente, la figura abbastanza

ridicola pomposità. Ci si assume, insomma, sulle proprie spalle un intero universo anti-narrativo

da un punto di vista logico, perché si muove sul solco della narrazione ma ne smonta i presupposti: prosegue per salti logici, per accostamenti contraddittori di fonti storiche reali, per montaggi illuminanti che però vanificano la possibilità di rintracciare una versione unica della storia. E lo è anche da un punto di vista “ideologico”, perché della narrazione si colloca agli antipodi, scegliendo di smontare le retoriche di ogni tesi possibile anziché affermare la propria.⁶⁰

In questo modo, anche l’ideologismo subisce una ferita mortale; tanto sul piano politico, che, in misura maggiore, su quello ontologico. Solo allora può essere messo in campo – ad opera di grandi narratori, come ha fatto Manganelli, o, negli ultimi anni, a teatro, da Daniele Timpano – un tentativo di ricostruzione di tutti i possibili sensi della storia. I suoi presupposti sono stati esplicitati, dal punto di vista teorico, proprio dallo stesso Manganelli, nel 1967:

Non v’è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell’anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l’antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. E’ il *fool*: l’essere approssimativamente umano che porta l’empietà, la beffa, l’indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore;⁶¹

o per dirla con l’icastica efficacia di una battuta di teatro

La verità non mi interessa. Non l’hanno detta i processi, non l’hanno detta le testimonianze contraddittorie dei presenti agli eventi, non l’hanno riconosciuta in maniera inoppugnabile gli storici (soprattutto non l’hanno fatto i giornalisti). Può pretendere di dirla adesso in scena un diletteante come me, la verità?⁶²

La manifestazione dei presupposti cambia non solo in base alla dinamica con cui viene esercitata, ma anche in funzione del linguaggio utilizzato. Più che un qualche condizionamento storico – la cui influenza è innegabile, ma non decisiva – è il modo in cui si esprime la propria visione a cozzare con la superficie della realtà. È il caso di Daniele Timpano. Le sue drammaturgie, la partitura della sua *performance* in scena, sono classificabili come pesanti, corporee: e non solo perché la sua *Storia cadaverica d’Italia* è incentrata su tre cadaveri eccellenti (Mussolini, Mazzini, Moro). È la malta linguistica a caratterizzare la densità dell’impasto: un tono medio che, virando spesso verso il basso – o sterzando improvvisamente verso il retorico, paludato tono ufficiale dei proclami di Stato o dei discorsi politici – riesce a tenere insieme la congerie di

repulsiva dell’intellettuale è una invenzione umanistica, ed oggi rappresenta la reazione *genteel*». In Manganelli G., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 192.

⁶⁰ Graziani G., cit., in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁶¹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 189.

⁶² Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 130.

materiali che in essa confluisce. È la scrittura drammaturgica, il suo ritmo – oltre all'abilità attoriale – a permettere a Timpano di poter accostare impunemente ogni tipo di materiale che, nel suo *studium* preparatorio, gli capiti a tiro: ogni teoria alternativa, ogni bislacca ricostruzione giornalistica, ogni improbabile diceria. Ad essa si aggiungono vagonate di cultura pop – e non è un caso che quell'anglicismo, 'pop', accompagni, nel titolo di un suo spettacolo, la parola Risorgimento, su cui si edifica il mito della Nazione italiana -⁶³ che riescono a demitizzare, a scomporre, a spezzare il fiato alla retorica ufficiale. Come quando si arriva a paragonare Aldo Moro ai protagonisti dei fumetti d'avventura: eterni immortali, archetipi moderni:

Nathan Never. Il personaggio col ciuffo bianco in testa come Moro. Ricordate? Nathan Never è immortale come Moro. Dylan Dog, Tex, Topolino, Asterix, Obelix, Idefix, e Nathan Never sono là. Sempre immortali, sempre giovani, sempre con la stessa faccia. Come Moro. Noi invecchiamo e moriremo e loro no. Moro no. Aldo è morto ma non muore, in fondo, non invecchia. È sempre là... ;⁶⁴

o come quando si sceglie di rappresentare Renato Curcio con la maschera di Mazinga Zeta – «mito adolescenziale della mia generazione» -⁶⁵ per ricordarne l'onnipresenza televisiva nei tardi anni Settanta; e il conseguente successo mediatico, ottenuto grazie a quel «tono profetico del mistico che parla dal suo angolo di paradiso anticipato che non c'è: un po' Savonarola, un po' Sai Baba, un po' cantante rock, un po' manager di successo, un po' ufficio stampa che fa autocelebrazione di se stesso...». ⁶⁶ Insomma, un moderno Barabba egotico che ripete ossessivamente «Io! Io! Io!...», antesignano dell'intelligenza salottiera sinistrosa del nuovo millennio. O ancora la scelta di canzoni popolari a commento di episodi storici (*Baby one more time* di Britney Spears per la storia d'amore tra Anita e Garibaldi); la ricostruzione di inchieste e servizi giornalistici (la famosa diretta Rai di Paolo Frajese da via Fani immediatamente dopo il rapimento Moro); battute con riferimenti a celebri *claim* pubblicitari («No Mazzini? No party!»); e così via.

A cosa serve tutto questo? A demitizzare. Timpano, moderno bambino amorale – candido come Pin e battagliero come Cosimo Piovasco di Rondò – rompe tutti gli schemi morali imposti dalle ideologie, dal culto retorico della storia, dalla sua univoca narrazione come mito fondante della Nazione. Grazie a un procedimento di accumulazione feroce, che ricorda la disarmonia prestabilita della scrittura di Gadda, a un continuo slittamento di piani che mima la confusione del mondo e la nostra impossibilità di seguirla, razionalizzarla, comprenderla in maniera definitiva, egli prova a sciogliere alcuni nodi cruciali della Storia e ad accogliere in essa punti di vista personali (l'onnipresente io di Timpano, continuamente presente a se stesso e radicalmente altro) ed altri elementi, costruiti ad arte, e contrapporli. In questo modo, cerca di rompere il dominio della retorica: quando non vi riesce indirettamente, ecco

⁶³ *Risorgimento pop. Memorie e amnesie conferite ad una gamba*, spettacolo per i 150 anni dell'Unità di Italia, scritto diretto e interpretato da Timpano stesso e da Mario Andreoli.

⁶⁴ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁶ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 136.

che *indignatio facit versus*: tocca a protagonisti e comprimari della vicenda, allora, prendere posizione:

“Dicono che da quel giorno, in via Mauro Fani all’incrocio con via Stresa, ci sia l’ombra lunga di una maledizione. Dicono che niente va come dovrebbe. I commerci s’inceppano. Gli alberi sfioriscono... Gli alberi sfioriscono... [...] Gli alberi sfioriscono...” Queste stronzate le ha scritte Peppe D’Avanzo su «Repubblica» nel 2008 per l’ennesimo stupido retorico anniversario della morte. [...] Ma come si permettono? Peppe D’Avanzo, ma come ti sei potuto permettere? Il nostro cuore dato in pasto a tutti da trent’anni senza alcun rispetto! È orripilante, è orribile, è ignobile! Dio che schifo!⁶⁷

e, in uno sfogo ancora più violento, assumendo ancora una volta l’identità del figlio di Moro, secondo lo schema tipico dei suoi sdoppiamenti senza identificazione - «trasformandosi», cioè, «lui stesso in un morto o in robot pur restando individuo vivo e in carne ed ossa» -:⁶⁸

Vaffanculo, sì. Vaffanculo. Perché un emerito sconosciuto, un chiunque qualunque, come me, uno sciacallo, come me, può alzarsi una mattina e decidere di fare uno spettacolo teatrale come questo o peggio ancora una fiction Tv sul mio papà. Sempre in nome della verità, dicono loro, sempre per cambiare ancora un po’ le carte in tavola, dico io, Ah, la verità! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!⁶⁹

La verità: ecco una delle ragioni possibili per cui Timpano si spende sul palco. Non tanto per affermarne una: il suo è un teatro politico, è vero, ma che «mima la denuncia e pratica l’adesione»; non «finge di parlare a una platea globale, [...] per affermare una tesi in cui la platea che è realmente in sala si riconosce».⁷⁰ Al contrario, egli si immagina parte di una comunità di cui pizzica i nervi scoperti: i risultati ottenuti sono comicamente grotteschi, soprattutto quando pratica la sovversione del discorso storico e retorico, prima ancora che politico. Il rapporto con la memoria, con il passato, è interamente orientato alla non-monumentalità: applicando al proprio discorso l’ottica tipica dell’arte teatrale, la messa in luce di tutte le possibili ambiguità di una vicenda, ne moltiplica esponenzialmente i punti di vista, crea parallelismi, intrecci, collisioni bizzarre. Esplode, in questo modo, la certezza del sapere, il bignami episodico che deriva dalle memorie scolastiche che – spettacolo dopo spettacolo, replica dopo replica – Timpano tende a rinverdire dialogando col pubblico.⁷¹ L’attore allora – animando la performance con gesti quanto più quotidiani possibili – si tramuta in una sorta di libro vivente, una pagina da cui apprendere tutte le possibili varianti di una storia, della Storia. I nodi da cui il discorso può generarsi e ripartire, si moltiplicano ed erodono le fondamenta della Storia tramandata, della Storia come retorica di Stato; e se nella narrazione si mescolano elementi privati, storie personali, riferimenti autobiografici e culturali, poco importa: sono pur sempre spunti di riflessione, fari sulle crepe evidenti di una ricostruzione ufficiale. Questo è

⁶⁷ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 106.

⁶⁸ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 178.

⁶⁹ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 114.

⁷⁰ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 8.

⁷¹ Particolarmente interessante è la storia del Risorgimento in 4 minuti messa in scena secondo lo schema del quiz televisivo. Cfr. Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 58-64.

in definitiva il ruolo del teatro, il suo gioco: moltiplicare, sovrapporre, replicare la realtà; e ancora, inquietare gli spiriti, diffondere la peste del dubbio, nemica della vulgata ufficiale. «La storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi», sembra dire Daniele Timpano, come Stefano nell'*Ulysses* di Joyce.

Se Timpano ama affondare nella palude della storia e dragarne i fondali, segnalarne le secche, Manganelli sembra optare per la direzione opposta. *Le interviste impossibili* si muovono in un Averno vagamente beckettiano, una landa desolata e popolosa, un inferno tiepido, dove figure fantasmatiche devono scontare la pena di trovarsi fianco a fianco: «l'enfer, c'est les autres», sosteneva Sartre nel finale de *Les mains sales*.⁷² Ad aggravare la loro situazione, in una sorta di contrappasso aggiuntivo, un testardo intervistatore, siglato con A, insegue e costringe dodici queste figure esemplari⁷³ a parlare. Riesce, così, a recuperare dodici succulente interviste di altrettanti celebri defunti, che, come in una seduta ultraterrena di psicoanalisi, gli confidano paure, manie, frustrazioni e ossessioni. Così, in una girandola di incontri veniamo a conoscenza dei lati oscuri di sovrani, grandi artisti, uomini politici, avventurieri; e quasi per caso, queste conversazioni passano dal livello del gioco leggero, della riflessione scanzonata a quello della considerazione universale: si parla della Storia, delle funzioni e delle finzioni del Potere, dell'identità degli individui, del rapporto tra narrazione e realtà. Manganelli ci mostra come si creano i miti, il modo in cui la realtà diviene immaginario condiviso grazie ad un continuo rimando meta-letterario, uno spericolato gioco di ruolo tra autore e personaggio, in continua lotta per la supremazia. Diventa difficile, a quel punto, una distinzione ontologica tra lo scrittore e la sua creatura, tra la realtà immaginata e quella vissuta, tra il proprio destino e quello, dominato, del personaggio. Quest'ambiguità è evidente nelle parole di Fregoli, l'incarnazione dell'essenza dell'arte, della letteratura come menzogna, utopia anarchica:

C'era una gioia empia in quel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro. Irridere un destino; contraffare i marchi depositati di un corpo, un gesto, una smorfia... Una spia, lei dice? Un delatore? Sì, mi piace; ma per chi, di grazia? Agli ordini di chi? Lei dirà: era la vocazione della spia, la pura vocazione, il delatore prepara cartelle segrete, quaderni di appunti, che poi brucia: manca il destinatario, non il mittente;⁷⁴

o ancora:

Tutto ciò che io facevo e ancor più ciò che io faccio vengono dall'essere, io, non già più, ma infinitamente meno di chiunque. Se dovessi osare una definizione di Fregoli – a questo punto non oso chiamarmi 'io' – direi che Fregoli è in primo luogo, ab origine, una imitazione del nulla. Oh, non è un'ottima imitazione, è vero, perché chi riesce ad entrare veramente nel nulla? Chi riesce a essere il nulla, a cogliere i suoi tic nervosi – lei dirà che gli uomini di cui parlavo sono, appunto, tic nervosi del nulla. Fregoli dice: entrando, per quel che gli era possibile, nel nulla, egli entrava in tutti, in tutti: [...] ...insomma via via fino a lei. Fino a Fregoli.⁷⁵

⁷² Sartre J.P., *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1946.

⁷³ Di seguito la lista completa: Fedro, Dickens, Tutankhamon, Casanova, Marco Polo, Harun al-Rashid, Eusapia Paladino, Re Desiderio, Nostradamus, De Amicis, Fregoli, Gaudì.

⁷⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 122.

⁷⁵ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 126.

Laddove Timpano affonda nel corpo della storia, trascinando nel proprio discorso meta-letterario ricordi, sensazioni, frammenti di vita vissuta, miti dell'infanzia, Manganelli sembra invece concentrarsi sulla comprensione del fondo archetipico dei personaggi; dei significati, cioè, che, loro malgrado, hanno assunto. Insomma, sul punto in cui la saldatura tra realtà e immaginazione fa mostra di sé; dove è più probabile l'apparire di una crepa. Mentre Timpano smonta le retoriche e le false ricostruzioni, opponendo ad esse una lista di punti di vista possibili, Manganelli, con un'operazione forse più profonda e decisiva, sgretola le certezze accumulate dalle mappe interpretative, dai modi di dire, dalle incrostazioni ideologiche e dalle letture parziali; dalla pratica del cumulo di note a margine, che pretendono di sostituire la fattualità della vita con una interpretazione di essa. Solo allora, depurata dalle scorie, le personalità dei protagonisti acquistano la trasparenza dei concetti che incarnano, trascendono la propria individualità e, riescono ad acquisire la «leggerezza della pensosità»: ⁷⁶ lontani da ogni frivolezza, infatti, i personaggi intervistati mettono a fuoco, nel volgere di poche pagine, le proprie debolezze e i propri limiti, emblema dei limiti e delle debolezze del mondo. Una forma di leggerezza questa, praticata direttamente nella scrittura, opera di un autore capace staccare le particelle d'opacità del mondo che restano attaccate alle parole. La lingua di Manganelli – al contrario di quella di Timpano, dal tono medio e colloquiale –, è sorvegliatissima, composta di parole levigate, selezionate e accostate con cura. Dà vita ad una prosa esatta, piana, sempre comprensibile, un po' astratta forse; in cui è palpabile la presenza di un gioco coltissimo, di cui la leggerezza è uno degli elementi costitutivi.

A ben guardare, gli archetipi manganelliani condensano i modelli caratterizzanti di ciascuna coppia minima: il rapporto dell'individuo col potere; la dialettica tra memoria, storia e narrazione; la dissoluzione dell'individuo e l'impossibilità di una conoscenza inequivocabile del reale. Ecco che allora, il destino di Moro, colpito dal «trauma della regalità», ⁷⁷ riecheggia quello di Tutankhamon, il giovanissimo faraone sacrificato dai suoi sacerdoti nonostante i notevoli successi politici – o forse proprio per quelli –; e sulla cui morte ed eredità si addensano le nubi della leggenda, le fantasie del mito, le teorie cospiratorie, proprio come per Moro. Oppure, le bellissime interviste a Marco Polo ed a Harun al-Rashid, in cui si affronta il problema della tradizione della storia e il suo complesso rapporto con la scrittura: entrambi i personaggi devono la trasmissione della propria memoria storica ad un libro, *Le Mille e una notte* e *Il Milione* ⁷⁸. È qui che Manganelli dimostra come il rapporto con l'anarchica utopia della letteratura non può mai essere pacifico; così, ci si trova a fare i conti col proprio statuto di personaggio: si è realmente esistiti o se si è solo frutto dell'immaginazione? O meglio, si è individui storicamente determinati, o parti complessi di una mente creativa? Insomma, qual è la propria condizione di realtà?

⁷⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p.15.

⁷⁷ L'espressione, qui riferita a Moro, è usata da Tutankhamon stesso nell'intervista a lui dedicata: cfr. Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 35.

⁷⁸ Ricordiamo che *Il Milione*, generalmente attribuito a Marco Polo, non fu materialmente scritto dal mercante veneziano, bensì dettato in francese, durante la prigionia genovese, a Rustichello da Pisa, probabilmente nel 1298, certamente dopo il 1295. Cfr. Asor Rosa A., *Storia europea della letteratura italiana. Le origini e il rinascimento*, Torino, Einaudi, vol.I, pp. 74-75.

Per questo, Marco Polo appare un uomo scisso, che avverte le insidie di una identità mutante:

Io sono stato un fallito, un pazzoide; ma io non sono mai tornato a Venezia, e sto laggiù, in quei luoghi caldi e strani, e ho il mio trono. Io sono in prigione, ma io sono in una reggia. Io sono incatenato, ma io opero prodigi; io detto veritiere meraviglie ma io sono una meraviglia, una favola. Lei, con chi crede di aver parlato? Con il carcerato di Genova, o con il dio cinese? E vorrebbe che fossi io, a dirglielo?⁷⁹

Sembrano esistere diversi Marco: il Marco semplice mercante – astuto, furbo, paziente, un po' pazzoide – che scopre, quasi per caso, una nuova fetta di mondo; il Marco cinese, amico del gran Kahn e governatore di una importante città; e ancora, il Marco rimpatriato, straniero in casa, inquieto e mal giudicato dai veneziani; infine il Marco prigioniero, che trova nel poeta Rustichello un animo affine, in grado di aiutarlo a mettere un po' di ordine in se stesso. Eppure questo Marco Polo non è il Marco Polo realmente vissuto: è l'«essere assai più che eccezionale: più che umano»;⁸⁰ un individuo trasformato dall'incontro con la potenza creatrice della letteratura, capace, miscelando tutti i Marco possibili, di generare uno dei miti fondanti della cultura italiana:

Per lui (*Rustichello*) cambiava la favola o cambiava la verità, ma le due cose erano identiche nella sua testa, gli avessi detto che Orlando l'avevo incontrato, e s'era fatto musulmano, avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe scritto senza esitare tutto quanto. Era felice, e mi accorsi che ero anch'io felice. Rustichello, [...] era l'unico che poteva non solo credermi ma capirmi. E insegnava a capire me stesso. [...] Quello che avevo vissuto era un poema epico, anche se [...] io l'avevo vissuto, e non solo sognato. Non capita spesso di vivere ciò che voi chiamate letteratura, ma una volta che ti capita, che pretendi? Di essere preso alla lettera, come io volevo, da archivista? Capisce: gli altri, le allegorie, i simboli, li fantasticano; a me era capitato di viaggiarci in mezzo. Fu così che nacque il Milione; non fu solo una maschera, fu una favola epica, e oggi voi dite che fu verità... Maschera, leggenda, storia: c'è poi tanta differenza?⁸¹

La risposta a quest'ultima domanda di Marco, potrebbe contenere la chiave risolutiva nel rapporto tra storia, narrazione, memoria. Per rintracciarla, però, bisogna ricorrere alle parole di Harun al-Rashid, il quinto califfo della dinastia abbasside, contemporaneo di Carlo Magno. Egli è ricordato più per la tradizione letteraria che per quella storica: è, infatti, una figura centrale del ciclo di racconti di Baghdad, ne *Mille e una notte*. Insomma sembra rappresentare il caso più eclatante di confusione tra letteratura e realtà; ed è lo stesso Harun al-Rashid a mostrarsene consapevole:

comunque, che io fossi principe, oggi, è una fola da *Mille e una notte*; e se non fosse stato per quel libro di eleganti menzogne poco o nulla resterebbe del mio nome.⁸²

⁷⁹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸⁰ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸¹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 64-65.

⁸² Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 66.

La sua identità sembra essere completamente sovrapponibile a quella del personaggio letterario: la narrazione, le storie producono una ramificazione di menzogne simili al vero. Più affascinanti della realtà: spesso anche più credibili. Ecco saltar fuori la «mostruosa vocazione mimetica»:⁸³ una potente, sinistra qualità, insita nella narrazione, che sfuma i confini dell'identità, modifica la nostra percezione della verità. Allegoria perfetta di questa abilità metamorfica è Fregoli: il geniale attore italiano, capace di provare quella «gioia empia nel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro»,⁸⁴ regola fondamentale del gioco ambiguo della letteratura. Così, a interviste concluse, Manganelli ci ha mostrato il vero potere della letteratura: plasmare la realtà; moltiplicarla, non semplicisticamente imitarla. In questo modo, se ne accresce il volume, ma se ne lascia il peso invariato: essa funziona come il prisma, che frantuma il singolo raggio in una molteplice geometria colorata.

⁸³ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 121.

⁸⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 112.

Marina Paino

Italo Calvino verso Parigi

La *liaison* di Calvino con la cultura francese è una di quelle di lunghissima durata, cominciata ben prima del periodo di effettiva residenza dello scrittore a Parigi, compreso tra la seconda metà degli anni 60 e l'avvio degli 80. I rapporti con la cultura d'oltralpe sono non a caso un punto nodale degli studi sull'autore soprattutto in riferimento a quest'ultima stagione, quella appunto successiva al suo definitivo trasferimento nella villetta parigina di Square de Châtillon, avvenuto nel 1967, ed inizio della lunga parentesi francese che condurrà Calvino ad intrattenere contatti diretti con intellettuali del calibro di Barthes e Greimas, nonché a frequentare assiduamente Queneau e gli altri esponenti dell'OULIPO, che nel 1973 finiranno con l'accoglierlo ufficialmente nel loro laboratorio come *membre étranger*.¹

Questo periodo di eremitaggio a Parigi, che si protrarrà fino al 1980 e che in quegli anni colloca naturalmente la Francia al centro dell'osservatorio dello scrittore, ha lasciato però inevitabilmente in secondo piano un'analisi più puntuale dell'attenzione da Calvino rivolta alla cultura francese nel periodo precedente, quello che anticipa e prepara la scelta di farsi parigino. In tale indagine *à rebours* sui rapporti tra Calvino e la Francia, lo spartiacque degli anni 1955-'56 costituisce in particolare per lo scrittore una soglia-limite assai significativa nel suo percorso intellettuale,² coincidente con un importante punto di svolta, visto che proprio in quello scorcio di mesi egli dà alle stampe il suo primo fondamentale manifesto letterario (*Il midollo del leone*), prende le distanze dal PCI, e porta a compimento l'impresa delle *Fiabe italiane*, complesso lavoro che gli permette di interrogarsi su questioni narratologiche che qualche anno più tardi, dopo la traduzione della *Morfologia della fiaba*, occuperanno (in Francia innanzitutto) il dibattito di personalità culturali di rilievo come Lévi-Strauss.

Tra questi due estremi cronologici, il '55-'56 del *Midollo del leone* e delle *Fiabe italiane*, e il 1967 del trasferimento dello scrittore a Parigi, si articola dunque tutta una serie di approssimazioni alla Francia che non si pongono tuttavia a margine della riflessione culturale dell'autore, ma investono al contrario nuclei pulsanti dell'evoluzione della sua scrittura. Già all'interno di un saggio determinante per la poetica di Calvino come il *Midollo del leone* (testo del 1955, scelto poi come titolo di apertura della raccolta *Una pietra sopra*), nelle cui pagine l'autore discute del problema del personaggio nella letteratura italiana contemporanea e della possibilità della stessa letteratura di agire sulla storia e sul tessuto politico e sociale attraverso la

¹ Su questo periodo parigino cfr. S. Capello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

² Sull'argomento cfr. l'intervista rilasciata da Calvino ad Eugenio Scalfari («la Repubblica», 13 dicembre 1980), ora, con il titolo *L'estate del '56*, anche in I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2849 sgg.; cfr. inoltre D. Scarpa, *Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956*, «Paragone», XLIV, 41-42, ott.-dic. 1993; e F. Serra, *Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo*, «Revue des études italiennes», 1-2, 2011.

rappresentazione dei personaggi, il naturale termine di paragone che affiora presto nello scritto è individuato proprio dal confronto che Calvino istituisce con la letteratura francese, nella quale - scrive -, a differenza che in quella italiana («che non ha mai conosciuto l'*Intelligenzen-roman*»), «la narrativa affronta ancora di petto le discussioni tra intellettuali, il loro rapporto con la direzione dei movimenti storici, e riesce a imporre alla generale attenzione la problematica dei suoi “mandarini”». ³ L'*engagement* d'oltralpe si offre così come un ideale modello per il Calvino del *Midollo del leone* che dichiara apertamente di essere convinto della necessità, dell'urgenza dell'impegno politico della letteratura e dello scrittore in quanto intellettuale, e in tal senso è interessante notare come, ormai a ridosso dei fatti del '56 che mettono direttamente in gioco questo ruolo sociale e politico degli intellettuali, sia appunto la cultura francese a costituire per lui il riferimento cui guardare. In tale contesto non esita per altro ad aggiungere che la letteratura che lo coinvolge è quella che implica l'azione e qui, accanto a Defoe, cita espressamente come esempio di lucidità razionalista il suo amato Stendhal, capace di inventare personaggi pieni di intelligenza, di coraggio e d'appetito, personaggi mai soddisfatti. ⁴ E Stendhal sarà sempre una presenza costante nella biblioteca mentale di Calvino («lo stendhalismo [...] era stata la filosofia pratica della mia giovinezza», ⁵ dirà), una presenza costante anche quando, a ridosso del trasferimento a Parigi, il suo scaffale francese sarà più vistosamente occupato dagli autori delle sperimentazioni *oulipiennes*. E nel nome delle suggestioni francesi si aprono in quel volger di mesi anche le *Fiabe italiane*, nel cui testo introduttivo, dopo una veloce ricognizione tra i nomi della tradizione fiabistica italiana, viene chiamato subito in causa Charles Perrault, maestro, secondo Calvino, di un genere che nella letteratura francese allo spirare del *grand siècle* si impose come «gioco di fantasia elegante e temperato di simmetrica razionalità cartesiana». ⁶ Calvino parla di Perrault, ma in qualche modo, attraverso di lui, tocca dei punti sensibili del proprio sistema letterario («gioco di fantasia elegante», «simmetrica razionalità cartesiana»), e del resto, in modo specularmente assai significativo, in un suo successivo scritto sui *Racconti di Mamma l'Oca* dello stesso Perrault, nel parlare del fiabista francese, si soffermerà su un altro punto assai caro al proprio immaginario letterario, ovvero sull'incerta autorialità dei racconti in questione, editi infatti ora a nome di Perrault, ora a nome del figlio. ⁷ E la fiabistica francese rappresentata innanzitutto da Perrault non è elemento marginale nella mappa narrativa ricostruita da Calvino nelle *Fiabe italiane*, come d'altronde sottolinea lui stesso precisando che, al di là di una limitata influenza germanica nel nord Italia e delle *Mille e una notte* nel sud, per la fiabistica italiana «la corrente dominante è

³ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 13.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 23-24.

⁵ Cfr. le dichiarazioni riportate in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi, Milano, Garzanti, 1973.

⁶ Cfr. il saggio introduttivo di Calvino a *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, poi Milano, Mondadori, 1993, ora anche in Id., *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996, p. 32.

⁷ I racconti, apparsi anonimi in una prima edizione (1696), e a nome del giovane Pierre Perrault Darmancourt nella seconda (1697), sarebbero infatti nati da una collaborazione tra padre e figlio e diversi sarebbero i retroscena accreditati per questa confusione autoriale (cfr. I. Calvino, *I racconti di Mamma l'Oca di Charles Perrault*, ora in Id., *Saggi*, II, pp. 1578-1579).

quella che viene dalla Francia» e dai suoi racconti di fate.⁸ Ed è interessante notare per inciso come proprio a proposito dei racconti di fate, lo scrittore-curatore citi in nota alle *Fiabe italiane* il Propp non della *Morfologia* (non ancora tradotta) ma quello delle *Radici storiche del racconto di fate* (apparso in italiano nel '49 proprio da Einaudi),⁹ anticipando così l'interesse per un autore che di lì a poco avrebbe influenzato largamente quella parte della cultura parigina (in modi diversi da Barthes a Levi-Strauss) con la quale il Calvino domiciliato in Square de Châtillon si confronterà direttamente.¹⁰

Ecco dunque presenti allo scrittore la Francia della scrittura *engagé*, quella evocata nel *Midollo del leone*, e quella fatata di Perrault, richiamata nelle *Fiabe* einaudiane: con la pubblicazione della raccolta fiabistica in quel cruciale 1956, Calvino non intende tuttavia sottrarsi al ruolo da lui rivendicato per l'*intelligenza* nel *Midollo del leone* e di cui proprio gli autori francesi rappresentano ai suoi occhi un esempio da imitare, e nella presentazione promozionale del volume, apparsa a fine '56 nel Notiziario Einaudi, fa infatti implicito riferimento all'invasione dell'Ungheria parlando di «Natale burrascoso», precisando tuttavia come proprio le fiabe insegnino sempre a trovare una spiegazione alle cose e a suggerire vie di uscita dalle situazioni negative.¹¹

Alla fine della lunga introduzione a quelle *Fiabe*, sospese tra rivelazioni di verità e invenzioni fantastiche, sempre sulla stessa falsariga Calvino si domanda anche se, chiusa questa singolare e coinvolgente esperienza, riuscirà di nuovo «a rimettere i piedi sulla terra». In proposito, Mario Lavagetto ha sottolineato come davanti a questo interrogativo lo scrittore si cimenti di fatto in due prove narrative che affrontano in maniera differente tale questione del rimettere i piedi sulla terra:¹² i due testi sono *La speculazione edilizia* ed *Il barone rampante* e in modi diversi sono due opere che hanno indirettamente a che fare con la Francia e che contribuiscono a ribadire come il rapporto con il mondo e la scrittura d'oltralpe si intersechi costantemente, pur se per vie traverse, con l'evoluzione artistica di Calvino. In un'intervista rilasciata nel 1959, proprio *La speculazione edilizia* viene ricondotta esplicitamente all'ombra di celeberrimi modelli francesi: l'intervistatore ricorda allo scrittore come Vittorini avesse parlato di «neo-balzacchismo» per questo breve romanzo del '57, e Calvino, prendendo le distanze da un imperante «neo-flaubertismo» dal quale anche lui si era lasciato tentare, conferma di aver cambiato registro proprio con la *Speculazione*, per passare dal flaubertiano punto di vista

⁸ I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 69. Sulla fortuna francese della raccolta calviniana cfr. C. Nannicini, *Les "Fiabe italiane" de Calvino au-delà del Alpes: la réception en France et en Allemagne*, «Transalpina», 8, 2005, pp. 231-247.

⁹ Cfr. la recensione calviniana alla traduzione del volume di Propp (*Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949), ora in I. Calvino, *Saggi*, II, pp. 1541 sgg.

¹⁰ Singolare infatti che Calvino senta il bisogno di presentare Propp dopo averlo citato; in nota si legge infatti: «Il Propp, studioso sovietico, cerca di integrare il metodo e i risultati della "scuola antropologica" in una storicizzazione marxista» (I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 35 nota 1).

¹¹ Il passo è ora riportato anche nella *Presentazione* al volume *Sulla fiaba*, cit., pp. V-VII: «Questo è un Natale burrascoso: ma presentare un libro di fiabe non è mai fuori luogo. Le fiabe contengono una spiegazione generale del mondo, in cui c'è posto per tutto il male e tutto il bene e ci si trova sempre la via per uscir fuori dai più terribili incantesimi» (p. VII).

¹² Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., pp. 16 sgg.

«dell'intellettuale [...] che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale» ad un atteggiamento balzacchiano di «mimesi attiva della negatività».¹³

La speculazione edilizia è un testo improntato ad un asciutto realismo; come scrive sempre Lavagetto nell'*Introduzione* agli scritti *Sulla fiaba* non sarà questa una strada che Calvino continuerà a percorrere a lungo,¹⁴ in quanto consapevole, come ammetterà qualche anno più tardi, che da lì era già passato il cinema, e che la letteratura non può più accostarsi a quei territori già dissodati dalla narrazione filmica e resi di conseguenza impraticabili per la narrazione scritta.¹⁵ All'interno della *Speculazione edilizia* i riferimenti al mondo francese si legano in qualche modo a queste dinamiche: la Francia è qui quella frivola della Costa azzurra, che con l'influenza dei suoi superficiali stili di vita corrompe la limitrofa e innominata San Remo calviniana non meno dello scempio edilizio. E un lavoro per il cinema con sede a Cannes distoglie il protagonista, Quinto Anfossi, dal suo impegno nella redazione di una rivista culturale che stava portando avanti. Questo spostamento lavorativo del protagonista a Cannes si risolverà in un sonoro fallimento, cosa che la vacuità stessa del luogo lasciava per altro presagire; la Francia di Calvino non è infatti questa, segnata dalla patinata esterofilia (che comunque supporta narrativamente la vicenda di Quinto Anfossi), ma è piuttosto un'altra Francia, non tanto luogo reale quanto patria di cultura e spazio tanto dell'anima quanto dell'intelligenza: è la Francia che emerge dal fogliame del *Barone rampante*, l'altra strada che si apre davanti a Calvino e che sarà per lui ricca di esiti futuri.

Anche nel *Barone rampante* si sottolinea come il luogo in cui si svolge la vicenda si trovi ai confini della Francia, ma il tono fiabesco, lo sfasamento prospettico così caro a Calvino, fanno sì che essa sia percepita costantemente attraverso lo schermo della distanza, latrice di ricchezza e profondità semantica. È lo stesso ideale libertario della Rivoluzione francese, del resto, ad essere concepito nel romanzo come meta politica irraggiungibile;¹⁶ ma, sotto altro aspetto, già nella parte iniziale del romanzo, le zie di Viola, la fanciulla amata da Cosimo, parlano francese in quello che per il protagonista che guarda dall'alto¹⁷ è una sorta di proibito giardino delle delizie; parla francese anche il precettore del giovane, l'abate Fauchelafleur, colui che avrebbe dovuto portare a Cosimo la cultura e che nel corso della narrazione si converte ad una proficua sovversione dei canoni della trasmissione del sapere, impegnandosi col suo

¹³ Cfr. l'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli («Il Giorno», 18 agosto 1959), ora anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2722-2723, in cui lo scrittore precisa: «Finora sono riuscito a farlo solo ne *La speculazione edilizia*, dove un intellettuale costringe se stesso ad entusiasmarsi di ciò che sommamente odia, la febbre di nuove costruzioni che sta mutando volto alla Riviera, e a lanciarsi in disastrosi affari di aree fabbricabili. Vittorini ha definito "neo-balzacchiano" questo atteggiamento. Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai suoi eroi, e ce ne creava così un'immagine di verità ineguagliabile. "Neo-balzacchismo" contro "neo-flaubertismo" allora. (Ma non solo Balzac usava questo sistema: anche Stendhal)».

¹⁴ Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 18.

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 87.

¹⁶ Cfr. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 47.

¹⁷ Starobinski ricollega questa predilezione calviniana per lo sguardo dall'alto ad un tratto ricorrente anche in Paul Valéry, scrittore che «contava molto per Calvino» (J. Starobinskij, *Prefazione* a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ediz. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto I, Milano, Mondadori, 2003, p. XXIII).

allievo rampante in una costante ricerca della verità della cultura. Cosimo si fa mandare i libri da Parigi, legge Rousseau e Montesquieu, fa leggere ad Ursula, una sua innamorata, *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre e la *Nouvelle Eloise* di Rousseau, studia l'*Enciclopedia*, e Diderot gli invia un biglietto di apprezzamento per il progetto di una repubblica arborea; sempre *de loin* entra in contatto indiretto con Voltaire che chiede di lui al fratello Biagio, e quando incontra dei francesi in carne ed ossa, quelli di una truppa ussera, questi, a mo' di suoi doppi sono tutti ricoperti di foglie e capitanati da un comandante poeta che con la aerea leggerezza del suo nome (Papillon) fa in qualche modo il verso a Cosimo stesso svolazzante da un albero all'altro, attraverso i ghirigori della vegetazione che, si scoprirà nelle ultime battute del libro, non sono cosa altra rispetto ai ghirigori della pagina scritta. E allorché a Cosimo capita di incontrare Napoleone, si intuisce presto che questi non è il Napoleone personaggio storico, ma un Napoleone personaggio letterario, uscito forse dalle pagine di un altro romanzo, come quel principe Andrej tolstoiano incontrato da Cosimo subito dopo.

La Francia e la sua cultura si impongono sotteraneamente ma costantemente come cartina di tornasole della riflessione e del percorso letterario di Calvino, che apre anche *Il cavaliere inesistente* alle porte di Parigi: «Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini».¹⁸ Attraverso la saga dei paladini l'epica d'oltralpe si salda per vie tutte letterarie al riuso che Ariosto, l'amato Ariosto, aveva fatto di essa,¹⁹ mentre quell'armatura vuota sembra anticipare la seduzione dell'invisibilità dalla quale si lascerà tentare il Calvino «eremita a Parigi».²⁰

Anche nei testi saggistici di questo scorcio finale degli anni 50 Calvino non mancherà di rappresentare la propria visione della letteratura attraverso un ricorso costante agli autori francesi, presenti certo in questi scritti accanto ai russi, agli americani e agli inglesi, ma in proporzione sempre nettamente dominante rispetto a tutti gli altri. In *Natura e storia nel romanzo*, datato 1958, dopo un attacco su quel principe Andrej incontrato da Cosimo sul finale del *Barone rampante*, gli esempi di compresenza di natura e storia nella narrazione, prima di ogni altro riferimento, vengono da Calvino attinti dalla letteratura francese: e così sfilano i nomi di Balzac, Stendhal, Rousseau, Voltaire, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, e quindi di Flaubert e Proust. Dopo la rivelazione della perfetta vanità della verità della vita messa in scena nell'*Éducation sentimentale*, e in maniera più evidente che nel corale cicaliccio dei *Malavoglia*, nel fluire ininterrotto della *Recherche* («che è natura e storia insieme») Calvino sottolinea come «a inseguire la corsa delle sensazioni, dei desideri, degli affanni perduti, a cercar di fermare immagini di volti e luoghi e giornate che

¹⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 955.

¹⁹ Sull'argomento cfr. A. Boule Basuyau, *Calvino et la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres...*, dans «*Il cavaliere inesistente*», «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 269-293.

²⁰ Nelle pagine calviniane risulta chiara l'associazione ideale tra il poema ariostesco e la capitale francese; sul *Furioso* lo scrittore infatti precisa: «l'assedio di Parigi è un po' come il centro di gravità del poema, così come la città di Parigi si presenta come il suo ombelico geografico» (I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso*, in Id., *Saggi*, I, cit., p. 765); e, ancora, parlando di Parigi: «a Parigi puoi sempre sperare di trovare ciò che credevi perduto [...], un po' come la Luna nell'*Orlando Furioso* dove si raccoglie tutto ciò che è stato perduto al mondo» (I. Calvino, *Eremita a Parigi*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 109).

tremolano e s'allungano e cambiano dimensione come al guizzare d'un lume di candela [...] l'individualità perda i contorni che la separano dal mare dell'*altro*:²¹ ancora una volta è la cultura francese a fornirgli i paradigmi di riferimento per l'elaborazione della propria visione della letteratura e con l'aiuto dei modelli francesi Calvino si avvia infatti a grandi passi ad incontrare il mare dell'oggettività. Nella parte finale di questo saggio su *Natura e storia nel romanzo*, egli evoca così *Lo straniero* di Camus come simbolo di estraneità alla logica del mondo, mentre la narrativa francese contemporanea, attraverso Sartre, Robbe-Grillet e Michel Butor gli offre sponda nella descrizione dell'inondazione dell'oggettività.

La perdita della coscienza dell'individualità nella scrittura di quella che Calvino definisce la «nuova scuola di narratori sorta da pochi anni in Francia» non è però ai suoi occhi un semplice annullamento di questa coscienza, posto che il racconto di questa perdita porta implicitamente con sé anche una tensione alla sua riaffermazione.²² Siamo già al Calvino non disposto ad arrendersi al 'mare dell'oggettività', e in tal senso la chiusa dello scritto su *Natura e storia nel romanzo* si sovrappone all'inizio del saggio di poco successivo intitolato proprio a quel *Mare dell'oggettività*, testo saggistico tra i più celebri dello scrittore, che si apre appunto nel nome dell'*école du regard* e quindi di Sartre, mentre la riproposizione dei richiami già visti a Robbe-Grillet e Butor offre lo spunto per immaginare, a dispetto di ogni apparenza, una possibile reazione morale della letteratura,²³ nonché l'occasione per un accostamento di questa nuova generazione d'oltralpe a due modelli italiani assai presenti nella riflessione calviniana del periodo del «Menabò» (Gadda e Pasolini), grandi narratori dello sprofondamento nell'oggettività venato tuttavia da istanze di mancata resa ad essa.

La cultura francese e quella italiana si calibrano continuamente l'una con l'altra negli scritti di Calvino, in un reciproco gioco di rispecchiamenti in cui lo scrittore si diverte a metterne in risalto ora le contiguità, ora le differenze (come ad esempio nel coevo saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in cui fa notare come nella letteratura francese contemporanea sia possibile parlare di scuole: il *nouveau roman*, l'*école du regard*, cosa che invece non è possibile fare per la letteratura italiana di quegli anni).²⁴ *Il mare dell'oggettività*, il saggio a chiusura del quale l'osservazione di scrittori italiani e francesi sprofondati «nel ribollire della materia narrata» apre

²¹ I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 32.

²² Cfr. *ivi*, pp. 45-46. Nel caso di Sartre «questo non era che il punto di partenza negativo per postulare la coscienza di sé, la scelta, la libertà», ma anche davanti alle più pervasive rappresentazioni letterarie del trionfo dei dati oggettivi (Butor, Robbe-Grillet) Calvino lascia aperta una possibilità di positivo riscatto: «È l'annullamento della coscienza o una via per la sua riaffermazione? [...] Anche per questa strada potremo dunque ritrovare un rapporto tra la coscienza di sé e i dati della storia e della natura?».

²³ Pure all'interno di questo scritto Calvino invita a «riflettere prima di concludere su una prospettiva [...] negativa» e, proprio in riferimento a Robbe-Grillet e Butor, ribadisce: «Questo seguito di dati oggettivi che diventano racconto, svolgimento d'un processo mentale, è necessariamente l'annullamento della coscienza o non può essere visto pure come una via per la sua riaffermazione [...]? [...] In mezzo alle sabbie mobili dell'oggettività potremo trovare quel minimo d'appoggio che basta per lo scatto di una nuova morale, d'una nuova libertà?» (p. 53). Su Robbe-Grillet e Butor cfr. pure le dichiarazioni contenute nell'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli (I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2721-2722), in cui vengono messe in evidenza le differenze tra i due scrittori francesi e l'ammirazione che Calvino nutre comunque per entrambi.

²⁴ Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano oggi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 61-62.

imponderabili spiragli di possibile riscatto, è scritto nel 1959 ed edito nel 1960. Proprio ad inizio degli anni 60 Calvino ha iniziato a spostarsi freneticamente tra l'uno e l'altro paese, anche per seguire la promozione dei suoi libri tradotti oltralpe. Le traduzioni francesi hanno avvio appunto in questo scorcio d'anni (la prima, quella del *Visconte dimezzato* è del '55, e per altro va ricordato per inciso come la questione delle traduzioni francesi di Calvino sia di recente tornata d'attualità con la sconfessione della figlia Giovanna delle edizioni Seuil e l'incarico dato a Gallimard di ritradurre tutta l'opera del padre); per promuovere al meglio la propria opera oltreconfine, alla fine degli anni 50 un esperto uomo di casa editrice come Italo Calvino capisce che è meglio non fare da solo e prende per sé un agente, Erich Linder, affinché segua le sue traduzioni all'estero. I paesi che lo interessano di più sono appunto la Francia e gli Stati Uniti (questi ultimi visitati nel '59 allorché Calvino individuò New York come sua città ideale, non senza colorare questo innamoramento con un preciso riferimento ad un suo amato autore francese, lo Stendhal definitosi milanese esattamente come lui si definiva newyorkese).²⁵ Sono anni di continui andirivieni dalla Francia e dell'uscita delle sue opere in francese, secondo una successione sapientemente orchestrata da Linder che gli suggerisce di non seguire l'ordine di composizione, ma piuttosto di alternare opere realistiche con opere di impianto fantastico in modo da non limitare il pubblico dei suoi lettori. E sono anni in cui a Parigi conosce pure Chichita, Ester Singer, che diventerà sua moglie un paio di anni più tardi.

In questo rapporto sempre più ravvicinato con la Francia, fatto ad un tempo di vita e scrittura, Calvino continua a descrivere attraverso precisi richiami ad autori francesi la propria riflessione sulla letteratura e così, come già avvenuto con i più celebri interventi degli anni 50, anche in questi degli anni 60 cerca oltralpe i propri riferimenti: nella sfida lanciata al labirinto nel 1962, scrive che se la risposta filosofica all'invasiva industrializzazione moderna è stata offerta da Marx, la risposta estetica è stata offerta secondo lui da Baudelaire; e anche in campo romanzesco, la partita del rapporto tra insorgenza dell'industrializzazione e letteratura Calvino la gioca tutta in ambito francese, a far inizio da quell'ottimismo illuminista che aveva in qualche modo preparato il terreno alla prima rivoluzione industriale. Il saggio sulla *Sfida al labirinto* mette per l'ennesima volta davanti agli occhi del lettore come nel discutere di tendenze e teorie letterarie Calvino, sempre di più, individui i suoi esempi in ambito francese, con una specifica attenzione che in questo caso trova il proprio (polemico) preciso riferimento nel libro di Robbe-Grillet intitolato appunto *Nel labirinto*.²⁶ Gli esiti della letteratura francese contemporanea gli appaiono attraversati da luci e ombre, ma la scrittura d'oltralpe passata e presente resta sempre la sua cartina di tornasole privilegiata, la base d'elezione su cui imbastire la propria

²⁵ Cfr. la prima delle corrispondenze scritte per il settimanale «ABC» nel giugno 1960 (ora riportata anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 2501) in cui Calvino annota: «Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie, non so definire i miei perché, e ogni volta che tento è un perché assurdo. In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, "newyorkese"?»

²⁶ Su Calvino e Robbe-Grillet cfr. le riflessioni contenute in M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 52 sgg.

visione della cultura. E per lo scrittore non si tratta solo di disquisizioni teoriche, visto che in lui la teoria e gli insegnamenti desunti dallo studio della teoria hanno una ricaduta diretta sulla propria narrativa.²⁷ È cominciata del resto per Calvino la stagione in cui la riflessione teorica e la scrittura di invenzione intersecano in modo sempre più netto le proprie strade, sulla scorta di richiami sempre più legati al dibattito culturale francese (a questa altezza ad esempio compare già con costanza nei suoi scritti il nome di Queneau, che sarà interlocutore privilegiato del periodo parigino). I testi narrativi e saggistici continuano a recare in sé i segni di un accostamento assai ravvicinato alla lezione dei francesi che offre a Calvino spunti per le sue invenzioni narrative.

Anche all'interno di un testo riconducibile al filone più realistico e meno sperimentale come *La giornata di uno scrutatore*, ad esempio, che è del 1963, Calvino prende le mosse proprio da una rivisitazione di quanto André Breton aveva scritto nel suo *Manifesto del surrealismo* (1924) a proposito di Valéry, il quale aveva detto che mai avrebbe voluto iniziare un romanzo con un banale «La marchesa uscì alle cinque» (e il Calvino dello *Scrutatore*: «Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino»)²⁸. Ma la cosa più interessante da sottolineare è piuttosto relativa al fatto che in questo passo del *Manifesto del surrealismo* Breton riferisca della provocatoria intenzione di Valéry di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo,²⁹ come in un ideale suggerimento che Calvino tradurrà in narrativa alcuni anni dopo, nel suo periodo parigino, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Corteggiamento della cultura francese, traduzione di questo corteggiamento in termini narrativi (oltre che in riflessioni teoriche) e concreta approssimazione a Parigi, visitata sempre più spesso, si riversano negli ultimi testi dati alle stampe contestualmente al trasferimento nella capitale transalpina (la raccolta *Ti con zero* e il celebre scritto su *Cibernetica e fantasmi*). È il 1967: l'anno prima è morto Vittorini, sodale la cui scomparsa spinge Calvino ad un'ulteriore chiusura nel mondo della letteratura. In *Cibernetica e fantasmi* ricompaiono tutti insieme, in successione, i nomi che hanno idealmente accompagnato lo scrittore in questa approssimazione al trasferimento nella sua nuova città di residenza: c'è Lévi-Strauss e c'è Propp, cui aveva fatto riferimento parlando di fiabe e che è ormai a quest'altezza cronologica pienamente riconosciuto come antenato di quello strutturalismo col quale flirta con insistenza Calvino.³⁰ E ci sono i nuovi compagni di strada: Barthes, Queneau,

²⁷ Sulla valenza quasi autobiografica di questa produzione saggistica cfr. M. Barenghi, *Una storia, un diario, un trattato (o quasi)*, ora in Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 125 gg. (lo studio è una rielaborazione dell'*Introduzione* dello stesso Barenghi a I. Calvino, *Saggi*, cit.); sul dialogo tra la letteratura e altri ambiti culturali nella saggistica calviniana cfr. A. Giarrettino, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2013, pp. 75-95.

²⁸ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 5.

²⁹ Scrive Breton: «Per esigenze di epurazione, Paul Valery proponeva di recente di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo; e si aspettava grandi cose in fatto di imbecillità. Si trattava di scegliere tra gli autori più famosi. Una simile idea fa ancora onore a Paul Valery che una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che, in quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*» (A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924; trad. it. *Il manifesto del surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 89).

³⁰ Su questi debiti contratti da Calvino cfr. R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

Greimas. E c'è naturalmente il solito Robbe-Grillet, insieme a Borges e ai loro labirinti. Il saggio per altro si conclude anch'esso nuovamente sul motivo del labirinto che, a questo punto, non è però una realtà osservata nella scrittura degli altri, ma una realtà che Calvino ha introiettato, fatta propria e trasformata in narrativa. *Cibernetica e fantasmi* si chiude infatti su alcune considerazioni dello scrittore in margine alla propria riscrittura del *Conte di Montecristo* di Dumas, affidata al racconto conclusivo di *Ti con zero*. Proprio in *Ti con zero* tutte queste dinamiche connesse col rapporto tra Calvino e la Francia trovano un loro ideale punto di confluenza: la seconda parte del testo, intitolata *Priscilla*, si apre infatti con una serie di epigrafi, la metà delle quali è tratta da autori francesi: Bataille, Sartre e Bossuet.³¹ Il Bataille dell'introduzione all'*Erotisme* gli parla della riproduzione asessuata delle cellule, argomento fatto appunto proprio da Calvino nella raccolta, e nel narrare di queste cellule lo scrittore arriva ad immaginare l'incontro dell'io narrante con Priscilla, individuo pluricellulare di cui si specifica il domicilio: «cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris quinzisième»;³² lo scrittore tiene dunque a precisare che il personaggio abita a Parigi, quella Parigi in cui si sta trasferendo lui stesso. E in questa logica narrativa in cui uno scrittore francese come Bataille dà il là al racconto e il racconto racconta di un personaggio che vive a Parigi come Calvino, particolare significato assume naturalmente la chiusa francese di *Ti con zero* sulla riscrittura del *Conte di Montecristo*.³³ Si tratta di uno dei più conosciuti racconti di Calvino, in cui Edmond Dantes riflette sui ripetuti, fallimentari tentativi dell'abate Faria di uscire dalla fortezza. La fortezza è labirinto ed è anche isola, un'isola in cui si confondono le immagini dell'isola di If, di quella di Montecristo, dell'Elba e di Sant'Elena. I protagonisti di Dumas non sono del resto poi così diversi da quel Napoleone (simbolo della storia *tout court* e non solo di quella francese), anch'egli prigioniero dentro i confini di un'isola e che già nel *Barone rampante* Calvino aveva trasformato in personaggio letterario. E isola diventa nel racconto anche la scrivania di Dumas, in cui si affastellano le possibili e labirintiche trame alternative del romanzo:³⁴ la letteratura ha lanciato con Calvino-Dantes la sua sfida al labirinto, ma per sfidarlo, non per uscire da esso. In un'isola-scrivania Calvino anzi trova alla fine il suo habitat ideale, trasferendosi in quella Parigi in cui vive da eremita, chiuso nel suo studio di Square de Châtillon; che diventa la sua isola-tana,³⁵ quella da cui immaginare fughe narrative sempre più fantastiche, in una confusione ormai quasi totale tra vita, teoria e letteratura, che a partire dal 1967 ha ormai trovato in quella villetta del quattordicesimo *arrondissement* il suo appartato luogo d'elezione. Da essa Calvino usciva solo per prendere la metropolitana, in cunicoli scavati sottoterra quindi,³⁶ come quelli percorsi dall'abate Faria. Ciò che avviene al di fuori della sua isola tutta letteraria lo interesserà sempre meno e commenterà con smarrito dispiacere il

³¹ Cfr. I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 271-273.

³² Ivi, p. 288.

³³ Cfr. ivi, pp. 344 sgg.

³⁴ Sulla riscrittura calviniana di Dumas cfr. D. Brogi, *Italo Calvino. 'Una rappresentazione senza angoscia' ('Il Conte di Montecristo' da "Le cosmicomiche")*, «Allegoria», 34-35, 2000, pp. 178-193

³⁵ Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 104.

³⁶ Cfr. ivi, pp. 104-105.

disinteresse con cui verranno accolti i suoi libri nella stagione del maggio francese, relegati nelle librerie in nascosti angoli di scaffale. I giovani parigini sono scesi nelle piazze per fare la rivoluzione e non riescono ad identificarsi nelle logiche (anch'esse tuttavia a loro modo rivoluzionarie) di un narratore che raccontava di antenati lunari e di uomini rampanti sugli alberi. Ma siamo appunto già nel '68, e per il neo parigino Italo Calvino ha ormai preso avvio un diverso capitolo del proprio rapporto con la Francia e la cultura francese, che sul campo e non più *de loin* sedurrà la sua scrittura in una nuova e feconda stagione creativa.

Giuseppe Panella

Dino Buzzati e la fantascienza

La storia universale è un testo che siamo costretti a leggere e a scrivere incessantemente e nel quale anche noi siamo scritti.

THOMAS CARLYLE

1. *L'anno del contatto*

Se l'analisi dell'elemento fantastico, puro e gotico,¹ è sempre stato affrontato dalla critica buzzatiana,² lo stesso non si può dire circa la ricostruzione del suo rapporto con la fantascienza.³ Ma lo scrittore bellunese ha scritto in termini che non danno adito a dubbi sulla sua volontà di cimentarsi in una direzione che escludeva il fantastico puro della tradizione letteraria e sconfinava nella narrativa popolare.

L'interesse giornalistico per le esplorazioni spaziali, poi, è la spia di un interesse per un genere che in Italia ha dovuto faticare per ricevere l'accoglienza e l'attenzione che indubbiamente meritava.⁴ Inoltre, in un testo ripubblicato in *Cronache terrestri* – libro postumo che raccoglie i suoi articoli giornalistici più significativi –, intitolato *Apollo 14: soli soletti*, Buzzati rievocava con queste parole la partenza dell'astronave, lamentando il progressivo calo d'interesse per le imprese spaziali di russi e americani:

Sono andato per l'occasione in uno dei migliori negozi di retorica – ovviamente non posso fare nomi – specializzato per di più in articoli spaziali. La padrona mi ha aperto un grande armadio, pieno zeppo di iperboli e incensi e fanfare, appunto di genere astronautico e interplanetario. Ne è uscito un odore di muffa, polvere e naftalina. «Che cosa vuole, signore?» mi ha detto. «La merce è ottima, oppure non funziona più. Nel luglio 1969, il boom. Adesso, ablativo assoluto». Neanche io ho comperato. Era roba andata a male, puzzava. Ma così mi trovo anch'io sguarnito di aggettivi, di pennacchi, di trionfi, di alleluia, di gloria, di entusiasmo. Io come tantissimi altri. E così Shepard, Roosa, Mitchell (nomi poco mnemonici, come di tutti gli astronauti eccetto Gagarin, avete notato?, come se l'uomo individuale personale singolo non contasse ormai più, ma solamente il gruppo, l'*équipe*, il *team*, l'idea) Shepard, Roosa, Mitchell se ne vanno per il cosmo soli soletti; ancorché bravi, meravigliosi. Perché, come tutti sanno, l'eroismo a suono di trombe ed applausi è cosa facile. Mentre è duro rischiare la vita quando pochi o nessuno ci guardano. Duro, ed estremamente elegante, rischiare la vita per una cosa che, almeno per il momento, non può dare il minimo beneficio a nessuno. E consiste unicamente nella

¹ Per una prima sommaria ricostruzione delle differenziazioni nel campo del fantastico cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 e il bel volume collettivo *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di Monica Farnetti, Firenze, Olschki, 1995.

² Sulla dimensione del fantastico in Buzzati cfr., ad esempio, la buona sintesi di Antonia Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1993² e Ilaria Crotti, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994. Ancora utile il saggio più generale di Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.

³ Così viene solitamente definita la letteratura d'anticipazione, genere letterario che impropriamente viene chiamato *fantascienza* utilizzando la traduzione quasi letterale del termine *science-fiction* che Hugo Gernsback diede ai racconti che pubblicò sulla rivista *Amazing Stories* a partire dal 1926 e che fu italianizzato così da Giorgio Monicelli per la sua rivista «Urania».

⁴ Gli esempi dell'interesse di alcuni scrittori significativi del Novecento italiano per la fantascienza si potrebbero sviluppare proficuamente, ma in questo caso sarà opportuno limitarsi ai soli Calvino (*Le Cosmicomiche, Ti con zero*) e Bacchelli (*Rapporto segreto dall'inglese di mille parole*).

pura, benedetta, umana follia.⁵

In questo modo, equiparando le imprese astronautiche all'«eroico furore» umano che però permette di cogliere risultati straordinari e conquiste durature, Buzzati paragonava, forse inconsciamente, la conquista dello spazio da parte degli astronauti, nuovi eroi del futuro, all'attività della scrittura quale rischio assoluto e attività condannata a non avere remunerazione immediata.

L'articolo apparve sul «Corriere della sera» del 1° febbraio 1971, ma l'interesse di Buzzati per astronavi, alieni e tecnologia avanzata è molto precedente. Già in *Il crollo della Baliverna*, che è del 1957, tematica spaziale veniva utilizzata per un racconto, *Il disco si posò*, solo apparentemente bonario nel tono e nel taglio ma in realtà molto significativo sotto il profilo dell'analisi dell'immaginario collettivo.⁶ Un sacerdote di campagna, il parroco don Pietro, riceve la visita d'uno di quelli che ancora non venivano denominati UFO (*Unidentified Flying Objects*), ma il cui avvistamento era evento ormai piuttosto frequente:⁷

All'insaputa degli uomini che erano già rientrati nelle case, l'ordigno si calò verticalmente giù dagli spazi, esitò qualche istante, mandando una specie di ronzio, poi toccò il tetto senza strepito, come colomba. Era grande, lucido, compatto, simile a una lenticchia mastodontica; e da certi sfiatatoi continuò a uscire zuffolando un soffio. Poi tacque e restò fermo, come morto. Lassù nella sua camera che dà sul tetto della chiesa, il parroco, don Pietro, stava leggendo, col suo toscano in bocca. All'udire l'insolito ronzio, si alzò dalla poltrona e andò a affacciarsi al davanzale. Vide allora quel coso straordinario, colore azzurro chiaro, diametro circa dieci metri.⁸

Il disco volante si posa sul tetto della chiesa parrocchiale e ne scendono due «strani esseri» di cui il prete non saprà dare che una descrizione molto sommaria: «Sembravano due zampilli di fontana, più grossi in cima e stretti in basso» dirà, specificando che erano «smilzi», alti al massimo «un metro e dieci». Ai fedeli incuriositi dirà che i due esseri erano simili a insetti, a fiammiferi, a spiritelli o a «scopetti» ('avanzi di potatura degli alberi'): in sostanza, non ha termini di paragone per descriverli. Pur parlando una lingua del tutto incomprensibile ai terrestri, i due esseri riescono benissimo a farsi capire e chiedono al sacerdote cosa siano le «antenne» che svettano sul tetto; don Pietro risponde che sono croci, indispensabili per la salvezza delle anime. I «marziani» chiedono maggiori spiegazioni e don Pietro li invita in camera sua: racconta loro la storia della cacciata dall'Eden, della venuta di Cristo per salvare gli uomini e della sua morte in croce. Ma gli extraterrestri non hanno mangiato «il frutto dell'albero del bene e del male» e quindi non conoscono il dolore e il rimorso che rende gli uomini «avidì, turpi, mentitori», ma anche capaci di comprendere il vero significato della vita e della morte. Ripartiranno subito dopo senza aver capito

⁵ D. Buzzati, *Cronache terrestri*, a cura di Domenico Porzio, introduzione di Claudio Toscani, Milano, Mondadori, 1995², p. 321.

⁶ Questo racconto doveva essergli comunque particolarmente caro perché lo stesso Buzzati lo ripubblicherà in un'auto-antologia molto personale come *La boutique del mistero. 31 storie di magia quotidiana*, uscita nel 1968 da Mondadori per la collana degli Oscar).

⁷ L'interpretazione psicanalitica degli UFO da parte di Carl Gustav Jung è già del 1958 (cfr. Id., *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

⁸ D. Buzzati, *Il disco si posò*, in Id., *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1984², p. 341. Se l'entrata in scena del parroco ricorda l'*incipit* del capitolo VIII dei *Promessi Sposi* con Don Abbondio che legge la predica del Cardinal Borromeo, quella del disco volante sul tetto è in perfetto stile da pellicola di serie B.

l'importanza del problema della salvezza, che invece ha afflitto da sempre gli uomini ed è ciò che li rende veramente degni di essere tali.

L'apologo ha il sapore d'una sorta di rivalse umanistica sulla superiorità della tecnica moderna (qui impersonata dagli ometti misteriosi venuti da Marte), ma quel che conta non è tanto il risultato finale di carattere religioso (certamente scontato), bensì l'uso di temi (e stereotipi) che la letteratura alta all'epoca non solo non usava ma altezzosamente sdegnava (e continuerà a sdegnare anche in seguito, almeno fino all'altezza delle *Cosmicomiche* di Calvino, che è del 1965).

2. *Amore alieno*

Se per Buzzati la vita si presenta sempre con i caratteri del mistero, anche nelle situazioni della vita quotidiana (e ne è testimonianza la passione folle e devastante narrata in *Un amore*)⁹, la soluzione dell'enigma che essa presenta è quasi sempre impossibile; quando non lo è, la spiegazione che ne viene data risulta manchevole, se non perfino deludente.

La verità che rappresenta l'agnizione finale nella storia risulta sempre inferiore all'atmosfera costruita per raggiungerla e alle aspettative che avrebbe voluto suscitare. È quanto avviene in *Il grande ritratto*, il vero romanzo di fantascienza scritto da Buzzati nel 1960. Il mistero dell'*incipit* viene chiarito durante il corso della narrazione, ma è proprio la sua natura concreta (e troppo razionale, nonostante il tenore appassionato e sconvolto nei toni) a privarlo del fascino che aveva all'inizio. La gigantesca costruzione di pietra e acciaio, di vetro e cemento che si erge inviolata e segretissima, custodita da severe e attente vedette militari e da apparecchiature modernissime di sorveglianza che ha invaso la Val Texeruda (nome montano di fantasia che allude tuttavia a ben precisi luoghi presenti nella zona delle Dolomiti e sempre molto amati da Buzzati, come è accaduto per la Val Morel descritta in una sua famosa raccolta di ex-voto)¹⁰ è la protagonista assoluta del secondo romanzo dello scrittore bellunese. Tutto inizia con la missione segreta imposta senza alcuna spiegazione specifica (le ragioni rimarranno ignote fino alla conclusione della storia) al timoroso Ermanno Ismani, «ordinario di elettronica all'università di X». Dopo un colloquio molto ambiguo avuto con il colonello Giaquinto, capo di un indeterminato Ufficio studi che ha il potere di convocare autorevolmente il professore, l'avventura inizia:

Ismani e la moglie partirono alla volta della "zona militare 36" al principio di giugno, a bordo di un'automobile del ministero della difesa. Guidava un soldato. Li accompagnava il capitano Vestro, dello Stato maggiore, sui 35 anni, tarchiato, gli occhi piccoli, intensi, ironici. Alla partenza gli Ismani sapevano di dover raggiungere la Val Texeruda, celebre zona di villeggiatura, dove anche Elisa era stata in vacanza, da ragazza, molti anni prima. Ma non sapevano di più.¹¹

⁹ Id., *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

¹⁰ Cfr. Id., *I miracoli di Val Morel*, prefazione di Indro Montanelli, spiegazione dell'Autore, Milano, Garzanti, 1971 (ristampato nel 1983 e nel 2012).

¹¹ Id., *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1981⁷, p. 32.

Ismani non capisce molto di ciò che dovrà fare lassù, ma dal colloquio avuto con il capo del laboratorio, il professor Endriade – personaggio mitico nella comunità scientifica – e col suo collega Giancarlo Strobele (raggiunto in quell'occasione dalla piacente moglie Olga, già allieva bocciata dall'esperto in elettronica) si deduce che l'esperimento non ha molto in comune con le ricerche atomiche in voga in quegli anni, ma si concentra su un tentativo assai più ambizioso che ha a che fare con «il vecchio geniale sistema di Cecatieff»:¹² si tratta di trasformare un cervello elettronico (anche se molto più perfezionato di quelli all'epoca già utilizzati) in un vero e proprio cervello umano. Quest'ultimo, da oggetto non differenziato sessualmente e strumento puramente meccanico per il calcolo, sarebbe dovuto diventare il corpo pur sempre meccanico (ma capace di parlare e di sentire) di una donna, la Laura (*nomen omen!*) già sposata e amata alla follia dal suo creatore e nota per il suo comportamento ondivago e poco affidabile. Endriade, infatti, era rimasto vedovo per un incidente stradale che gli aveva portato via la donna da lui idolatrata e che sapeva essergli stata più volte infedele anche col suo più stretto collaboratore Aloisi («un genio», viene definito più volte lo scienziato, scomparso in montagna in circostanze mai chiarite); si era poi risposato con una sua fedelissima assistente, ma questo non aveva lenito la sua pena. Il suo desiderio rimaneva pur sempre quello di far rivivere la donna amata (l'idea di ridar vita a un cadavere per via scientifica ricorda sia l'esperimento fatale dello scienziato Frankenstein nel romanzo omonimo di Mary Shelley, sia l'operazione meccanica tentata dal dottor Rotwang in *Metropolis*, il capolavoro cinematografico di Fritz Lang del 1927).

Il mistero del gigantesco cervello elettronico nella roccia viene chiarito in un confronto rivelatorio tra Endriade e Elisa, la moglie di Ismani, donna semplice ma intuitiva e in grado di cogliere le lacerazioni e le angosce della mente tormentata del professore. Una volta venuta a conoscenza del segreto di Endriade e della sua folle volontà di far riemergere dalla morte il corpo vivente di Laura, Elisa sarà il centro dell'azione ed entrerà direttamente in contatto con la mente della defunta moglie dello scienziato, diventata ormai folle per il suo desiderio di ritornare a essere una pulsante creatura di carne. In un serrato confronto finale il cervello elettronico cercherà di far morire Elisa e di morire a sua volta distruggendo il nucleo vitale della propria struttura (quello che viene definito «la sua anima», un anonimo globo di vetro che ne custodisce la sostanza senziente, una sorta di tecnologica ghiandola pineale cartesiana).

Il racconto, come si vede, racchiude tutti i temi del futuro libro di Buzzati, *Un amore*, ma coniugato come un romanzo di anticipazione, con tutti gli ingredienti del genere. I risultati non saranno i migliori della produzione buzzatiana ma restano comunque legati a un tentativo inedito ed esemplare in una letteratura, come quella italiana novecentesca, difficilmente consonante con la produzione di genere e con un modello letterario allora consegnato esclusivamente alle pagine delle riviste di settore (come «Urania» e assai peggiori).

¹² Ivi, p. 97. Cecatieff è chiaramente Silvio Ceccato, cibernetico veneto le cui ricerche nell'ambito della traduzione del linguaggio umano e il suo trasferimento su scheda magnetica sono a tutt'oggi apprezzate ma che all'epoca non riscuotevano alcun sostegno a livello accademico.

Antonio Sichera

Dalla deflagrazione all'integrazione Per la poesia di Maurizio Cucchi

La poesia di Cucchi comincia da un'esplosione, da una deflagrazione cosmica che assomiglia molto a un big bang, o forse a un'apocalisse. Un «evento» – così lo chiama *In attesa del dramma*, una lirica del primo libro (*Il disperso*) – nel senso di un accadimento che si impone, si manifesta da un altrove e cambia la vita.

Per il soggetto che dice 'io' nella poesia di Maurizio Cucchi questo «evento» coincide con la mancanza lancinante di una figura paterna, alla quale verranno dati nel corso dei decenni nomi differenti e tutti significativi: da Luigi a Glenn. Quel che non bisogna assolutamente perdere di vista, però, è il carattere tutt'altro che meramente biografico di questa assenza da cui la scrittura ha inizio. Molto più congruo, infatti, leggere la morte di Luigi (o di Glenn) come un evento cosmico e collettivo, come la metafora, cioè, della dispersione del soggetto moderno, del suo spodestamento inevitabile quando a venir meno è l'orizzonte di riferimento, lo scudo protettivo, l'*holding* paterno che cautela ogni entrata nel mondo, ogni avventura nella vita di chi possa sentirsi figlio di un custode e di un mentore. Morte del padre, insomma, come morte dell'Altro, comunque lo si voglia concepire, creazione di quel «vuoto nel cosmo» di cui parlava un poeta lontano da Cucchi (ma segnato da una medesima assenza) come Pasolini. Perché non è qui in gioco la biografia di un singolo ma il vissuto di un'epoca, simbolicamente espresso ancor oggi (ed è forse l'unico senso autentico, e sublime, che gli resta) dall'Edipo di Freud.

Di questa deflagrazione apocalittica (e sorgiva) non restano che frammenti, schegge, «pezzi», come li chiama il primo testo del *Disperso*: «Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata, / a pezzi. [...] Rovistando / nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito / ha ripescato una fascia elastica, una foto o due, / un dente di latte e un ricciolo rimasti nel portafogli, / dieci lire (che non c'entravano per niente...)».¹ Cose, oggetti, pezzi sconnessi e fluttuanti, da cui la ricerca prende inizio sotto il segno della frantumazione, di un viversi da «dispersi» che Cucchi ipotizzerà sin dall'inizio come una sorte prefissata della sua lirica, presente e futura, ritenendo *Il disperso* titolo possibile di tutte le sue poesie, presenti e future. Senza che ciò gli impedisca – ed è un altro fatto fondamentale – di dare un contesto e un volto preciso a questi frammenti, a questa materia sfarinata, a queste tracce insensate, collocate con mano decisa, sicura, in un *background* milanese, ovvero – con un altro titolo intimamente suo – assaggiate e distessute dentro una «traversata di Milano».

Ora, in verità, l'intero primo movimento della lirica di Cucchi – e per certi versi, seppur

¹ MAURIZIO CUCCHI, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, in ID., *Il disperso*, Parma, Guanda, 1994, p. 11.

in una nuova ottica, anche il secondo (fino a *L'ultimo viaggio di Glenn*, per intenderci) – si spiega come tentativo testardo e disperato di dare senso al big bang, di ricomporre i frammenti configurando i pezzi vaganti nell'universo post-apocalisse nel quadro di una nuova *Gestalt*. I pezzi, i frammenti, sono in altre parole quelli di un Io lirico che si chiede senza risposta il perché dell'esplosione, che sente e sa di essere rimasto solo e che a tutto questo vuole trovare una spiegazione e un significato possibili. Come sempre succede, d'altronde, lì dove si inizia da una morte, evento che esige sempre parole sul come e sul perché del suo accadere (in che modo è successo, perché è successo). È bene notare subito, però, come già al Cucchi degli anni settanta, e sempre più a quello dei libri successivi fino alla frontiera del millennio, non interessino in alcun modo due vie di uscita dal sommovimento moderno tipiche della storia e della ricerca di tanti poeti, da «Athenaeum» in poi. Da un lato, la risignificazione estetica, ovvero il perseguire una salvezza nella forma, intesa quale totalità autosemantica, capace di disporre i cocci dentro una rappresentazione tanto spietata quanto mirifica dello squilibrio moderno, in forza dell'energia senza tempo del mito, vita pura che ignora la morte (si pensi qui ad uno schema come quello polemicamente evocato dal Rosenzweig dello *Stern der Erlosung*). Dall'altro, il ritorno ai paradigmi del religioso, a un oltrepassamento *en arrière* dell'esplosione primordiale verso un supposto stadio di quiete e di unità pre-frammentazione, come se si potesse ignorare il disastro rimuovendo la morte, la fine-inizio di tutto.

Per questo, Cucchi non deborda mai, nei suoi libri, non grida il dolore né lo consola, ma lo esprime con lucidità e con geometrico spaesamento, in ossequio a un'oggettività mai tradita, perché l'umano e i suoi «strumenti» (così cari al suo maestro Sereni) non possono sopportare alcuna accelerazione retorica o rappresentazione dimentica della misura del reale. Questo però non vuol dire arrendersi. Ed è l'approdo di *Vite pulviscolari*² e di *Malaspina*³ a dimostrarlo, lì dove il poeta resta se stesso eppure cambia, in quel gioco di permanenza e mutamento che appartiene a ogni vita e a ogni autentica ricerca. E così l'ultimo Cucchi si sottopone – o meglio è sottoposto dalla parola della poesia (perché la poesia sempre ci supera e mai fino in fondo ci appartiene) – ad un movimento che sul piano dell'esistenza (del contenuto ultimo dei testi) chiamerei di «pentimento» (in un'accezione squisitamente kierkegaardiana), e a livello formale definirei come rarefazione verbale, ossimoricamente coniugata con una amplificazione narrativa. Come se, insomma, la tensione etica e la disposizione al racconto che hanno accompagnato tutto l'itinerario di Cucchi, che lo hanno segnato come un marchio, ora giungessero ad un loro (pur provvisorio) compimento. Partiamo dal livello etico ed esistenziale e concentriamoci su *Malaspina*. Basta una superficiale ricognizione della lingua di questo libro per accorgersi di come nel suo ordito la presenza invasiva e polisemica del frammento, in tutte le sue possibili

2 MAURIZIO CUCCHI, *Vite pulviscolari*, Milano, Mondadori, 2009.

3 ID., *Malaspina*, Milano, Mondadori, 2013.

realizzazioni lessicali, raggiunga un livello esponenziale. *Malaspina* è assediato dalle tracce, dai sedimenti, dai risvolti scatologici, umici, cretacei, zoologici, artropodici, orografici, bassamente corporei e mortuari del mondo. In una moltiplicazione ossessiva, e in un isolamento voluto e provocante, tutta la materia pulviscolare e residuale del globo viene squadernata nel libro, con un elenco potenzialmente infinito (e istruttivo): «traccia», «umore», «residuo», «strato», «deposito», «subsidenza», «rivolo», «fungo», «mucillagine», «muffa», «topo», «insetto», «verme», «terra», «terracotta», «escremento», «ruga», «grinza», «schifo» sono solo alcune delle parole che il testo ospita con naturalezza, assecondando un chiaro intento di rottura con la bellezza artefatta, con l'eleganza costruita, con la rinuncia preliminare agli aspetti quotidiani, brutti e disturbanti del mondo (siamo su una linea di riabilitazione della faccia umile ed inestetica della vita che trova forse in Italia il proprio capostipite nel Montale di *Satura* e conosce seguaci, tra loro diversi, in poeti come Giudici o l'ultimo Sinisgalli, senza dimenticare, almeno per Cucchi, l'impatto di una grande lezione narrativa come quella di Gadda).

Ma la passione per i lemmi della materialità giornaliera («Mi piacevano certe parole: / martello, lattemiele, peoci, / corriera, schiacciasassi, accetta / e pietanza», *Mi piacevano certe parole*) non viene ormai qui da un contatto con la dispersione irrimediabile del soggetto, da un confronto con la frammentarietà irredimibile dell'esistenza, sempre attaccata e indagata in cerca di senso, di un'esegesi possibile di quelle «tracce» ovunque disseminate (*Innumerevoli sono i sosia*). Per il Cucchi di *Malaspina* la vita non si spiega, non rappresenta l'oggetto di un'«ansia inutile di definizione» (*Un fittissimo invisibile*), bensì la sostanza viva di un'incorporazione, di un'accettazione profonda. Il lavoro sulla morte di Glenn e della madre arriva qui a compimento: il poeta non si pone agonicamente davanti al frammento ma lo assume, rendendosi conto che quel «pezzo», quei tanti «pezzi» non gli sono estranei ma fanno parte della sua esistenza, anzi sono la sua esistenza stessa. Per questo essi non esigono alcuna spiegazione e possono apparire sulla pagina in un isolamento sovrano e con una pervasività sconosciuta. Perché non chiedono significazione ma solo ricollocazione in uno sfondo affettivo che li rende sensati non in virtù di un movimento mentale ma per la potenza silenziosa di un'integrazione corporea.

Ciò è vero ed accade sul piano storico-sociale, sul registro del tempo grande, dove i frammenti stanno ormai non dalla parte della dispersione moderna bensì da quella di una tradizione che non rifiuta la materia, la corporeità, la densità dell'esistenza concreta («Ma a quel tempo chi mai / pensava di nascondere l'usura, / la sua traccia, il suo nostrano sedimento [...] / C'era una più pastosa, nostrana / sporcia, e più odori. Penso / a una più fisica e diretta presenza d'uomo», *E proprio lì alloggiava il capomastro*), di un'epoca in cui «niente era asettico / traslucido di vanità, inodore e vanamente / leccato, leccato come qui» (*Sono talmente infisso nel passato*). Ma mentre sceglie gli «strati muti di sepolte storie» (*In piazza Sant'Ambrogio*) e si perde nell'«umiltà dei secoli» (*Sono talmente infisso nel passato*), questo poeta «archeologo» scende con la sua «benna» (*La*

macchina raspa indifferente) anche nelle profondità del proprio essere («Mi muovo verso strati / sempre più occulti, come un archeologo»; «scavo [...] per nostalgia di una realtà densa di terra», *Mi muovo verso strati*), risale lungo la temporalità del proprio esserci («retrocedo», *Anni su anni*), non per sceverare e chiarire, ma per assumere ed amare. Non si tratta della discesa freudiana nell'inconscio, né dell'avventura junghiana nella cantina dell'*Unbewusstsein*, in cerca di ricordi esplicativi o di simboli archetipici, tali da ricostituire, in forza della loro singolarità assoluta, un edificio verbale ermetico, animato da fantasmi intrapsichici e del tutto personali 'scavati' nel linguaggio. Il Cucchi di *Malaspina* scende e arretra, al contempo, per dare consistenza affettiva ai frammenti, per creare connessioni nel sé («Così come noi siamo, conserviamo in noi ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati», *Passavo nel campo*), per rivelare la verità della memoria corporea, preziosa e contingente, dove i materiali della demolizione antica servono a costruire, e il tempo esterno si annulla nel tempo vissuto di cui siamo impastati, svolgimento «ordinario di un sé fino a maturazione» (*Nel tempo che invece non esiste*). In questo senso, l'appropriazione totale del passato, l'innesto dell'esistenza nella radice, l'assunzione di ogni dolore e di ogni fatica in un orientamento deciso, in una volontà dichiarata e riconciliata, fanno assomigliare l'anima del Cucchi di *Malaspina* a quella del soggetto etico descritto dal Wilhelm di *Enten-Eller*, al suo «pentimento» come accettazione totale, scelta assoluta di sé.

D'altronde, la «maschera» di Søren Kierkegaard appena evocata chiarisce bene come non si tratti, per la vita etica, di una conversione verso il rigorismo, bensì di un piacere rinnovato, di un gusto estetico sperimentato su basi nuove. L'etica non annulla l'estetica ma le consente la dimora serena nell'attimo del godimento, fuori da ogni ansia, da ogni disperazione implicita. Anche l'io di *Malaspina* può così attingere ad un senso di «ricreazione sospesa» (*Tracce sensibili sparse*), di «felice abbandono» (*Un cappello chiaro*), di *hedoné* giornaliera, episodica, integrata: «Mi godo brevi soste molteplici / di sospensione e improvvisa / adesione. Mi oriento / verso un mondo più affabile e poroso» (*Ho imparato a esprimere gli umori*); «Vorrei avere il passo leggero [...] / Vorrei invitare le vecchie affacciate, / cantare e ridere fra i volti grinzosi [...] / Vorrei portare un berretto a sonagli» (*Vorrei nuotare nel brodo di gallo*), dove il richiamo a Pirandello non è scolastico, ma allude ad una dimensione corporea, e leopardiana, della gioia, dell'esperienza della natura, del cielo, dei fiori, degli uccelli che l'agrigeno coltiverà costantemente, esprimendola in maniera lieve e struggente nell'Uomo Grasso di *All'uscita*, la cui felicità tutta corporea non è lontana da *Malaspina*. Si tratta di una rivalutazione del quotidiano, della verità legata al gesto (come «il tocco» «esatto» sulla «biglia» in *La biglia di vetro iridato* o come la visita nell'*Ambulatorio del dottor Markstahler*), all'accadimento minimo, al presente discreto delle piccole vite (*Perciò io adoro il presente*). Una messa in valore dell'esperienza consueta degli umani che ricorda il Pascal delle *Pensées* (sotterraneamente evocato in *Malaspina* attraverso Hawking: «Noi siamo solo / una varietà evoluta di scimmie / su un pianeta secondario di una stella / insignificante. Ma siamo in grado / di capire l'universo, e questo / ci rende molto,

molto speciali», *Non so perché rimango fermo*), alla sua ritrosia verso i «*demi-savants*», rispetto ai quali preferiva senza esitazioni il sereno *divertissement* del popolo: «la gente [...] persuasa infine del tutto diffuso / in aperta adesione e armonia / nel presente assoluto, animato dalla pace normale dell'esserci // senza conflitti o sfide, senza / miserabile calcolo, ma / nella pace e nella più normale / armonia discreta dell'esserci» (*L'aria d'intorno chissà come*). Un senso spiccato dell'oggi che fa volgere pure, oltre ogni verifica filologica ma con un di più di godimento, al De Certeau di *L'invenzione del quotidiano*: «mi piace essere qui, dormire, leggere, mangiare, amare da cent'anni la stessa donna, guardare il mare, uscire e vedere il mondo, mi piace esserci, vivere... Mi piace» (*È un'ora così bella*).

Sul piano della forma, poi, è quasi conseguente che i lacerti, le illuminazioni, i pezzi dei libri precedenti, in *Malaspina* vadano componendosi in un racconto sempre più limpido, come un vero e proprio mettere in fila le cose e gli eventi dell'esistenza, rarefacendo le parole ma dotandole di una sintassi, che in un ideale silenzio quasi sacro ricomincia e raccoglie. Perché il racconto non guarisce in quanto spiega, ma solleva in quanto dice. La felicità solida e animale dell'io di *Malaspina* non è quella mentale eppur contigua del Sisifo di Camus. In *Malaspina* basta parlare, narrarsi, e già si respira, senza voler capire. D'altronde, il senso profondo del raccontare ad altri è condividere, mettere assieme in compagnia, farsi in ultima istanza solidali con la vita degli altri: «Non è un'opzione, un atto / grazioso di cristiana bontà. Ma / un fondamento, un senso / di presenza e adesione al comune / destino. Un filo c'è. / Religio» (*Non è un'opzione*). Per il poeta, che ha «sempre rispettato il più profondo vincolo di solidarietà» («*Dal regio Politecnico*»), la questione vera coincide con il superamento di ogni meschino, «patetico dominio» (*Passeggio accanto ai resti*) delle cose e della vita, nell'imparare a sottrarsi, sulla scia di Rousseau, all'attaccamento bieco, alla proprietà iniqua che rende infelici, che ci fa immaginare proprietari e mai ospiti, che non ci fa aprire le mani accettando sin da subito il richiamo liberante della finitudine.

Si capisce così, seguendo il gioco a nascondere di Cucchi, il significato più autentico del titolo. Simbolicamente stratificato, certo, se *Malaspina* è in prima battuta il bel «laghetto / che passava fresco nella stanza buia» (*Ma che cos'è Malaspina?*) a pochi chilometri da Milano; ma poi accostato infine – in minore attraverso il «piccolo purgatorio di umana sporcizia» (*Nel 1883, l'ingegner Giulio Valerio*), e in litote nella citazione di «*Malaspina, sì... ma niente a che vedere / con Currado, Moroello o il Trovatore*» (*Malaspina, sì...*) – a quel canto VIII del *Purgatorio* che celebra nei versi finali l'ospitalità liberale di Corrado, dopo aver cantato all'inizio la melodia struggente del desiderio («*Era già l'ora che volge il disio*»). Come a dire che siamo feriti, stretti mirabilmente fra il desiderio e la morte, ma che l'accoglienza e il soccorso, la cordialità e l'amicizia, la *religio* degli uomini buoni, dei giusti, se non crea il paradiso contribuisce però a portarci verso l'alto, verso il monte del Purgatorio, dove l'esistenza si può contemplare e scegliere quale luogo di fatica, anche dura, accarezzata però spesso da una dolcezza che ci salva dalla valle di lacrime e dal rischio dell'inferno. Anche se non

può proteggerci dal delirio e dall'abisso, in cui cade il «capitano» di *Malaspina*, sulla scorta ideale di Empedocle agrigentino e del console di Lowry, a rompere ogni irenismo e forse a preparare un nuovo inizio (*Ormai precipitava nel vulcano*).

Monica Venturini

«La patria addormentata». Figure di un'identità incerta nella poesia italiana contemporanea

Più che bellezza: è un'appartenenza
Elementare, semplice, già data.
Ah, non toccate niente, non sciupate!
C'è la mia patria in quelle pietre, addormentata.
(Patrizia Cavalli, *La patria*)

Lui è lui, io forse io, nessuno è noi.
(Fabio Pusterla, *Corpo stellare*)

Negli ultimi quarant'anni l'immagine del Novecento letterario si è progressivamente trasformata connotandosi sempre più come realtà complessa e stratificata, per cui risulta molto difficile, quasi impossibile, individuare un canone¹ condiviso, soprattutto per la poesia. La questione del canone si fa ancora più ardua per il periodo che comprende l'ultimo scorcio del secolo, con inevitabili argomenti comuni al dibattito intorno all'identità nazionale italiana. Nella *Prefazione e prelude* al suo *Canone occidentale*² Harold Bloom risponde alla estrema disgregazione del presente con l'affermazione perentoria di una *auctoritas* controcorrente, che stabilisca attraverso un canone condiviso un nuovo e stabile orizzonte di riferimenti. Questa operazione, per quanto abbia portato ad innumerevoli riflessioni e allo sviluppo di un dibattito ancora in atto, senza dubbio oggi non sarebbe più possibile, soprattutto nel contesto italiano.

Il tema identitario,³ nonostante la varietà di posizioni e di rappresentazioni, permette di analizzare tale quadro in movimento, grazie al ricorrere di figure e motivi che possono contribuire ad illuminare un capitolo importante della nostra letteratura, nonché chiarire la questione dell'auto-rappresentazione di un Paese ricco di contraddizioni e di lati in ombra.

¹ Cfr. *Un canone per il terzo millennio*, introduzione e cura di Ugo M. Olivieri, Milano, Mondadori, 2001; *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

² H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle età*, traduzione italiana e cura di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996.

³ Tra i contributi intorno al dibattito sull'identità letteraria italiana cfr. E. Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006; *Letteratura identità nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, duepunti, 2009; A. Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzione della tradizione letteraria italiana*, Roma, Bulzoni, 2002; A. Quondam, G. Rizzo (a cura di), *L'identità nazionale: miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Roma, Bulzoni, 2005; D. Brogi, R. Luperini (a cura di), *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, Lecce, Manni, 2004.

Il panorama poetico⁴ che tra gli anni Settanta e Ottanta si delinea è estremamente composito, anche se risulta possibile tracciarne un quadro necessariamente sintetico che avrà qui funzione di riferimento costante e storicizzazione del tema. I versi di *Satura* (1971) costituiscono una profonda svolta, non solo nella parabola della produzione montaliana, ma per tutta la poesia novecentesca successiva che da questo momento in poi dovrà confrontarsi con un modello nuovo, vicino alla prosa e ai linguaggi della più quotidiana realtà, caratterizzato dall'intento di narrare più che descrivere, di denunciare – e qui entrano in campo l'ironia, l'autoironia e la critica al presente – più che di indicare: da *La Storia* («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta»)⁵ a *La poesia a Piove a Tempo e tempi* («Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano»)⁶ a *Il repertorio* («Il repertorio della memoria / è logoro»)⁷, si ridisegnano i concetti di tempo e spazio ed emergono i nuovi segni di una riflessione sul momento presente e sull'identità fragile di un'Italia scossa dalle conseguenze di lunga durata del '68 e dagli effetti dei cambiamenti politici in atto, che sarà elaborata e troverà maggiore spazio nelle raccolte successive, nel *Diario del '71 e del '72*, nel *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*.

Se è vero che «nell'ultimo quarto del secolo il postmoderno ha gettato su situazioni, paesaggi, cose e persone raffigurati, ma anche su parole e stile una patina transnazionale e globalizzata che esprime una condizione caratterizzata dalla crisi di qualsiasi appartenenza (di nazione, di regione, di classe sociale)»,⁸ è ugualmente possibile affermare che, nonostante tale situazione costituisca lo scenario storico-letterario imperante, sopravvivono voci poetiche che ancora tentano la strada del dissenso, tramite strategie retoriche ricorrenti ben riconoscibili strettamente legate alla tradizione letteraria novecentesca: dalla negazione che in realtà afferma – una litote fortemente polemica che scardina l'idea stessa di appartenenza ma non ne annulla il desiderio – ad un'ossessiva attitudine all'interrogativo, alla domanda che pur restando senza risposta afferma la volontà incrollabile di capire. Si pensi al Luzi di *Al fuoco della controversia* (1978) – dove peraltro è raccolto il testo *Muore ignominiosamente la repubblica* – o a *Il Galateo in bosco* (1978) di Zanzotto – emblematica la poesia *Rivolgersi agli ossari...*⁹ o ancora, di qualche anno successivo, a *Salutz* (1986) di Giudici.

⁴ Si vedano le antologie *Ethos e Mythos. Poesia e impegno civile nel Novecento italiano*, a cura di L. Fulci, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2010; *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, a cura di E. Galli Della Loggia, Milano, Rizzoli, 2011; M. Di Gesù, *Il carattere degli italiani. Retoriche e controretoriche della nazione: da D'Annunzio a Manganelli*, voll. 2, Milano, Doppiozero, 2014.

⁵ E. Montale, *La storia* in Id., *Satura* in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, vv. 1-3, p. 323.

⁶ E. Montale, *Tempo e tempi* in Id., *Satura* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-2, p. 350.

⁷ E. Montale, *Il repertorio* in Id., *Satura*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-2, p. 403.

⁸ R. Luperini, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca* in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. Luperini e D. Brogi, Lecce, Manni, 2004, p. 25.

⁹ A. Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari...*, in Id., *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978; ora in Id., *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 565-566: «E si va per ossari. Essi attendono / gremiti di mortalità lievi ormai, quali gemme di primavera, / gremiti di bravura e di paura. A ruota libera, e si va. / Buoni, ossari – tante morti fuori del qualitativo divario / onde si sale a sicurezze di cippo, / fuori del gran bidone (e la patria bidonista, / che promette casetta e campicello / e non li

Molti dei poeti italiani, già affermatosi prima degli anni Settanta, dedicano i loro versi all'Italia, dando ampio respiro ad una poesia di tipo civile che spesso è rimasta ai margini rispetto alla restante produzione di poeti e poetesse più conosciuti per testi di altra natura. In *Vanitas*, una poesia della raccolta *Transito con catene* (1977) di Maria Luisa Spaziani, si cita l'Europa, secondo una modalità riscontrabile in Sereni e Montale: «La bella Otero danza dentro una cartolina, / sono passati anni che sembrano millenni. / L'Europa andava a fondo / tra piume e crinolina».¹⁰ E, in un'opera più tarda, *I Fasti dell'ortica* (1996), si legge *Italia '92-93*: «L'Italia è un paese di gente piccola, / vestita di saio o cotonina da mercato, / da secoli invasa, soggetta a soprusi e Diktat. / Non possiamo non dirla una nazione, / cinta dai suoi tre mari, coronata di nevi. / E tutti quegli scandali e il suo marasma attuale / è la coscienza inquieta di ogni *parvenu*».¹¹ L'intero testo oscilla tra un'immagine povera e una fiera dell'Italia che, nonostante tutto, conserva una storia ricca di tradizioni, in nome della quale si afferma l'unità.

Nel 1978, anche Caproni dedica all'Italia una poesia politica, scritta dopo il rapimento di Moro (il 16 aprile 1978): *Alla patria* («Laida e meschina Italietta»)¹² appartiene ad una sezione interamente dedicata all'Italia, dal titolo *Anarchiche o fuori tema* della raccolta postuma *Res amissa* (1991). Mentre *Show* («Sordidi fautori / dell' "ordine", il limo / del loro animo tinge / di pus la sicumera / dei lineamenti»)¹³ e *A certuni* («Essere in disarmonia / con l'epoca [...] è una nostra mania»)¹⁴ risalgono ai primi anni Ottanta, *Lorsignori* («Lavoran per la pace / preparando la guerra»)¹⁵ è stata scritta negli anni Sessanta (poi inclusa nell'antologia *Poesia satirica d'oggi* pubblicata da Guanda nel 1964), *Alla patria*, *Ahimè* e *Versicoli quasi ecologici* negli anni Settanta. *Alla patria* e *Ahimè*, dal sapore decisamente dantesco, brevissime, sono l'una il completamento dell'altra: «Fra le disgrazie tante /che mi son capitate, / ahi quella d'esser nato / nella "terra di Dante"».¹⁶ Dalla forte rabbia che anima questi versi emerge un nuovo senso identitario, dato dall'autorevolezza della voce poetica che scaglia i suoi dardi contro la dilagante corruzione del presente e il malcostume italiano; come il poeta dichiara in un'intervista del 1988 vi era la speranza di «una democrazia molto diversa dall'attuale, una democrazia che fosse veramente una democrazia, e non una partitocrazia».¹⁷

diede mai, qui santità mendica, acquista) ».

¹⁰ M. L. Spaziani, *Vanitas* in Ead., *Transito con catene* in Ead., *Poesie*, cit., vv. 1-4, p. 149.

¹¹ M. L. Spaziani, *Italia '92-93* in Ead., *I fasti dell'ortica* in Ead., *Poesie. 1954-1996*, Milano, Mondadori, [1996] 2000, vv. 17-23, p. 276. «Siamo nipoti di emigranti» v. 27; «Riaffiora il ricordo di ciò che non sappiamo» v. 31.

¹² G. Caproni, *Alla patria* in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, v.1, p. 848. Si veda S. Morando, *Indignazione. Le Anarchiche di Res Amissa* in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta* a cura di L. Surdich e S. Verdino, «Nuova Corrente. Rivista di Letteratura», n. 149, a. LIX, 2012, pp. 91-101.

¹³ G. Caproni, *Show* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 12-16, p. 845.

¹⁴ G. Caproni, *A certuni* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 9-10 e 12, p. 851.

¹⁵ G. Caproni, *Lorsignori* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 4-5, p. 850.

¹⁶ G. Caproni, *Ahimè* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-4, p. 849.

¹⁷ L. Gatti, *Identità nazionale e parola poetica: per un percorso didattico sul secondo Novecento*, «Per Leggere», n. 22, primavera 2012, pp. 119-127.

La delusione, il risentimento e una rabbia impotente sono altrettanto forti nel poemetto che Sanguineti dedica a Pasolini dopo la sua morte, *Le ceneri di Pasolini*, pubblicato nel 1979:

Questa tua vecchia Italia è una tetra rovina,
se è ignara già del suo passato, inferiore
a ogni nostalgia di futuro, in questo impraticabile
presente, se praticabile è soltanto,
oggi, l'inconscio. E quelli, ossessionati
dagli spettri informi del Palazzo e del Potere,
volgono gli occhi riflessivi e timidi,
affascinati da questa bellezza funeraria.¹⁸

Da nemico storico ad autore di un omaggio, Sanguineti si appropria dello stile pasoliniano per cantare con amarezza alcuni tratti dell'«impraticabile presente», reso tale anche dalla scomparsa violenta di Pasolini. L'Italia è ridotta a rovina, senza passato né futuro, a ricordo malinconico del grande intellettuale, odiato tanto quanto stimato: «ti penso un'ultima volta, e ti parlo».¹⁹ L'omologazione, il proletariato e il sottoproletariato, la coscienza di classe e le giovani generazioni: i grandi temi pasoliniani sono attraversati per verificarne la presenza o la mancata soluzione nella realtà sociale contemporanea. – Cosa resta di te «fratello infelice»? –: la risposta è nell'opera e nella grande paura che tutto si trasformi in cenere.

Di altro segno il risentimento di Nelo Risi che nella raccolta della maturità *Le risonanze* (1987) dedica all'Italia una poesia altrettanto indignata: «Non è più nostra madre / avara di figli partorisce disastri; / malgrado il rombo ininterrotto / dei motori i colpi sono chiari, / le stanno approntando una lunga bara».²⁰ L'intento civile, già presente nella sua produzione sin dagli anni in cui, poco più che trentenne, veniva collocato nell'ambito della Linea lombarda individuata da Anceschi, si incontra qui con «un'osservazione critica del mondo contemporaneo» e «una sempre più profonda sensazione di estraneità e di disagio».²¹ Prevalgono la disillusione e un senso di impotenza rispetto alla realtà delle cose vissuta sempre più attraverso la memoria e la nostalgia che non con partecipazione. Il senso di una forte disgregazione non può che segnare i versi qui citati.

Anche Volponi, in una delle sue ultime poesie, *O di gente italiana*, racconta l'Italia malata degli anni Novanta, un tempo prostituta, ora travestito rabbioso. Come sottolinea Luperini, con i versi di Volponi si interrompe una tradizione secolare. Non solo è venuto meno il nesso letteratura-identità nazionale-storia, ma la letteratura e la cultura umanistica hanno perduto il loro posto nella formazione dei ceti dirigenti. Paolo Volponi nel 1993, nel pieno della fase storica segnata da Tangentopoli rappresenta la parabola dell'Italia che da «povera puttana / chiusa nella sua sottana»

¹⁸ E. Sanguineti, *Le ceneri di Pasolini* in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, [1982] 2010, p. 405-408 : 406.

¹⁹ Ivi, p. 405.

²⁰ N. Risi, *Italia in Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, vv. 12-16, pp. 204-205.

²¹ M. Cucchi, *Nelo Risi in Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, cit., pp. 187-188.

è divenuta un «incanaglito / furente travestito / al margine, senza terra, sui raccordi, / che guata l'ombra infetta / dei nuovi quartieri».²²

Appare chiaro che gli anni Settanta, sia per i poeti già maturi in quegli anni come quelli citati fin qui, sia per quelli che hanno in questa fase il loro esordio, rappresentano un momento di grande svolta o affermazione, in cui si stemperano le precedenti contrapposizioni e, come scrive Niva Lorenzini, si verifica «un velocizzarsi delle categorie spazio-temporali, nel proliferare delle interferenze», «mentre si configurano nuove identità e bisogni collettivi».²³

Se per gli anni Settanta – decennio che si apre con raccolte fondamentali per la poesia come *Satura* di Montale e *Viaggio d'inverno* di Bertolucci – si è parlato di «deriva» e di panorama non ben definito – esemplare a questo proposito l'*Introduzione* di Berardinelli alla storica antologia *Il pubblico della poesia*, curata nel 1975 dallo stesso Berardinelli e da Franco Cordelli –, appare oggi necessario ridefinire questo importante momento di svolta seguito alle rivoluzioni del '68 e riconoscerne, una volta per tutte, l'impatto incisivo nella storia della poesia italiana novecentesca. Giovanardi si riferisce alla generazione post-Sessantotto parlando di «disseminazione di tendenze e di orizzonti che sembra incidersi in profondità nel patrimonio genetico della sua produzione».²⁴ Ma più che di disseminazione, si dovrebbe parlare di complessità, di pluri-identità e di una profonda trasformazione dei concetti di intellettuale e di poesia; o comunque di una disseminazione semmai riferita principalmente al trattamento della voce poetica nel testo che oscilla tra la disgregazione dell'istanza soggettiva e il prevalere di un soggetto egemone. Sempre di disseminazione si potrebbe parlare anche per l'incidenza del tema identitario, che non può essere collocato in un percorso lineare ma che, apparentemente connotato esclusivamente dalla varietà e dalla diversità, si presta ad una lettura sistemica che testimonia innanzitutto la sua persistenza e, in seconda istanza, tramite una declinazione di tipo politico-allegorico, il suo alto valore semantico quale chiave di lettura fortemente attuale. Se di disseminazione si può parlare, questo si deve alla mancanza di un canone condiviso, alla estrema complessità del panorama storico-letterario e, infine, al fatto che non esistono ad oggi studi tematici che coniughino storia e letteratura, politica e poesia. Un approccio pluri-metodologico, insieme ad un coerente disegno d'insieme, si pone come l'unico in grado di dominare l'apparente caos di esperienze poetiche che dagli anni Settanta in poi affollano la scena.

Certo è che ripercorrendo la storia delle antologie poetiche²⁵ di questi anni sarebbe possibile disegnare una mappa illuminante delle tendenze e dei nodi problematici che ancora oggi non permettono di riconoscere un canone poetico univoco. Basti ricordare quella di Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, che

²² P. Volponi, *O di gente italiana*, in Id., *Poesie 1946-1994*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2001, p. 418.

²³ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 159.

²⁴ S. Giovanardi, *Introduzione in Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, cit., p. XLVII.

²⁵ Cfr. A. Asor Rosa, *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano* in Id., *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2014, pp. 162-177; *Antologie e poesia del Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011.

ha avuto numerose edizioni ed è stata a lungo un testo di riferimento. Sorprende proprio per questo leggere nell'*Avvertenza* che dà avvio al volume: «Si avverta comunque che la formazione dell'unità statale non è qui presa, nonché per la storia letteraria e culturale, ma neppure per la storia civile e politica, né come un inizio assoluto né come una soluzione di continuità: quello dell'Italia unita è a tutti gli effetti solo un capitolo, non forse dei più fulgidi, ma nemmeno da sottovalutare, nella storia della società italiana». ²⁶ Sembra singolare certo la riduzione dell'unità a un capitolo nemmeno «dei più fulgidi», anche se l'intera *Avvertenza* è connotata da un tono polemico che non può sfuggire al lettore.

Senza voler qui tracciare un quadro esaustivo, un breve accenno meritano le maggiori antologie che dagli anni Settanta in poi, hanno offerto ognuna un'interpretazione e un canone diversi, soprattutto per la parte che maggiormente si avvicina al presente. Il 1969 è l'anno di *Poesia del Novecento* di Sanguineti, dove si trova un'idea di canone letterario novecentesco (importante l'avvio, *Fin de siècle*, che comprende Pascoli e d'Annunzio, la centralità della categoria del verso libero con la presenza di Lucini subito dopo Pascoli e d'Annunzio e la chiusura del volume con l'esperienza della *Nuova avanguardia*, nella quale, come è noto, lo stesso curatore, poeta e critico militante, era profondamente coinvolto) alla quale da lì a pochi anni si contrapporrà quella espressa da Mengaldo nella sua antologia, *Poeti italiani del Novecento*, uscita nel 1978. Se Sanguineti organizza i testi in funzione di una mèta finale, coincidente idealmente con la selezione fornita da un'altra antologia, *i Novissimi* (1961), Mengaldo riconosce molti centri e non mira ad una ideale conclusione. Nel 1975 l'antologia curata da Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia*, ha il merito di fare il punto sulla nuova generazione di poeti che in quegli anni sono comparsi sulla scena della poesia italiana e, due anni dopo, nel 1977, *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta quello di redigere una prima bozza di un canone della poesia del secondo Novecento declinato al femminile. E, certo, occorre citare almeno *Poeti degli anni Settanta* (1979) curata da Antonio Porta per giungere sino a *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996) a cura di Stefano Giovanardi e Maurizio Cucchi e, in tempi ancora più recenti, pubblicate nel 2005, *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa e *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena che accoglie ben sessantaquattro poeti, suggerendo così l'idea che della poesia contemporanea italiana si intende proporre.

Non può essere escluso da questo veloce *excursus* un volume pubblicato nel 1998 da Alfonso Berardinelli: si tratta di un «dossier letterario» relativo agli anni che vanno dal 1945 al 1998 e intitolato *Autoritratto italiano*. ²⁷ Dopo un'introduzione dall'emblematico titolo *Naturalmente senza patria*, con testi di natura eterogenea si ricostruisce un percorso antologico tramite le «immagini letterarie della società

²⁶ G. Contini, *Avvertenza* in Id., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. V.

²⁷ A. Berardinelli, *Autoritratto italiano. Un dossier italiano 1945-1998*, Roma, Donzelli, 1998.

italiana d'oggi». L'*incipit* del volume già indica molto chiaramente su quale visione poggia l'opera:

Mi sono accorto tardi di essere italiano. E avevo più di trent'anni quando ho capito che questo era un problema. Più o meno fino alla metà del decennio Settanta mi era sembrato di vivere naturalmente in una dimensione internazionale. Avevo l'impressione che nessuna idea, nessun mito davvero importanti fossero nati in Italia, che nessun conflitto o problema dovesse essere risolto anzitutto in Italia dagli italiani. [...]

L'Italia era una cosa «superata». Non si poteva vivere di cose italiane, in una dimensione mentale solo o tipicamente italiana. Il Partito comunista e la Democrazia cristiana non sembravano avere esistenza e sostanza propria: rappresentavano in Italia delle realtà superiori, maggiori, appunto gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Non solo il presente ma soprattutto il futuro sarebbe stato determinato dalla scelta fra l'uno o l'altro modello di vita. L'Italia, crescendo, sarebbe cioè diventata sempre più americana, oppure (ipotesi più improbabile) improvvisamente russa. [...]

Fu solo nel lungo dopo-Sessantotto che nacque di nuovo la consapevolezza di un «caso italiano». Qualcosa non andava.²⁸

Se si considera, alla luce di questo panorama composito, la produzione poetica degli autori che negli anni Settanta esordiscono, è possibile, secondo lo schema di riferimento tracciato da Giovanardi nella sua *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995* (1996) che individua un polo monostilistico (Dario Bellezza, Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte e la corrente neo-orfica; Zeichen, Scalise e Magrelli caratterizzati dall'adozione di una matrice saggistico-argomentativa, ai quali sarebbe necessario aggiungere almeno Elio Pecora), da contrapporsi ad uno più fortemente plurilinguistico (Cucchi, Viviani, Frabotta, D'Elia, Santagostini e Ruffilli, Valduga e Lamarque, ai quali sono da aggiungere Insana, Ortesta e altri tra i più giovani), votato all'esperimento e alla commistione tra stili e linguaggi, individuare alcune costanti tematiche.

In *Morte segreta* (1976), raccolta che segue l'opera d'esordio *Invettive e licenze* (1971), Dario Bellezza, definito da Pasolini «il miglior poeta della nuova generazione», coniuga la riflessione intorno al corpo segnata da un'inevitabile scissione, come tiene a sottolineare Roberto Deidier nell'*Introduzione* al volume che ne raccoglie tutte le poesie, con una utopia sociale in nome della quale il soggetto poetico faticosamente si confronta e si scontra con la realtà contemporanea:

Ora lo sento il tempo distante da me che vivo
fuori del tempo e nessuno mi ha in simpatia,
neppure quando grido che in Italia si può
essere, o ironia di una citazione!, solo
ideologici o arcadici. Sempre al servizio
di qualche re buffone, arlecchino dalle cento
piaghe.²⁹

«Non c'è speranza, qui in questa Italia / provinciale ad una vita da poeta, cioè / in
una vera società dove il teatro sia / teatro quotidiano di eventi tutti / scombinati dalla

²⁸ Ivi, pp. 9-10.

²⁹ D. Bellezza, *Amleto* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2015, vv. 13-19, p. 154.

«clessidra dei sentimenti»,³⁰ scrive Bellezza ancora in *Morte segreta*: l'Italia è raffigurata come provinciale e mediocre (in un altro testo della stessa raccolta si fa riferimento alla «mediocrità dell'italico popolo»)³¹ con toni polemicici e scatti di fierezza che ricordano il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*. E le parole che accompagnano la prima edizione del volume (il risvolto di copertina dell'edizione Garzanti anche se anonimo è probabilmente da attribuire all'autore)³² non fanno che confermare questo rancore nei confronti della società contemporanea: «L'autore vorrebbe che questo libro fosse letto dai giovani, dai ragazzi; che essi cioè facessero giustizia da sé di un "corpus" poetico a loro consacrato. Esso, rozzo, raffinato, vuole non identificarsi con i valori della società costituita, disprezzata quel tanto che ha permesso un margine di libertà all'autore di sentirsi poi ancora capace di scrivere poesie. [...] Nessuno sa come andrà a finire tanto sfacelo e tanta disperazione. E questa morte dunque è solo un pretesto per chi assalito dai mostri del Potere, si è ribellato, ha dato scandalo e strazio di sé, ha ucciso come San Giorgio il drago, e si è infine ammalato, è morto. Ma ogni morte è una rinascita».³³

Come un filo d'Arianna teso oltre la confusione, è possibile seguire il dipanarsi della tematica in molti dei poeti sopra citati, in momenti diversi che, in alcuni casi, si avvicinano al presente, testimoniando l'evolversi di un quadro d'insieme complesso, per cui se è vero che le tendenze e le linee si moltiplicano ad indicare un secondo Novecento estremamente composito e plurale, è altrettanto certo che i tempi sono maturi per indagini che possano costituire un bilancio e insieme un nuovo canone del secolo comprese le esperienze dell'ultimo trentennio e degli anni che più si avvicinano al presente.

Così Patrizia Cavalli, che ha il suo esordio negli anni Settanta con la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, pubblica nel 2013 *Datura*, opera che sviluppa e porta a maturità una poetica aspra e «petrosa», come l'ha definita Giorgio Agamben,³⁴ dai toni intensamente etici e politici, connotata dalla ripresa dell'invettiva e dell'epigramma e da una certa *brevitas*, ad indicare una tradizione che da Catullo a Marziale giunge sino a Penna.³⁵ Del volume fa parte *La patria*, ampio componimento pubblicato per la prima volta nel febbraio 2010 insieme a *L'angelo labiale*:

Ostile e spersa,
stranita dalle offese dei cortili,
dalle risorse inesauste dei rumori
per varietà di timbri e gradazioni,
braccata dalle puzze che sinistre

³⁰ D. Bellezza, *Ecco i tranquilli giorni, le muse inquiete* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 19-23, p. 202.

³¹ D. Bellezza, *Non è colore, o luce, riverbero o ombra* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, cit., v. 22, p. 164.

³² Cfr. *Notizie sui testi* in D. Bellezza, *Tutte le poesie*, cit., p. 714.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. G. Agamben, quarta di copertina in P. Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

³⁵ G. Alfano, Patrizia Cavalli in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 157-160 : 159.

si alzano sempre non si sa mai da dove;
 tentata senza esito di uccidere
 i gabbiani che hanno occupato l'aria
 e le terrazze con urla litigiose
 - aerei condomini davvero troppo umani;
 sbattuta in poche ore da un normanno
 novembre a un greco agosto, sempre più
 dubitando, eccomi qui obbligata
 a pensare alla patria. Che se io l'avessi
 non dovrei più pensarci, sarei nell'agio pigro
 e un po' distratto di chi si muove
 nella propria casa, sicuro anche al buio
 di scansare, tanto gli è familiare,
 ogni più scabro spigolo di muro.

E dunque penso che la patria, certo,
 sarebbe un gran vantaggio poterla almeno immaginare
 quale figura umana, tutta intera,
 dai tratti femminili, dato il nome,
 fornita di carattere e accessori
 come era in uso tra i miei predecessori.
 Fosse così saprei che cosa fare.³⁶

Madre, vedova, donna giovane ma austera, scostumata smaniosa di donarsi a chi la paga, una pazza che ormai dorme per strada, un'ubriacona, angelo con lo sguardo rivolto chissà dove: sono indicati tutti gli stereotipi che hanno accompagnato la rappresentazione della patria nella nostra tradizione. Una declinazione al femminile che appare logora e, soprattutto oggi, priva di forma e contenuti. Il senso della patria è da cercare altrove, magari lontano dalla patria geografica, magari in viaggio oppure in una donna che pulisce i broccoli al mercato; è un'appartenenza – scrive Cavalli – qualcosa da cogliere con tutti e cinque i sensi, «elementare, semplice, già data». *La patria* si chiude, dunque, con un senso di nuova fiducia e di passione civile oggi senza dubbio difficili da incontrare, soprattutto in poesia.

Nella produzione di un altro poeta nato negli anni Settanta – *Area di rigore* il titolo della sua prima raccolta (1974) – Valentino Zeichen, si incontra un singolare connubio tra volontà di racconto e denuncia sociale. Esemplare di tale percorso è già il poemetto presente nella raccolta più conosciuta del poeta, *Gibilterra* (1991), intitolato *Apocalisse per acqua*, «appassionata manifestazione», come scrive Giulio Ferroni,³⁷ di una nuova tensione civile che troverà ampio spazio nella produzione a venire; ma è nell'opera successiva *Casa di rieducazione* del 2011 che sarà centrato il tema, nella poesia intitolata *Italia / Italia soprattutto*:

Gira, gira la ruota della storia
 irraggiata dalle nazioni
 e noi raggio di gloria
 fissato al mozzo del sole.

³⁶ P. Cavalli, *La patria* in Ead., *Datura*, cit., vv. 1-27, p. 17.

³⁷ G. Ferroni, *Introduzione* in V. Zeichen, *Poesie 1963-2014*, introduzione di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2014, p. XV.

Italia, Italia soprattutto
nel nucleo del tuo nome
fondiamo i nostri cuori
e diveniamo tuoi servitori.

Italia, cara Italia
non con retoriche armi
ma con belle arti
il mondo dobbiamo conquistar.

In piedi, in piedi fratelli
sfilano gli avi ingegni
e noi vogliamo esser loro degni
per poterli rimpiazzar.³⁸

L'andamento narrativo, la vocazione antilirica e una sottile ironia e autoironia sempre presenti fanno di questi versi un esperimento originale, soprattutto quando si tratta di affrontare grandi temi,³⁹ dalla Seconda guerra mondiale al tema del corpo e dell'identità al legame forte con Roma che diventa spesso metafora di un'appartenenza per adozione ancora più forte e declamata di quella rispetto all'Italia.

In *Notte privata* (1993) di D'Elia, come afferma Baldacci, «si infittiscono gli echi danteschi per sottolineare l'incupirsi fra incubo e grigiore della realtà politico sociale dell'Italia rampante e proto-berlusconiana»,⁴⁰ per cui ogni volta il fuoco civile si smorza scontrandosi con la crudezza della realtà: «O questa nuova gente / in ascesa da oscuri / poteri innominati, spuri / dello spreco affluente».⁴¹ Anche in raccolte successive quali *Congedo della vecchia Olivetti* (1996), *Sulla riva dell'epoca* (2000) fino a *Bassa stagione* (2003) e *Fiori del mare* (2015), la poetica di D'Elia si evolve dal modello pasoliniano – di certo ancora molto presente – a quelli di Saba e di Leopardi, da una poesia civile di denuncia ad una poetica della maturità che fa della tradizione la risposta alle storture del presente. L'idea di patria che si legge nei versi di D'Elia si ricollega proprio all'Italia letteraria – così si intitola il volume di Stefano Jossa⁴² dedicato al tema identitario – alla base della nostra tradizione. Si torna cioè ad un concetto-chiave dell'identità culturale italiana: si è italiani grazie ad un patrimonio innanzitutto linguistico-letterario che fonda l'identità individuale e collettiva del paese, comprese le varietà, diversità, le eterogenee realtà che animano le composite geografie regionali e locali italiane.

Ciò avviene anche nell'esperienza poetica di Patrizia Valduga, nella quale si trova una mirabile sintesi di revisionismo metrico, forte teatralità e corporalità della lingua e passione civile. In *Donna di dolori* (1991), a partire da una citazione dantesca, si

³⁸ V. Zeichen, *Italia / Italia soprattutto* in Id., *Casa di rieducazione*, Milano, Mondadori, 2011, p. 120; ora in Id., *Poesie 1963-2014*, cit.

³⁹ Si veda G. Ferroni, *Introduzione* in V. Zeichen, *Poesie 1963-2014*, cit.

⁴⁰ A. Baldacci, *Gianni D'Elia* in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, cit., pp. 257-260 : 259.

⁴¹ Gianni d'Elia, *Per una ballata italiana* in Id., *Notte privata* in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* cit., vv. 9-12, pp. 266.

⁴² S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.

legge: «Ahi serva Italia in mano ai socialisti, / a quel gobbo***** e menagramo, / lo vedi ora che cosa diventiamo?».⁴³ Il famoso verso dantesco (Purg. VI, 76) diventa la scintilla per una accorata requisitoria, che costituisce un'ulteriore citazione rispetto ad una raccolta precedente della poetessa, *Corsia degli incurabili* (1996): «Ahi! serva Italia ancora coi fascisti, / e con quell'imbroglione da operetta, / ladruncolo lacchè dei tangentisti! // Le tivù ci hanno fatto l'incantesimo... / Se non scarica il cielo una saetta, / tutti servi dal secolo ventesimo!».⁴⁴ Tra forte intertestualità e citazionismo, Valduga si scaglia contro il linguaggio dei mass media, tramite una serie di contrappunti testuali che rinviano a Dante, d'Annunzio, Pascoli, e non solo; l'idea della tradizione che emerge è estremamente ricca ed eterogenea e fonda profondamente la poetica stessa dell'autrice: «Sono la più grande ladra che esiste oggi in Italia e forse nel mondo. Daniello Bartoli parla di ladroneccio, ma dice che bisogna rubare con avvedimento e riverenza. Rubare, non copiare. A copiare bastano i mediocri».⁴⁵

Molto diversa l'esperienza poetica di Biancamaria Frabotta che nel poemetto *Le sorgenti del Volga* – parte della raccolta del 2003 *La pianta del pane* –, tramite un viaggio che si rivela alla ricerca di origini individuali e collettive, fino alle sorgenti del maggiore fiume d'Europa, nel cuore della Russia, definisce gli Italiani rispetto ai tedeschi: «Ma nel bosco era facile riconoscervi, gentili Italiani / che non amate la guerra».⁴⁶ E nella sua più recente raccolta, *Da mani mortali* (2012), si trovano ancor più approfonditi temi e motivi già incontrati, tra cui gli «equivoci e la violenza della nostra storia contemporanea», una morale indignazione, «secondo una linea di poesia civile che è un altro dei caratteri forti della sua opera».⁴⁷ In *Quando arrivo* si trova un'appassionata invocazione all'amato e studiato Caproni e alla sua Genova: «quando arrivo, trafitta / capitale delle rovine d'Italia / pupilla che grigiamente sbianca / pur di non somigliare a sé stessa / risanata Genova che mi fai male / e piegata mi colpisci al petto».⁴⁸

D'altro canto, tale linea civile è ben individuabile nella poesia italiana contemporanea nata negli anni Settanta; anche nella produzione di Jolanda Insana è possibile individuare una forte passione civile che trova spazio soprattutto a partire dai versi de *La stortura* (2002) fino a quelli più recenti de *La tagliola del disamore* (2005) e *Turbativa d'incanto* (2012):

⁴³ P. Valduga, *Donna di dolori*, in Ead., *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 25.

⁴⁴ P. Valduga, *Corsia degli incurabili* in Ead., *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 74. Si vedano anche i versi a p. 66: «Noi andavamo per lo solingo piano... / Italiani, imparate l'italiano!». Cfr. R. De Rooy, *Patrizia Valduga. Il conforto della letteratura del passato* in S. Gola e L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 165-171.

⁴⁵ P. Valduga in G. Tesio, *Patrizia Valduga l'allegro dolore*, «Tuttolibri», 852, 1993, p. 3.

⁴⁶ B. Frabotta, *Le sorgenti del Volga* in Ead., *La pianta del pane*, Milano, Mondadori, 2003, parte IV, vv. 3-4, p. 100.

⁴⁷ Si veda il risvolto di copertina in B. Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

⁴⁸ B. Frabotta, *Quando arrivo* in Ead., *Da mani mortali*, cit., vv. 40-45, p. 111. Si veda anche "E' morto ieri" mi ha risposto, ivi, vv. 32-37, p. 120: «Sprofondati sui divani della patria / da cui tu, straniero, ci hai esiliato / sconfiniamo verso il nuovo anno / immersi nella tua storia senza storia / nella tua mente brillante e polverosa. / Ciascuno si crede il primo sulla scena del mondo».

*questa è terra di addii senza angeli
e la vita s'inzacchera e straccia
in mezzo ai rovi ma la mano che non formicola
vuole scriverne il nome
su tutti i muri
per marcare il territorio
come fanno i gatti con il piscio.⁴⁹*

Non sorprende che anche Giovanni Raboni, il quale in più occasioni ebbe ad affermare che per un intellettuale non solo è importante ma doveroso esprimere il proprio pensiero politico (ebbe peraltro il merito di scoprire e appoggiare Jolanda Insana fin dal suo esordio), nella raccolta *Barlumi di storia* (2002) affronti il difficile ritratto della realtà italiana di oggi, con rara severità e senso morale, rievocando in una poesia tra le più conosciute le figure esemplari di Pasolini e Volponi, ultimi rappresentanti di una generazione di intellettuali che dell'impegno aveva fatto la propria vocazione e il maggior segno distintivo:

Ricordo troppe cose dell'Italia.
Ricordo Pasolini
quando parlava di quant'era bella
ai tempi del fascismo.
[...]
Ma ricordo anche lo sgomento,
l'amarezza, il disgusto
nella voce di Paolo Volponi
appena si seppero i risultati
delle elezioni del '94.
[...]
Di Paolo sono stato molto amico,
di Pasolini molto meno,
ma il punto non è questo. Il punto
è che è tanto più facile
immaginare d'essere felici
all'ombra d'un potere ripugnante
che pensare di doverci morire.⁵⁰

Non a caso, Andrea Zanzotto sin dal 1993 teneva a sottolineare come in Raboni i temi della realtà attuale si facessero soffocanti e il discorso si caricasse ogni volta della responsabilità «di tante delusioni politiche, in un clima da *Ortis*»;⁵¹ non si tratta solo di poesia civile, ma di una linea trasversale, estremamente ricca di diramazioni, che si fa strada nel secondo Novecento conquistando un rilievo e un peso fortissimi proprio in risposta alla crescente complessità dei rapporti tra parola politica e parola poetica, tra realtà e letteratura.

⁴⁹ J. Insana, *questa è terra di addii senza angeli* in Ead., *La tagliola del disamore* in Ead., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, vv. 1-8, p. 439. In corsivo nel volume. Cfr. G. Ferraro, *In ingiuriosa attesa. Sciarre, oltraggi e corpo a corpo nella poesia di Jolanda Insana*, «Oblío», III, 11, pp. 39-52.

⁵⁰ G. Raboni, *Ricordo troppe cose dell'Italia* in Id., *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 62-63.

⁵¹ A. Zanzotto, «Corriere della sera», 13 novembre 1993 poi in G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 358-364 : 362.

E non c'è dubbio che possa essere letta sotto questa luce anche la produzione di Fabio Pusterla, da *Concessione all'inverno* del 1985 a *Corpo stellare* del 2010. Traduttore di Jaccottet, per metà svizzero e metà italiano, Pusterla elabora una poetica rigorosa che ha la crisi politico-sociale dell'Italia tra i principali temi affrontati, come in *Le parentesi*:

L'erosione
 cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
 poi ripidi burroni, vuoti insanabili
 che preludono al crollo. Lo scricchiolio
 sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
 Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
 le pause di riposo, i sassi rotolanti,
 le caverne e le piane paludose.
 Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
 principali e alberi sintattici, sparse
 certezze e affermazioni,
 le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
 le palafitte del domani.⁵²

L'Italia viene apostrofata con amara ironia in *Settembre 2003, nuovo anno zero*, «O Italia *renovada in di to vacch!*»: qui l'inserito gergale milanese è una citazione dalla *Canzone dell'Olga* di Delio Tessa, che visibilmente stride con l'apostrofe iniziale. Dalla critica dei miti consumistici e delle abitudini della società contemporanea si passa ad un fitto citazionismo che crea una tela di riferimenti tra cui senz'altro spiccano Sereni e il Montale di *Satura*. Il tema della denuncia sociale e politica diventa ancora più centrale in *Lettere da Babel*, dove tristemente viene decretata la fine dello *European dream*, un modello di Europa unita non più credibile oggi. In tempi più recenti, in *Corpo stellare* (2010), compare nuovamente il tema con *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, poemetto nato all'indomani delle elezioni politiche, sullo sfondo di un clima politico ormai completamente guasto e degenerato. La conclusione è amara e nega l'esistenza di qualsiasi unità: «Lui è lui, io forse io, nessuno è noi».

Sembrerebbe paradossale ma ad una estrema negatività fa da contraltare – e nei versi citati emerge a pieno – uno slancio e un desiderio d'appartenenza nuovi che seppure segnati dall'amarrezza e dall'ironia tendono alla ricostituzione di una comunità di intenti, progetti e discorsi che possa, ancora una volta, fondare quell'Italia letteraria nata sulla pagina che ancora stenta a farsi Paese.

⁵² F. Pusterla, *Le parentesi* in Id., *Le terre emerse – Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, *Le parentesi*, p. 5, già in Id., *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985 [II ediz. 2001].