

Gualberto Alvino

Ultra crepidam. Due note di lettura

I. Tempo d'*autofiction*

Negli ultimi anni si contano ormai a dozzine gli autori italiani di vario calibro ed estrazione che si cimentano col genere dell'autobiografia romanzata (da Antonio Moresco a Walter Siti, da Aldo Nove a Emanuele Trevi, da Arnaldo Colasanti a Renzo Paris a Eraldo Affinati a Tiziano Scarpa...), persuasi che la celebrazione e lo squadernamento dell'io anagrafico in tutta la sua voyeuristico *scenità*¹ possa di per sé conferire all'opera un plusvalore in termini di mordente e carica espressiva, quasiché la letteratura si identificasse fatalmente con la deprecata letterarietà e dunque non si desse *veritàe autenticità* fuori dalle coordinate del cosiddetto *vissuto*. Nulla di più illusorio giacché a) come dovrebbe esser noto, la letterarietà costituisce il *proprium* dell'arte della parola, ergo non è né evitabile né vitanda, ma buona o cattiva (qui *si pare* la *nobiltà* dell'artefice); b) la coincidenza più o meno plenaria della voce narrante con la persona fisica dell'autore non muta d'un ette il rapporto lettore-testo, essendo il patto che ne è all'origine sempre e comunque di natura finzionale; c) non esiste conato o furore antiletterario che non si grammaticalizzi ineluttabilmente in letterarietà; d) fino a nuovo ordine *verità, immediatezza e sincerità* non si ottengono per grazia celeste o di genere: si conquistano tramite calcoli e artifici tra sofisticati e sofisticatissimi, in difetto dei quali – *autofiction* o non *autofiction* – la pagina perde non solo *verità, immediatezza e sincerità*, ma spessore e ragion d'essere.

È il caso, a nostro avviso esemplare, dell'ultimo libro di Edoardo Albinati, uno dei più antichi pupilli di Enzo Siciliano, apparso ai principî del '12 nella storica collezione mondadoriana *Scrittori italiani e stranieri* sotto il titolo – più che letterario – *Vita e morte di un ingegnere* (la stringa "vita e morte di un" in *Google libri* restituisce migliaia di risultati, in buona parte titoli).

Ora, Albinati è un confezionatore di storie di non infima lega, un raccontatore notoriamente privo di qualunque velleità *lato sensu* sperimentale o di ricerca, e però – benché i suoi prodotti non siano mai attraversati dal minimo *frisson* né contenutistico né formale – altrettanto onesto che dotato di capacità affabulatorie indubbiamente notevoli. Doti e capacità pressoché insensibili in questa prova, che segna insieme il suo arruolamento nell'invincibile armata dell'*autofiction* e una battuta d'arresto nella sua carriera letteraria. A partire dalla struttura narrativa, incardinata su una promessa non mantenuta: dopo la morte per cancro del padre il personaggio che dice io scompone e analizza con piglio scientifico il proprio passato per chiarire quella sfuggente, odiosamata figura e soprattutto le ragioni del rapporto fatto d'omissioni e silenzi che ad

¹ Si allude a una delle più recenti *autofiction* di maggior successo, *La vita oscena* di Aldo Nove, Torino, Einaudi, 2010.

essa lo legava; sennonché, tra una meditazione e l'altra (più, si badi, sui libri che sulla *vita*, senz'alcun nesso con la vicenda narrata):

Ho incominciato a leggere in questi giorni *Guerra e pace*, è l'unica attività che riesco ad alternare alla scrittura di questa specie di saggio su mio padre. Poche pagine ogni sera, un episodio alla volta. Dieci anni fa lessi *Guerra e pace* in una settimana durante un viaggio nell'Atlantico, più che leggerlo lo consumai, lo macinai a centinaia di pagine al giorno, al punto che prima dell'arrivo il libro era distrutto, la copertina blu a pezzi e la legatura smembrata, come se la lettura lo avesse inspiegabilmente macerato, il semplice fatto di stare tra le mie mani e sotto i miei occhi lo avesse maciullato, o forse si poteva incolpare la salsedine, poiché lo lessi, quel libro, sdraiandomi per lunghe ore sul ponte o nella cabina dalle pareti sgocciolanti, mentre l'Atlantico mi oscillava attorno e sciacquava come se si stesse versando tutto da una parete all'altra della cabina verniciata di bianco, ogni volta che la nave sbandava su un fianco per poi, lentamente, tornare dritta, e cominciava a coricarsi sul fianco opposto, senza capire molto del libro e senza ascoltare nient'altro, forse, nel libro, che quel sordo e liquido rumore come di una folla di voci che cantano e si lamentano e piangono e si confondono accavallandosi come onde l'una sull'altra, sicché, ripensando a quella lettura, non ho mai saputo distinguere il libro dal mare che mi circondava mentre lo leggevo. Sono arrivato alla morte del vecchio Bezuchov, quella scena maestosa con al centro il vecchio e maestoso moribondo. (pp. 36-37);

tra una descrizione non esattamente irrinunciabile – quale quella, poco meno che torrenziale, del crematorio – e una specificazione topografica del tutto ininfluyente (via Flaminia o Cassia bis, Vigne Nuove o Testaccio, Val Melaina o San Basilio il concetto resterebbe immutato):

Aveva piovuto e tuttora nel cielo era steso un velo scurissimo di pioggia, ma al tempo stesso il sole stava illuminando di giallo la città sotto quel blu cupo, e mentre percorrevamo la via Flaminia apparve sulla sinistra un arcobaleno, la cui curva sembrava scaturire dal quartiere della Vigne Nuove e di Val Melaina (p. 149);

tra innumerevoli ripetizioni (come la morte dei duellanti nei film western l'agonia del padre viene talmente prolungata che il lettore si sorprende più volte a pregare il cielo che egli si decida finalmente a spirare) digressioni piazzate ad arte per rimpolpare, movimentare o poeticizzare un plot che rischia a ogni passo di vacillare ed esaurirsi, si approda alla parola fine senza conoscere men che nulla né del padre né del figlio né dei motivi della loro disperata estraneità. La narrazione procede per tessere che faticano a comporsi in mosaico, all'insegna dell'enfasi più compiaciuta e insistita:

la cassa di mogano con dentro mio padre scivolava nel forno e il vestito con dentro mio padre veniva bruciato per l'eternità (p. 12);

Io volevo che mio padre *mi capisse*, volevo che mi dicesse cose profonde e memorabili, anzi non mi limitavo a volerlo, lo *esigevo*. Come mai mio padre non ne era capace, perché non penetrava fino nel fondo della mia anima? (corsivi nel testo, p. 48);

aveva perso ogni pazienza per via del comportamento sempre più aspro di mio padre, il quale, sentendo l'avvicinarsi della fine, invece di aprire il suo cuore alla disperazione [...] (p. 49);

Tutto era dunque finito, mio padre aveva cessato di esistere, la sua forma si era annullata nel fuoco purificatore (p. 148)

fomentata da similitudini non pure di marca librescama, non bastasse, persino replicate, quasi con le stesse parole:

io cercavo invano il suo sguardo come il ragazzino di *Incompreso* (p. 20);²

Uno spettatore afferrato da pena e meraviglia di fronte a uno schermo di un bianco più accecante della fronte di Moby Dick (p. 69);

La fronte rugosa come quella di Moby Dick caricava di senso le parole e i fatti più innocui (p. 79)

edatópoi e modismi così vieti che anche uno scrittore “semplice”, e si dica pure costituzionalmente referenziale, quale Albinati dovrebbe avvertire l’imperativo categorico di religiosamente scansare:

lo schiacciarono, rovesciarono come un calzino (p. 39);

ci crogiolavamo al sole (p. 45);

Su noi figli il benessere familiare splendeva come il sole in una giornata di maggio (p. 64);

Il dottore non batté ciglio (p. 95);

Respirare è un atto ovvio che cominciamo ad apprezzare solo nel momento in cui ne siamo privati (p. 115; cfr. l’adagio popolare *La libertà è come la salute: si apprezza solo quando viene a mancare*);

non riusciva a passare più di mezz’ora accanto a lui senza ridursi sull’orlo di una crisi di nervi (*ibidem*).

L’incuria – un’incuria, s’intende, assolutamente preterintenzionale – regna sovrana in ogni comparto grammaticale. Si pensi soltanto alle concordanze temporali periclitanti, quando non decisamente peregrine, inconcepibili in un testo avente quale massima ambizione la medietà e la correttezza:

quando il Varese precipitò dalla B alla C per poi perdersi nelle serie minori lui nemmeno se ne era accorto [*recte* se ne accorse] (p. 17);

mi chiedevo che senso avesse giocare se poi mio padre non mi aveva incoraggiato [*recte* se mio padre non mi incoraggiava], non aveva gridato [non gridava] anche lui qualcosa dalle tribune, non si era congratulato [non si congratulava] con me all’uscita del campo (p. 21);

Era un esercizio mnemonico, e anche quando mi trovai ad assistere alla malattia e alla morte di mio padre me ne sono servito [*recte* me ne servii] (p. 31);

ed è [*recte* era] appunto per evitare questo incidente che io mi spenzolavo (p. 46);

sfogliavano i settimanali così distrattamente, che se fossero capovolti o scritti in cinese sarebbe [*recte* sarebbe stato] uguale (p. 127)

o alla punteggiatura casuale, non rispondente né a criterî logici né tantomeno ad esigenze d’ordine ritmico:

mio padre non teneva per nessuna squadra di calcio malgrado il calcio gli piacesse, abbastanza» (p. 17);

Oggi ho letto una frase di Baruch Spinoza su una rivista femminile che stavo sfogliando nell’anticamera del dentista, e mi ha colpito, specialmente il fatto di leggerla lì (*ibidem*).

Quanto alla virgola, come nelle scritture dei semialfabeti, essa è chiamata a surrogare l’intero spettro dei segni interpuntivi:

Un giorno mio padre fece una scommessa con la mia nonna materna,[:] si infilò una camicetta da donna (p. 13);

mio padre lo vedevamo poco, [:] arrivava in macchina, la sera, dalla città (p. 14);

Quando ero ragazzo [,] e cioè quando avrei potuto imparare e scoprire qualcosa su di lui, non mi sono mai posto il problema, in parte perché mio padre m’interessava poco, [:] tutti i miei pensieri allora erano concentrati su di me e sui miei coetanei, le ragazze, i libri, [;] ai miei genitori mi limitavo a voler bene ma non mi sarei mai

² Al romanzo strappalacrime della Florence Montgomery l’opera dello scrittore romano deve in effetti moltissimo.

sognato di dedicarmi a una ricerca su di loro, [:] volergli bene mi sembrava l'unico rapporto possibile, anche privo di parole, di scambi, senza sapere niente l'uno dell'altro e soprattutto senza volerlo sapere, e mai più pensavo che un giorno avrei rimpianto tanta trascuratezza, un po' com'è stato con la scuola, dove avrei potuto imparare cose che oggi mi sembrano tesori favolosi (pp. 14-15);
 doveva eseguire una serie di operazioni meccaniche,[:] misurare la distanza dalla mano alla pasticca, unire pollice con indice e poi calarli lentamente sulla pasticca (p. 96);
 Lei voleva vedere mio padre finalmente vinto dalla disgrazia, sentimentale, disperato, per poterlo abbracciare e consolare, e ridargli un po' di speranza, [:] lui al contrario resisteva (p. 117).

Niente di male, ovviamente: lo scrittore dispone di questi e di ben altri poteri assoluti. Purché sappia gestirli, organizzarli in sistema. Ecco invece fiorire inopinatamente e sporadicamente, nella stessa pagina e finanche nel medesimo capoverso, i due punti, il punto e virgola, i punti di reticenza, le parentesi, le lineette, sicché sorge il sospetto dell'intervento desultorio d'un editor privo di visione d'insieme:

i documenti [...] riguardanti il primo figlio: egli riceve attenzioni (p. 26);
 verso le braccia protese da qualcuno che resta fuori quadro; giunto al secondo o terzo figlio (*ibidem*);
 Proprio come nel film: l'unica volta che appariva assieme a me (p. 29);
 Dunque: le frizioni con l'alcol (p. 50);
 persino la persona più schizzinosa può trasformarsi e rendersi ottusa al disgusto che normalmente proverebbe: la soglia della sgradevolezza è improvvisamente crollata (*ibidem*);
 Giurerei di aver visto poco fa... quando ero sdraiato nella macchina, mi sembrava di vedere qualcosa oltre le lampade... (p. 88).

Il fatto è che scommettendo interamente sulla presunta energia, *autenticità* e *oggettivo* interesse del tesoro tematico (niente in arte ha valore in sé, tutto ha il diritto di averne), Albinati – come i suoi commilitoni – cade nell'imperdonabile errore di limitarsi a *presentare* il dramma, depositandolo sulla pagina col minimo sforzo, senza produrne alcuno sul versante formale, sede unica della “sostanza” letteraria. Risultato: una sorta di meccanico burocrate, un'antilingua di calviniana memoria intessuta di forme perente o vanamente arcaizzanti come *soprattutto*, *costui*, *tale* («tali errori», p. 22; «Tali categorie», p. 89; «Potrei del resto fare riferimento a date altrettanto significative di tale ingresso», p. 51), *poiché*, *affinché*, *introdurre* per ‘presentare’, *espletare* («Mio padre mi richiedeva [...] una serie di prestazioni [...] e io le espletavo», p. 49; «Aveva bisogno di lei per tutte le faccende pratiche, ma espletate quelle [...]», p. 116), *versare* per ‘trovarsi’ («non si sono più rimessi dalle condizioni pietose in cui versavano», p. 70), *ascrivere* («non è cosa che il medico possa imputare a se stesso né in alcun senso ascrivere a proprio merito», p. 111), *in qualità di* («come se lui l'avesse assunta in qualità di segretaria», p. 91: l'intento dissimilativo è commendevole, l'esito evidentemente maldestro),³ cui vengono per giunta affiancati colloquialismi e dislocazioni a sinistra con ridondanza pronominale, mimetici del più greve e istintivo parlato:

³Ogni singola volta che Albinati (per il quale la *variatio* non è che uno sfoggio di ricchezza sinonimica, laddove il tedio e la ripetitività che essa combatte dovrebbero essere anche, e soprattutto, di carattere concettuale) applica il procedimento il risultato è identico; un solo esempio: «Immagino che l'infermiere si domandasse che ci stavo a fare con mio padre se poi mio padre *svegliava* lui. Spenta la luce mi riaddormentavo di colpo per *destarmi* poco dopo. Mio padre *vegliava*» (p. 118): *nulla quaestio* se i sostituti escogitati – arcaici, rari o fortemente letterari – risultino affatto incompatibili col contesto e con l'opzione stilistica di fondo.

Diciamo piuttosto che andava in bicicletta... va be', lo facevano tutti gli italiani (p. 52);
 sennò col cavolo che il padre si riappacificava (p. 58);
 uno che a queste cose non ci crede (p. 78);
 di cosa fosse accaduto [...] non gliene importava nulla (p. 119)

senza che tutto ciò sia inquadrato nel benché minimo progetto.

Il dolore non messo in forma è destinato a volgersi in farsa. Mai più credevamo di dover tornare su siffatti truismi.

II. Ubi virtus?

Caro Simone,

leggo la Sua fervida nota⁴ sull'ultimo, inquietante parto di Emanuele Trevi⁵ e trasecolo: «scrittura finissima»? You serious? A me pare un'operazione della più vile pasta. A cominciare dal tono: quello di un decadente fuori stagione, d'un garbolino misto a un calassoide paradelfico insoffribilmente sostenuto e misticheggiante. E dalla lingua, farcita di metafore viete e similitudini così grasse e straripanti da umiliare un Marino: «gli aggettivi seguivano il sostantivo, come seguì sulle tracce di una volpe» 12 [*addirittura? suavia, si parla semplicemente di parti del discorso!*]; «avevo già fatto a tentoni, come il prigioniero di Edgar Allan Poe, il periplo delle pareti, umide e buie come si addice a tutti i sottosuoli, del mio carattere» ivi [*lasciamo stare il doppio «come», ma: il periplo delle pareti del mio carattere? è così che si scrive?*]; «conficcare la vite nel cuore stesso della verità» 19 [*quale potenza espressiva! e che sobrietà!*]; «Dal cemento grigio crepato e scomposto fuoriuscivano i ferri dell'armatura, come l'ossame di una carcassa divorata da un branco di predatori» 37

⁴ «Qualcosa di scritto di Emanuele Trevi, secondo classificato allo Strega, è un libro in cui una scrittura finissima è messa al servizio di una storia-che-non-c'è, e, se c'è, interessa solo all'autore. Il libro racconta infatti delle perfidie che Laura Betti (chiamata la Pazza) infligge all'autore (che lei chiama finemente Zoccolotta) all'ombra del comune nume (morto e quindi inaccessibile) Pier Paolo Pasolini (indicato come PPP). La relazione tra i due, anzi fra i tre, è non solo priva di ogni rilievo narrativo, ma anche insopportabile per violenza, volgarità e crudeltà. Tolto questo, nel libro non accade nulla, o meglio accadono le seguenti cose: evocazioni continue di *Petrolio*, l'ultimo illeggibile libro di PPP, trattato come fosse il *Ramo d'oro* o meglio ancora il *Rigveda*; incontri di gay vari, alcuni dei quali dediti a pratiche tostissime; viaggi misterico-pasoliniani in Grecia e altre inconsistenti *vétilles*. Su tutto aleggia un Leitmotiv "frocio" (non so davvero come altro chiamarlo: dire gay sarebbe inespressivo) e sadico, che a qualcuno può interessare, ma a me (confesso) non tanto... Si apprende, *en passant*, che cosa sono il *branding* (pratica sessuale pesante) e lo *spanking* (idem), oltre a essere informati delle immagini che tiene alle pareti Walter Siti, amico dell'autore e a sua volta autore omo piuttosto esplicito. È del tutto oscuro per me il motivo per cui questo libro sia stato (a) pubblicato, (b) sostenuto da giurati e stampa, (c) portato al secondo posto del premio, con rischio di essere il primo. Aggiungo che l'ufficio stampa dell'editore mi ha tormentato con telefonate (sul telefonino: chi gli ha dato il numero) continue per chiedermi cosa ne pensavo, cosa avrei fatto, se avrei votato...» (pagina personale di Facebook, 12 luglio 2012).

⁵ *Qualcosa di scritto. La storia quasi vera di un incontro impossibile con Pier Paolo Pasolini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.

[idem]; «Simili a un branco [*ancora il branco*] di grandi pesci, le nubi violacee procedevano veloci nel cielo» 41; «Una vita senza amore» è paragonabile a «una mutanda sporca» 71 [*no comment*]; «rileggevo alcune frasi dell' Appunto 65 di *Petrolino*[di Pier Paolo Pasolini], che l'inchiostro azzurro dell'evidenziatore di Maria faceva apparire come immerse in un'acqua gelida, da lago di montagna» 160 [*da un evidenziatore a un lago di montagna? complimenti, un balzo non dappoco*]. Nonché di luoghi comuni da «critico-narratore» consumatissimo, come si evince dal Suo *post*: «sparsi nei quattro angoli del mondo» 20 [*79.900 risultati solo su Google*]; «Chi muore giace [...] e chi vive si dà pace» 28 [*15.000*]; «non prometteva nulla di buono» 42 [*500.000 ca.*], replicato a p. 138: «non prometteva niente di buono»; «dileguata come neve al sole» 66 [*918.000*]; «Prima o poi, lo presentivo [*presentivo? non bastava sentivo?*], la lingua sarebbe andata a battere sul dente che doleva» 69 [*157.000*]; «Il rospo [...] alla fine era stato sputato» 70 [*2 milioni ca.*]; «In men che non si dica» 85 [*1.310.000*]; «ridendo fino alle lacrime» 140 [*415.000*]; «allo stremo delle forze» 167 [*267.000*]; «impressione profonda e duratura» 185 [*309*]. Ed è una vera fortuna che Trevi lavori «con accanimento, cercando la musica giusta, il ritmo di ogni singola frase» 49, altrimenti chissà quali altre preziosissime gemme ci sarebbero toccate in sorte.

E che dire delle improprietà e delle goffaggini espressive che stipano il volume dalla prima all'ultima pagina? Fin dall'*incipit*: «Tra le tante, troppe persone [*perché troppe? Dunque Trevi avrebbe chiesto e ottenuto di operare in un ente inutile?*] che hanno lavorato per Laura Betti al Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma, tutte dotate di un loro pittoresco bagaglio di ricordi [*quale legge obbliga tutti i collaboratori del Fondo ad averne ricordi pittoreschi?*] più o meno spiacevoli, credo di poter vantare [...]» 11. E poi: «Sembra non possedere un'età» 59 [*da quando in qua non si ha un'età, ma la si possiede?*]; «cambiavo il lato della strada se la incontravo» 199 [*non si dice più "cambiare strada"?*]; «come se lì [...] risiedesse il sugo del discorso» 12 [*come come? un sugo risiede?*].

Tacciasi della punteggiatura, che sarebbe un premio dire irrazionale: «Cos'era esattamente — una punizione?» 13 [*una virgola era troppo poco?*]; «Dal momento in cui avevo incominciato a frequentare il Fondo, erano passati molti mesi» 15; «Già ai suoi tempi, Pasolini pensò [...]», 21; «Se solo avesse voluto, sarebbe stata [...]» 24; «il più delle volte, *nemmeno se ne accorgono*»; 28 [*corsivo — incomprensibile — nel testo*]; «In mezzo a tutto questo denso e inestricabile rigoglio, troneggiava la massa informe» 37; «Proprio in quei mesi, era uscito» 38; «E alla fine del corridoio, una grande sala» 43. Proprio, un, bel, modo, d'interpungere, non, c'è, che, dire.

Sorvoliamo sulla competenza grammaticale. Congiuntivo in luogo dell'indicativo: «intendo affermare [...] che Laura Betti sia stata [...] la lettrice ideale» 23 [*quando si afferma ci vuole l'indicativo, caro Trevi*]; incertezze nei tempi verbali: «Laura si infilò tra due assi del cancello [...]. Risolto il piccolo dramma, ci siamo avviati» 41 [*corsivi miei, come nel seguente lacerto*]; «È lì che una sera [...] era arrivato anche Pasolini» 62. Ridondanze che suonerebbero aspre perfino nel più truce parlato: «Laura gli aveva parcheggiato la macchina davanti alla sua vetrina» 199 [*o gli o sua, Trevi, non tutt'e due*].

Sul versante dei contenuti la musica non cambia. Oltre a informarci, come Lei giustamente rileva, che Walter Siti a partire dai cinquant'anni ha finalmente realizzato i suoi sogni erotici riuscendo a vivere «concretamente le fantasie della masturbazione» 109 (grande notizia, senza la quale avremmo dormito sonni orribili), che Massimo Fusillo è un patito delle sculacciate o *spanking*, 15 [c.s.], e che la vecchia Laura Betti, sofferente d'arteriosclerosi, teneva una condotta, vedi caso, arteriosclerotica (condotta sulla quale poggia – con gravi conseguenze per la salute del lettore – l'intera struttura narrativa dell'opera, se di struttura si può parlare), il nostro quasi-Strega commette *gaffe* e imprecisioni d'ogni sorta, più che lecite in un romanzo, ma intollerabili in un saggio (ancorché maldestramente camuffato da narrazione): «Trent'anni esatti dopo la notte dell'Idroscalo [...] Pino Pelosi ha dichiarato in tv che P.P.P. fu massacrato da due persone, dal marcato accento siciliano» 40: tre persone, non due, e dal marcato accento meridionale (calabrese o siciliano).

Filosofismi, sociologismi, psicologismi, massime da osteria fuori porta s'addensano ovunque *quali nembi minacciosi*, direbbe Trevi, patito di modismi come pochi: «La maggior parte delle persone che incontriamo, è triste dirlo, non determina in noi nessuna reazione profonda, meno che mai un cambiamento anche minimo» 27 [*perché triste? è normalissimo che solo un'infima quota delle migliaia di persone che incontriamo determini in noi reazioni e cambiamenti radicali*]; «Come tutti sanno a Roma, in qualsiasi zona e in qualsiasi ora del giorno o della notte, sono più le persone che vanno a zonzo senza uno scopo che quelle impegnate in qualcosa di concreto» 29 [*tutti sanno? a me, per esempio, suona del tutto nuovo che a Roma i perdigiorno siano la maggioranza*]; «la critica su Pasolini è una delle creazioni più noiose dello spirito umano» 58 [*accipicchia! anche gli scritti di Contini Caproni Montale Fortini Ferrata Moravia Baldacci Zanzotto Mengaldo De Mauro Raboni Caretti Segre Avalle Garroni...?*]; «Tutti gli incontri umani, anche e soprattutto i più assurdi, hanno il potere di risvegliare il filosofo morale dilettante e lo psicologo da strapazzo che si annidano in noi» 61 [*sì? e dove starebbe scritto?*]; «Le persone che ci piacciono e che ammiriamo inducono in noi il desiderio, tipicamente infantile, di farci raccontare sempre le stesse storie» 105 [*io, al contrario, alle persone che ammiro chiedo storie sempre nuove perché, si sa, le stesse storie a lungo andare vengono a noia*]; «quell'infida, brumosa terra di nessuno che separa i quarant'anni dai cinquanta» 105 [*inutile cercar di capirne il motivo*]; «Il peggiore dei mali è tirare dritti per la propria strada di merda, pensando di fare il proprio dovere» 72 [*strada di merda? il proprio dovere? che vorrà dire?*]; «Morire non è forse questo: essere spostati da una cella all'altra, nel cuore di qualche notte oscura, non potendo portarsi nulla dietro?» 94 [*se lo dice Trevi...*]; «I vecchi palazzi di Roma» sono «delle sontuose botole degli Inferi» le cui cantine «non sono che il livello superiore di un mondo sotterraneo senza fine – pozzo, imbuto, labirinto di tenebre eterne» 135-36 [*per Giove!*]; «Quasi tutte le persone che vivono nel centro di Roma [...] sono almeno lievemente disturbate, instabili d'umore, spesso trasognate» 136 [*ohibò, quasi tutte?*]; «che splendido titolo, *La cazza*, per un libro o un film» 229 nota 1 [*davvero splendido!*]; «Bisogna ammetterlo: quest'immagine di P.P.P. che ispeziona “da cima a fondo” la Nubia, alla ricerca di misure [*pèniche*] eccezionali, è davvero sublime » 232 nota 9 [*no comment*].

E non Le saranno certo sfuggite, caro Simone, le mille e mille volgarità gratuite e di facile effetto che col tono misticoide di cui sopra han proprio molto a che fare: «Tutti questi morti [...] svolgono fundamentalmente un'azione di rimprovero nei confronti dei vivi. [...] Detta volgarmente: rompono i coglioni» 30; «Magro e muscoloso, col grande cazzo che gli pende fra le gambe, il poeta legge un libro» 59 [*be', certo, di solito i membri pendono fra le gambe; ma non bastava dire "nudo"?*]; «Il suo movimento [di *Petrolio*] non è affatto lineare [...]. Non sarà sconveniente pensare all'acqua del cesso, al momento di tirare la catena» 115 [*no comment*]; «le persone che non fanno un cazzo dalla mattina alla sera» 127 [*dire "niente" sarebbe stato meno efficace?*]; «Alla fine [*Petrolio*] dovrà essere come una macchia calda di sperma spruzzata sulla faccia del mondo» 193 [*sic!*].

E dei truismi non vogliamo parlare? «La piramide di Caio Cestio, con le sue superfici di candido marmo rivestite di una scura patina di depositi di gas inquinanti» 38 [*i gas di scarico avrebbero dunque il potere di sporcare i monumenti? Buono a sapersi*]; «Non sarà stato, P.P.P., attirato in una specie di trappola, ordita con pazienza già da qualche settimana» 39 [*tesi vulgata*]; «l'essere amato [...] non sarà mai nostro. Ci può dare tutta intera l'anima, o se preferite il culo [*sic!*], ci può dare entrambi, ma in quest'essere [...] ci sarà sempre una parte che ci sfugge» 71-72 [*sul serio?*]; «nel sadomaso, in un certo senso, il rituale è tutto» 126 [*senti senti!*].

Ed ecco il nostro 'romanziero' asserire senza il minimo ritegno che *Caro Diario* di Nanni Moretti, trionfo del manierismo e della scipitezza, contiene pezzi di cinema «giustamente diventati celebri» 38; che una sbobba ultracommerciale quale *L'esorcista* di William Friedkin «è un capolavoro vero, una pietra miliare dell'arte del cinema, di quelle che si contano sulla punta delle dita» 202 [*naturalmente non è dato appurarne il motivo*]; che il secolo passato gli ha lasciato, poverino, un gran vuoto: «Ah, Novecento, quanto mi manchi!» 240 nota 24; che *Petrolio*, brogliaccio altrettanto ingenuo che illeggibile, cui può annettersi al più un valore strettamente documentario, non certo narrativo né di pensiero (basti leggere l'atroce, involontariamente farsesco *Consuntivo finale*: «Carlo ebbe rapporti sessuali completi – e per lo più ripetuti – con sua madre, con le sue quattro sorelle, con sua nonna, con un'amica di quest'ultima, con la cameriera di famiglia, con la figlia quattordicenne di costei, con due dozzine di ragazze della stessa età e anche più giovani, con una dozzina di signore dell' 'entourage' di sua madre») sarebbe «quel che resta di un'opera folle e visionaria, fuori dai codici, rivelatrice» 17, non un «ennesimo libro sulla morte, ma *una morte in atto*» 115 [*corsivo irrazionale dell'A.*], e che l'interminabile, stucchevole *grande bouffe* sessuale rozzamente descritta nell' Appunto 55, *Il pratone della Casilina* (venti atti pressoché identici resi con le medesime parole, virgole comprese) «è uno di quei risultati che raramente si raggiungono nella vita di uno scrittore. Come le guglie sulle chiese gotiche» 143.

Ma è il Trevi che veste i panni del filologo e del fine analista a toccare i vertici della più trascendente comicità:

Lo ripeto: queste pagine di *Petrolio* sono un capolavoro dell'arte della prosa italiana. Per capire il livello di

raffinatezza dell'impresa, basterebbe solo occuparsi di un dettaglio, in una breve digressione che potremmo intitolare *Avventure del glande*. Se il cazzo è «la sola realtà», che dire della sua testa, della sua punta? Ma c'è una stranezza che può sembrare incomprensibile. Al momento di mandare in tipografia la prima edizione di *Petrolio*, nel 1992, Aurelio Roncaglia ne avvertiva i lettori con una breve nota intitolata *Una curiosità*. Il glande, cioè «la parte anteriore del membro virile», appare in *Petrolio* come se fosse un nome femminile. «La glande rosea, lucida e asciutta», per esempio. Secondo Roncaglia, Pasolini avrebbe recuperato, così facendo, quella «ghianda» che ha ispirato, per metafora, il termine anatomico. Va bene: ma perché l'ha fatto? La spiegazione filologica di Roncaglia non rivela nessun movente per un'infrazione così eclatante della norma. Bisogna anche considerare il fatto che, un paio di volte, Pasolini usa il termine normalmente, al maschile: *il glande*. Ma soprattutto, bisogna considerare che la stranezza linguistica affiora nel testo in prossimità del cambio di sesso e dell'iniziazione sessuale dei due Carli diventati femmine. Anche l'altro, l'ingegnere, si troverà due seni sul petto e una fessura tra le gambe [*tanto basti, a chi avesse la sventura d'ignorarla, ad illustrare la trama dell'opera*], e procederà rapidamente all'incontro con la «sola realtà». In questo nuovo episodio, lo vedremo, il cazzo è uno solo, ma è ancora più potente e numinoso, se è possibile, di quelli dei venti ragazzi. Ed è proprio qui che leggiamo una frase rivelatrice, all'interno della quale, e in modo del tutto *intenzionale* [*corsivo irrazionale dell'A.*], a mio modo di vedere, convivono pacificamente *il glande e la glande*. «Aprì la bocca e vi infilò l'enorme glande [e fin qui può essere sia maschile che femminile]: era profumato [maschile], di un sapore infantile, e non solo la glande [femminile!], ma anche la pelle sotto, lividamente bruna, pareva di seta». Insomma, non è che Pasolini sbagli il genere di una parola, o usi apposta quello sbagliato, ma inventa un'oscillazione che non esiste. Sta celebrando la mutazione sessuale e l'androginia come la chiave d'accesso a un livello ulteriore e definitivo della realtà, e proprio nel punto di massima energia irradiante, *sulla punta del cazzo* [*corsivo irrazionale dell'A.*], vuole che ci siano entrambi, il maschio e la femmina, il glande e la glande, con quella stessa confusione, come un tenue rossore della lingua, per cui in italiano si dice sia *il clitoride* che *la clitoride*. (146)

Esegesi *sui generis*, e si dica pure sgangherata se altre mai, cui non opporremo che qualche rapida contestazione.

1) Chi abbia una pur vaga nozione della sua poetica sa bene che Pasolini detestava visceralmente ogni gioco d'ordine formale e non avrebbe perciò mai *intenzionalmente* albergato entro la stessa proposizione due varianti morfologiche del medesimo termine senza fornire al lettore un'adeguata spiegazione; se ciò è accaduto sarà da addebitare al detto carattere di brogliaccio dell'opera, non solo non sottoposta a revisione, ma neppure riletta dall'autore (lo prova, tra l'altro, quel «lividamente bruna», come dire candidamente bianca). Di ciò avverte lo stesso Trevi non solo nel brano citato («Bisogna anche considerare il fatto che, un paio di volte, Pasolini usa il termine normalmente, al maschile: *il glande*») ma, tra l'altro, alla nota 28 di p. 241: «Pasolini, introducendo il nostro eroe nei saloni del Quirinale, commette delle imprecisioni che sembrano tutt'altro che involontarie: come se desiderasse, con piccole modifiche della realtà, creare una specie di realtà parallela. Solo così mi spiego, a meno che non si tratti di una svista bella e buona, la data del 2 luglio, invece che il 2 giugno, per la Festa della Repubblica». Svista bell'e buona, lapsus, altro che volontarietà e «realtà parallela» (chi mai si illuderebbe di poter creare nientemeno che una «realtà parallela» semplicemente spostando una data di qualche giorno?). Si veda, infine, la nota 23 di p. 240: «Anche in *Alì con gli occhi azzurri* [*recte*: dagli occhi azzurri: *almeno copiare i titoli come si deve!*] P.P.P. usa “glande” come sostantivo femminile».

2) Google restituisce non pochi risultati di *glande* femminile (infatti dal sost. f. lat. *glans glandis* 'ghianda'), segno della diffusione e vivacità della variante; e non certo da ora, visto che essa appare in *Cirurgia universale e perfetta in VII libri* del medico Giovanni Andrea Dalla Croce, Venezia 1583: «Devesi avertire che le ulcere de la

glande, cioè capella [...]» (cfr. il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, s.v.). Ergo, nessuna «infrazione eclatante della norma», nessunissima invenzione di «un'oscillazione che non esiste», per il semplice motivo che l'oscillazione esiste, eccome.

Mi creda cordialmente il Suo

Gualberto Alvino

Simona Campus

Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai

I

Maria Lai è figura d'eccellenza nel panorama della creatività contemporanea, sperimentatrice di materiali e metodi inconsueti nel fare artistico. Alcune tra le sue opere maggiormente rappresentative, ma più in generale molti aspetti caratterizzanti il suo lavoro, nascono e si determinano in diretta ed esplicita relazione con narrazioni mutate dalla letteratura scritta e orale. Dalla trasformazione e trasfigurazione dell'assunto narrativo scaturiscono una ricerca e una conseguente produzione connotate da prerogative di originalità e afflato poetico.

Nata nel 1919 a Ulassai, nel cuore roccioso della Sardegna, nel 1939 Maria Lai si iscrive al Liceo artistico di Roma, dove incontra Renato Marino Mazzacurati (1907-1969), che sul principio di quel decennio era stato esponente della Scuola di Via Cavour. Dal 1943 al 1945 studia con Arturo Martini (1889-1947), all'Accademia di Belle Arti di Venezia: malgrado un impatto inizialmente non semplice,¹ la lezione dello scultore, tra i più influenti della storia dell'arte italiana del XX secolo, si sarebbe progressivamente sedimentata sulle attitudini di Maria Lai, la quale col procedere del tempo e dell'esperienza lo avrebbe riconosciuto come straordinario maestro d'arte, insieme con l'altro grande maestro, d'arte e di vita, lo scrittore Salvatore Cambosu (1895-1962). Il primo incontro con Cambosu, suo professore di Italiano e Latino alle scuole secondarie, a Cagliari, risale al 1932, lo stesso anno in cui lo scrittore pubblica, a Bologna, *Lo zufolo*;² sarebbe diventato compagno di viaggio³ e riferimento culturale costante, dal quale Maria Lai acquisisce la piena consapevolezza dello stretto rapporto che intercorre tra arte e vita:⁴

Le qualità umane di Cambosu e la sua cultura mi conquistarono. Non era il grande artista che cercavo, ma il senso poetico della vita che lui mi comunicava.⁵

¹ «Martini era nel pieno dei suoi dubbi sui significati del proprio lavoro e del destino della scultura. Entrai nel suo mondo come un fastidio, ma in qualche modo lo incurioso. Oggi so che ci eravamo incontrati per comunicarci qualcosa che sarebbe andata oltre quel tempo.

Durante quasi tre anni di frequenza alle sue lezioni vivevo una condizione di disagio con insicurezze e incantamenti, e nello stesso tempo sentivo di essere nel posto giusto, più che a Roma, più che in Sardegna». La testimonianza, tra le numerose di Maria Lai relative al periodo di apprendistato con Arturo Martini, si trova in: G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari, Arte Duchamp, 2002, p. 12.

² S. Cambosu, *Lo zufolo*, Bologna, Edizioni La festa, 1932.

³ M. Lai, *In viaggio con Salvatore Cambosu*, in «La grotta della vipera», 95, 2001, pp. 50-51.

⁴ Così Maria Luisa Frongia, nell'occasione del conferimento della Laurea in Lettere honoris causa a Maria Lai da parte dell'Università degli Studi di Cagliari: M.L. Frongia, *Tenendo per mano il sole, L'Università di Cagliari celebra Maria Lai*, in «Portales», 5, 2004, p. 124.

⁵ M. Lai, in *Ricordo di Cambosu e Dessì. Conversazione di Mimmo Bua con Maria Lai*, in M.E. Ciusa, M. Bua, M. de Candia, F.A. Zaru, *A matita: disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Cagliari, Arte Duchamp, 1988, s.p.

A *Lo zufolo*, «definito impropriamente un romanzo in quanto lo scritto è, stando alla Deledda, più prossimo al ‘poemetto in prosa’ che a un vero e proprio racconto»,⁶ fa seguito, due anni più tardi, nel 1934, *Il carro*, propriamente un romanzo, uscito a puntate sul quotidiano cagliaritano «L’Unione Sarda».⁷ Da Cagliari, nel corso degli anni, Cambosu scrive articoli e racconti destinati alle pagine di periodici regionali e nazionali,⁸ con interesse predominante per la realtà sociale e per i temi identitari della Sardegna, oltre che per la letteratura.⁹ Momento culminante di una impegnata elaborazione culturale, l’opera *Miele amaro*, edita nel 1954¹⁰ da Vallecchi,¹¹ a Firenze, appare come un «bastimento carico di spezie e di fiabe, d’essenze e di storia, di immagini preziose e di racconti, di miele e di poesia»;¹² antologia di materiali eterogenei, che abbraccia le vastità di un sapere tramandato nei secoli, come sottolineato da Giuseppe Petronio: «Eroi antichi e moderni, fatti storici di tutte le età, documenti di archeologia e di arte, di letteratura e di folklore, tutto il Cambosu mette assieme, ora riportando testualmente documenti, ora riproducendo opere d’arte, ora riscrivendo lui leggende e tradizioni, a costituire così come un breviario di tutto ciò che un sardo può conoscere e amare della sua isola. E ne viene un’opera calda di affetto e fragrante di terra: canti popolari, pianti funebri, leggende sacre e

⁶ B. Rombi, *Nota bio-bibliografica*, in S. Cambosu, *Miele amaro*, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 29.

⁷ Dalla rivisitazione de *Lo zufolo* Cambosu ricava successivamente un racconto, *L’anno del campo selvatico*, pubblicato insieme con *Il quaderno di don Demetrio Gunales*, a cura di U. Collu, Nuoro, Ilisso, 1999. Anche *Il carro* viene rivisitato da Cambosu e riedito in volume, postumo, con il titolo *Lo sposo pentito*, che deriva da un appunto dattiloscritto dell’autore medesimo: S. Cambosu, *Lo sposo pentito*, a cura di B. Rombi, Nuoro, Il Maestrale, 1992. Cfr. B. Rombi, *Nota bio-bibliografica* cit., p. 30.

⁸ Salvatore Cambosu collabora con «L’Unione Sarda» e con «La Nuova Sardegna», con le riviste «Mediterranea», «Ichnusa», «Il Convegno» e numerose altre, nell’ambito nazionale, tra le quali «Il Mondo», «Nord e Sud», «L’Illustrazione Italiana», «La Tribuna», il «Politecnico» di Elio Vittorini (M. Venturi, *Cambosu a «Il Politecnico»*, in U. Collu, a cura di, *Salvatore Cambosu tra due Sardegne*, Nuoro-Orotelli, Comune di Nuoro-Biblioteca Nunzio Cossu Orotelli, 1995, pp. 129-132). Per un elenco maggiormente esaustivo di tali collaborazioni, si consultino anche la pagina web della Fondazione Cambosu <http://www.fondazionecambosu.it/home/> e quella dedicata allo scrittore sul sito *Filologia sarda* <http://www.filologiasarda.eu/catalogo/autori/autore.php?sez=36&id=427>.

⁹ Per «L’Unione Sarda», Salvatore Cambosu scrive, oltre al già citato *Il carro*, reportage e racconti; cura, inoltre, *Il Gazzettino delle lettere*, rubrica settimanale dedicata ai libri.

¹⁰ S. Cambosu, *Miele amaro*, Firenze, Vallecchi, 1954 (2 edizione 1989, *Introduzione a Salvatore Cambosu* di M. Brigaglia); S. Cambosu, *Miele amaro*, Nuoro, Tipolitografia F. Devilla, 1984, *Prefazione* di F. Masala; S. Cambosu, *Miele amaro*, Nuoro, Il Maestrale, 1999; S. Cambosu, *Miele amaro*, a cura di B. Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004. Nel 1954, anno della prima edizione di *Miele amaro*, Salvatore Cambosu scrive la *Presentazione* per la seconda mostra personale di Maria Lai, tenutasi a Sassari, nelle sale dell’Ente Provinciale per il Turismo.

¹¹ Con la casa editrice Vallecchi, dopo *Miele amaro*, Salvatore Cambosu pubblica nel 1955 *Il supramonte di Orgosolo*, sul fenomeno del banditismo in Sardegna. Nel 1957 esce a Milano, presso l’Istituto di Propaganda Libreria, *Una stagione a Orolai*, a cura di M. Massaiu (ripubblicato insieme con l’inedito *Una stagione a Tharros*, nel volume *Due stagioni in Sardegna*, a cura di B. Rombi, Genova, Marietti, 1992), che «ci racconta la breve storia di Cardellino, un fanciullo cresciuto in un paese immaginario della Sardegna centrale e costretto nella trappola delle inerzie di una tradizione che mostra i primi segni di intacco. A dire il vero tutto il racconto si concentra nella messa a fuoco di un momento particolare della vicenda umana di Cardellino: la fase cruciale (precoce ai tempi) del suo passaggio dalla spensierata fanciullezza al disincanto della vita adulta. Una linea di confine che in ogni società viene in vario modo ritualizzata, assumendo per chi la affronta e per l’intera comunità un rilievo tale da sintetizzare, nei suoi gesti complessi, i valori profondi della collettività»: D. Caocci, *Nota Introduttiva*, in S. Cambosu, *Una stagione a Orolai*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 5.

¹² G. Pinna, *Un bastimento carico di miele e di poesia*, in «La Nuova Sardegna», 2 gennaio 1955, successivamente in M. Bua e G. Mameli, a cura di, *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu*, Cagliari, Della Torre, 1984, p. 264 (citato da B. Rombi, *Prefazione*, in S. Cambosu, *Miele amaro*, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 9).

profane...». ¹³ Tradizione e innovazione sapientemente congiunte, come rimarcato da Sandro Maxia: «L'idea centrale che ha guidato la composizione di *Miele amaro* è che la Sardegna debba essere raccontata dall'interno, o meglio che debba raccontare se stessa, sia attraverso i documenti storici ed etnologici, sia per mezzo della voce dei poeti che in varie epoche si sono espressi nella lingua locale; sia infine attraverso gli strumenti espressivi dello scrittore moderno che 'traduce' nella lingua nazionale gli autoracconti dei contadini, delle massaie, dei pastori, degli artigiani, introdotti direttamente a parlare». ¹⁴

II

Molti dei racconti contenuti in *Miele amaro* sarebbero stati dettati da Salvatore Cambosu a Maria Lai. ¹⁵ Tra i personaggi, a rivestire un'importanza fondamentale nell'universo creativo dell'artista è soprattutto Maria Pietra, protagonista del racconto *Cuore mio*, ¹⁶ una donna «in potere di certe parole, ora perdute, che avevano il potere di 'legare' (affascinare, privare della libertà) tutte le creature; e che era proibito adoperare, pena un terribile castigo». ¹⁷

Il castigo, per Maria Pietra, sarebbe stato il più terribile: la morte del figlioletto. E soltanto il suo farsi pietra vi avrebbe posto rimedio.

Maria Pietra non costituisce soltanto il motivo ispiratore di molteplici e differenti opere (per concezione e per tecnica), realizzate in fasi anche distanti della produzione di Maria Lai. Si fa personificazione di una metafora, la metafora riguarda la riflessione sull'arte, la riflessione costantemente e necessariamente riconsiderata ha valore di presupposto vitale. Le tracce del procedere metaforico sono disseminate in un libro-intervista, *La pietra e la paura* (2006), a cura di Federica Di Castro, che si apre con il testo di Cambosu, cui segue l'esegesi – ma in realtà si tratta di una riscrittura – che del racconto fornisce Maria Lai:

Maria Pietra è il personaggio del racconto di Salvatore Cambosu, *Cuore Mio*: una madre che accetta di diventare pietra per strappare il suo bambino alla morte.

In questa interpretazione diventa una popolana che, prima di essere madre, è dotata di poteri sconosciuti e proibiti.

¹³ G. Petronio, *Sardegna vecchia e nuova*, in «L'Avanti!», 29 aprile 1955, successivamente in M. Bua e G. Mameli, a cura di, *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu* cit. (citato da B. Rombi, *Prefazione* cit., p. 11).

¹⁴ S. Maxia, *I fedeli di San Terroso*, in «La grotta della vipera», 9, 1977, successivamente in M. Bua e G. Mameli, a cura di, *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu* cit., p. 297 (citato da B. Rombi, *Prefazione* cit., p. 24). Dello stesso studioso cfr. anche *Cambosu e il paese dei racconti*, in «La grotta della vipera», 66-67, 1994, successivamente in U. Collu, a cura di, *Salvatore Cambosu tra due Sardegne* cit., pp. 47-53. Sulla lingua di Salvatore Cambosu si concentrano soprattutto i saggi di Cristina Lavinio: *La lingua degli scrittori sardi (Cambosu, Fiori, Masala)*, in «La grotta della vipera», 9, 1977, pp. 53-66; *Nell'"officina" di Salvatore Cambosu: Lo Zufolo e i suoi rifacimenti*, in «Studi Sardi», XXVII, 1986-1987, successivamente in *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 41-67; nello stesso volume, *Salvatore Cambosu: «Una stagione a Orolai»*, pp. 19-26; *Le scelte espressive di Salvatore Cambosu da Il Carro a Miele amaro*, in «La grotta della vipera», 66-67, 1994, successivamente in U. Collu, a cura di, *Salvatore Cambosu tra due Sardegne* cit., pp. 95-104.

¹⁵ Si veda l'edizione S. Cambosu, *Miele amaro. Racconti dettati a Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp, 2001.

¹⁶ S. Cambosu, *Miele amaro*, a cura di B. Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 123-124.

¹⁷ Ivi, p. 123.

Ne ha paura, come ogni poeta.

I poteri di Maria Pietra non potevano essere usati per fini pratici, nemmeno per un grande amore come quello di una madre per il suo bambino ammalato. Maria Pietra è artigiana del pane e con le parole può affascinare e catturare tutte le creature, ma deve imparare a usare i suoi poteri.

Quando il suo bambino nel delirio della febbre chiede di giocare con gli animali del bosco, la madre sfida la paura e strappa al bosco lontano, una per volta, cerbiatte, lepri e tortorelle che arrivano e muoiono.

Maria Pietra, coinvolta nel delirio del suo bambino, lo vedrà morire, ma, pazza di dolore, ritrova la sua creatività.

L'arte che nasce fuori da ogni logica realizza il miracolo: impastando la farina con le sue lacrime e facendo tanti bambini di pane riporta il suo bambino alla vita, a giocare con gli animali del bosco risuscitati.

Il bambino moltiplicato incontra i tanti - *io* - della sua crescita affidata al gioco, alle favole, alle opere d'arte.

Immagini metaforiche

Maria Pietra: l'artista

Paura: genera creatività

Pietra: è l'arte

Bambino: il malessere del mondo

Gli animali del bosco: i giochi per i bambini, le opere d'arte per gli adulti.¹⁸

D'altro canto, la paura, secondo Maria Lai, genera arte fin dagli albori della civiltà:

Che l'arte sia generata dalla paura, dalla coscienza di un abisso, lo dice anche la mitologia greca con la storia di Apollo e Dafne che fugge impaurita e chiede disperatamente di essere liberata dal destino dell'arte. La paura fa nascere il bisogno di costruire un ponte per attraversare un grande vuoto, il torrente tumultuoso della vita umana, senza caderci dentro. Sperare e sognare non basta. L'artista dispone della possibilità di costruirlo il suo ponte in modo concreto: è la sua opera.¹⁹

Piena di paura, Maria Pietra richiama il suo bambino e gli animali dalla morte come Orfeo richiama Euridice. Ma Maria Pietra, a differenza di Orfeo

non si volta, si è fatta di pietra. Sente il suo bambino felice, ma non si volta, perché non le appartiene più.²⁰

Come le opere d'arte, appena concluse, non appartengono più all'artista.

Nella metafora di Maria Pietra, Maria Lai racchiude suggestioni e sollecitazioni che attingono alla mitologia greca come alla cultura millenaria della Sardegna e racchiude contestualmente gli insegnamenti di Salvatore Cambosu e quelli di Arturo Martini, integrandoli e sintetizzandoli per l'invenzione di un linguaggio nuovo, cagionato dalla intersezione di parole e immagini. La lezione di Martini riecheggia nell'endiadi di pietra e arte, alla quale si associa la necessità di riflettere sui limiti potenziali della creazione artistica, sottraendola alla magniloquenza e alla retorica:

Diceva Arturo Martini che la scultura monumentale è ormai *lingua morta*, roba per cimiteri: che senso avrà ancora se al mondo ci sono le pietre? Le pietre hanno la forma più bella e più rasserenante, contengono storie immemorabili, sono cariche di sortilegi.²¹

¹⁸ F. Di Castro, M. Lai, *La pietra e la paura*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006, pp. 11-12.

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ Ivi, p. 43. Il riferimento è alle riflessioni raccolte da Arturo Martini in *Scultura lingua morta*, libro stampato per la prima volta a Venezia nel 1945.

E ancora Martini

Diceva: Le pietre sono le vere immagini del mondo. Lo scultore dovrebbe farle respirare come pane che lievita.²²

Accade così che Maria Lai si faccia artigiana del pane,²³ *per affascinare e catturare*, come Maria Pietra, *tutte le creature*.

Le magie di Maria Pietra del 1974 (ma anche già i *Pupi di pane* degli anni Sessanta) sono piccole sculture di pane che mettono in scena il racconto di Cambosu, perché da Cambosu, soprattutto, Maria Lai eredita la propensione e il talento a “tradurre” le storie – nell’accezione che al verbo “tradurre” attribuisce Maxia in merito a *Miele amaro* – ovvero acquisendole a nuove latitudini del sapere, trasformandole e trasfigurandole in uno stratagemma sempre nuovo per guardare il mondo, ogni volta con stupore.

Sul principio degli anni Settanta, avanzate le istanze dell’Arte Povera, dopo un periodo di apparente silenzio, in realtà germinativo di nuova e feconda sperimentazione, Maria Lai rivela le potenzialità inattese di quei materiali e metodi ai quali affida l’unicità della sua vicenda artistica: dalle sculture di pane,²⁴ passando per le terrecotte, i telai costruiti e tessuti, approda alle tele e ai libri cuciti, esposti alla XXXVIII Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia nel 1978.²⁵ La panificazione, la tessitura, il cucito – tecniche artigianali, appunto, provenienti dal passato – subiscono nelle sue mani un processo di straniamento, acquistando un significato nuovo, afferente al pensiero estetico e totalmente proiettato nella contemporaneità.²⁶

²² Ivi, p. 45.

²³ L’accostamento della creazione artistica al rito della panificazione ricorre negli scritti di Maria Lai: «Giocare con la creta era un po’ come maneggiare la pasta del pane, che mi era familiare. Le donne di casa si riunivano prima dell’alba alla vigilia delle feste e mi trovavano in attesa di partecipare al loro gioco. Ciascuna con abilità e fantasia creava ritmi e uno stato di attesa che durava poi nella lievitazione e nella cottura. Ogni porzione di pasta si trasformava in modo imprevedibile come seguendo una propria legge interna alla materia. Questo suo farsi da sé è stato il grande fascino del pane e poi dell’arte, quando Arturo Martini mi rese consapevole di questo rapporto: *La scultura deve diventare come pane che lievita*»: M. Lai in G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell’arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* cit., p. 31. La stessa similitudine appartiene alla scultura di Costantino Nivola (1911-1988), che descrive l’emozione legata alla panificazione in *Memorie di Orani*, pubblicate postume, Milano, Libri Scheiwiller 1996 (2 edizione Nuoro, Ilisso, 2003, *Introduzione* di U. Collu).

²⁴ Nel 1977, la mostra *I pani di Maria Lai*, alla Galleria Il Brandale di Savona, è introdotta da Mirella Bentivoglio: «Maria Lai usa all’origine un materiale istituito dalla cultura umana: il pane. La scelta del medium ricco di referenze semiologiche per stabilire un rapporto linguistico (un ‘traslato’) col significato plastico, e far scattare tra segno-materia e segno-forma la cortocircuitazione della metafora, deve essere stata determinata in lei dal dubbio plastico che ha stimolato la sua disponibilità immaginativa attraverso la frequentazione del suo maestro (Martini) in tempi lontani. I tempi della sua giovinezza all’Accademia veneziana: ma secondo la lezione psicoanalitica, dopo la fase ‘naturale’ dell’uomo subentra, all’inizio dell’età matura, la fase ‘culturale’; nel corso della quale emergono alla coscienza gli archetipi dell’inconscio collettivo (Jung). I pani di Maria Lai sono la lucida maternità del profondo, raggiunta attraverso una testarda, coltivata, mai distratta esperienza».

²⁵ Dopo il primo incontro avvenuto nel 1977, Mirella Bentivoglio invita Maria Lai a partecipare alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, nel 1978, nell’ambito della XXXVIII Esposizione internazionale d’arte della Biennale di Venezia e nel 1979 alla mostra *From Page to Space*, Columbia University, New York. Per i libri di Maria Lai: M. Picciau, a cura di, *I libri di Maria Lai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna), Roma, Edizioni SACS Ministero per i beni e le attività culturali, 2003.

²⁶ «Un altro passaggio centrale è la costante attenzione alla cultura popolare, la rielaborazione di fiabe, leggende e rituali della propria terra in una chiave che non lascia concessioni al folklore ma che sposta lo sguardo ad una

Anche quando, nei libri cuciti, il filo si dispone in composizioni astratte e

oggettualizza scritture asemantiche²⁷

non rinuncia a essere modo di comunicazione, culturalmente consapevole, tra individui, alieno, anche se ingarbugliato, da tentazioni di autoreferenzialità.²⁸ In *Trattato Borges* (1979), dalla trama del bisso trapelano inserti di foglie di rosa e carta sottile, «come un diario intimo in cui appuntare versi di poeti, o pensieri lievi che tengano compagnia mentre fanno riflettere».²⁹ *Il mare ha bisogno di fichi* prende titolo da una citazione di Goethe: «elegia per i libri alluvionati di Firenze, canta le parole perdute che avremmo potuto leggere e dire insieme, a voce alta o sussurrandole all'orecchio».³⁰

Quando i libri germogliano come fiabe cucite, le scritture coincidono con le immagini e le immagini con le narrazioni: le pagine di stoffa si fanno luogo della contaminazione, dove s'intrecciano – trasformandosi e trasfigurandosi – le storie. Maria Pietra, per l'ascendente di Cambosu, si riconfigura come adattamento,³¹ attraverso il passaggio di codice dalla parola all'immagine, e come metatesto che attraversa e informa l'intero procedimento artistico. Si “traduce” in disegni – fin dagli anni Sessanta – con tratti perentori di matita nera su carta bianca;³² nei libri cuciti, modulati anch'essi prevalentemente sul contrasto di bianco e nero, *Le parole di Maria Pietra* (1983) e *Maria Pietra* (1991); in una installazione-performance, *La leggenda di Maria Pietra*, allo Studio Stefania Miscetti di Roma (1991), con la *Presentazione* a cura di Federica Di Castro che costituisce il precedente diretto del testo *La pietra e la paura*, sopra citato; in una scultura-installazione di terracotta smaltata, allestita nell'ambito della mostra *Cammino sul fondo del mare*, alla Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, ancora a Roma (1993),³³ oggi acquisita alla collezione della Stazione dell'Arte, progetto museale, che propone numerosi interventi anche nello spazio esterno, avviato con una ingente donazione di opere da

riflessione contemporanea che non ha paura di attribuire importanza al territorio di provenienza e alle proprie radici culturali. Il rapporto che Maria Lai è riuscita a mantenere vivo con la tradizione della Sardegna e le storie popolari si è rinforzato nel tempo anche grazie allo scambio fecondo con lo scrittore Salvatore Cambosu, suo docente d'italiano e latino, autore di un'antologia di cultura popolare sarda pubblicata da Vallecchi nel 1954»: E. De Cecco, *Abitare il tempo*, in AA.VV., *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro), Cagliari-Nuoro, Arte Duchamp-Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2002, p. 24.

²⁷ M. Lai, in G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* cit., p. 19.

²⁸ Nel 1980, Anna Dolfi presenta la mostra *Scritture*, alla galleria Arte Duchamp di Cagliari, successivamente riproposta allo Spazio Alternativo di Roma: «*Sul filo*, in qualche modo potrebbe giocarsi (e questa pare la scelta di Maria Lai fin dagli anni Sessanta) l'avventura della vita e della morte, della perdita e del riconoscimento d'identità, della possibilità stessa, ardua, difficile della comunicazione. Da traccia di esistenza, da cordone non interrotto col mondo primitivo, archetipo dell'isola natale, il filo si è fatto infatti per Maria sostituto intenzionale della scrittura, quasi traccia che conduce ai margini della babele linguistica, a latere degli intrecciati sentieri borgesiani, a una nuova diversa comunicabilità».

²⁹ M. Picciau, *I libri, i percorsi*, in M. Picciau, a cura di, *I libri di Maria Lai* cit., p. 11.

³⁰ Ivi, pp. 16-17.

³¹ Il termine viene qui utilizzato con riferimento specifico all'apparato concettuale e metodologico proposto da L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London, Taylor & Francis, 2006 (traduzione italiana a cura di G.V. Di Stefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011).

³² M.E. Ciusa, M. Bua, M. de Candia, F.A. Zaru, *A matita: disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985* cit., *passim*. Nello stesso volume si vedano anche i ritratti di Salvatore Cambosu.

³³ Mostra a cura di Antonello Cuccu. *Presentazione* di Giuseppina Cuccu.

parte di Maria Lai al suo paese natale.³⁴ Ancora Maria Pietra in *Su dolu*, legno e terracotta, in *La pietra della felicità e Cuore mio*, tempera e terracotta, realizzate nel 2002 ed esposte nella mostra personale al Man-Museo d'Arte della Provincia di Nuoro.

III

La prima tra le fiabe cucite realizzate da Maria Lai si intitola *Tenendo per mano il sole* e risale al 1984; insieme a *Tenendo per mano l'ombra*, del 1987, non risulta legata ad una storia nota preesistente. *Curiosape*, del 1988, riprende liberamente la storia ideata da una bambina di nove anni. Tema comune rimane la centralità del rapporto tra arte e vita.

La fiaba cucita *La capretta*, del 1992, si connette al racconto omonimo di Salvatore Cambosu, anch'esso in *Miele amaro*,³⁵ «dal quale si ricava un assunto morale sull'importanza della scelta che si è chiamati a fare, un giorno, dalla vita: scelta che deve essere ben meditata perché quasi mai si ripresenta un'identica opportunità».³⁶ Come nel caso di *Cuore Mio*, *La capretta* appare come la scintilla che innesca la traduzione per metafora:

Si tratta di una leggenda che ha origine nel paese dove sono nata, tra montagne rocciose, pastori di capre e grotte misteriose.

Il pastorello è mattiniero (sempre pronto allo stupore). Si alza col sole ogni mattina per portare la sua capretta sulla montagna.

La capretta (la fantasia), *che per lui è tutto*, è ansiosa di libertà e di precipizi di alture e di strapiombi (come chi fugge dalle certezze).

Una mattina il pastorello, da guidatore *diventa guidato* (inizia il farsi da sé di una creazione) e segue la capretta su di un sentiero inesistente che *nasceva sotto i suoi piedi* (sulle orme della fantasia).

Cammina, cammina (nello spazio di un sogno) arriva al buio di una grotta.

Nel buio trova un *tesoro*: oro, argento, pietre preziose, gioielli e giocattoli (tutti gli elementi che possono affascinare).

Una voce invita a scegliere un oggetto (è la prova di una scelta tra ricchezza, potere, vanità, evasione).

Il pastorello sceglie, senza esitare un *campanellino* d'argento (strumento che accorcia le distanze) per la sua capretta, che così lo renderà libero di guardare le nuvole e disegnare. [...]

Guardare le nuvole risponde al desiderio di interrogare il cielo che nella forma delle nuvole manda continui messaggi dall'infinito. *Disegnare* è l'esigenza di trascrivere quei messaggi per capirli, per interpretare scritture misteriose.³⁷

Anche i personaggi del pastorello e della capretta ricorrono in molteplici e differenti opere, tra le quali *Le capre cucite* (1992), forme di puro contorno ottenute con grandi graffe metalliche infisse su un muro fuori dell'abitato di Ulassai e *Il pastorello mattutino con capretta* (2005), altro intervento nello spazio esterno, ritagliato sul grigio del muro di contenimento della zona industriale del paese.

³⁴ <http://www.stazionedellarte.it>

³⁵ S. Cambosu, *Miele amaro*, a cura di B. Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 296.

³⁶ B. Rombi, *Prefazione* cit., p. 27.

³⁷ M. Lai, in G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* cit., p. 45.

Contesto privilegiato dell'ibridazione tra parole e immagini, le fiabe cucite costruiscono cieli sterminati nei quali custodire l'immaginazione.

Il dio distratto data al 1990, trasforma e trasfigura la *Leggenda del Sardus Pater*, scritta da Giuseppe Dessì (1909-1977) – autore nel 1972 del romanzo Premio Strega *Paese d'ombre* –³⁸ amico fraterno di Maria Lai e suo vicino di casa per oltre vent'anni, dopo il trasferimento di entrambi a Roma.³⁹ Disegnatore e pittore egli stesso, nel 1958 Dessì espone con Maria Lai in una affermata galleria della capitale, Il Cenacolo.⁴⁰ La *Leggenda del Sardus Pater* – pubblicata per la prima volta il 29 novembre 1957 sul quotidiano il «Tempo»,⁴¹ nel 1977 in una edizione urbinata,⁴² dieci anni più tardi nella raccolta (postuma) *Un Pezzo di Luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* –⁴³ nasce nelle intenzioni di Dessì come un omaggio alla memoria di Cambosu,⁴⁴ inventore di miti, e reca la dedica a Maria Lai, osservata dalla finestra mentre attende con laboriosità alle sue creazioni, *jana* tra le *janas*, fata tra le fate. Si chiude con il comparire dei tessuti sardi, «popolati di immagini ritmiche e simboliche», le cui origini mitiche sono già nel racconto di Cambosu *Il cervo in ascolto*, in *Miele amaro*;⁴⁵ sul finale di Dessì, «che ricercava, con raro acume alcune tracce indelebili segnate dalle donne, tracce della loro presenza nella storia»,⁴⁶ si innesta la fiaba cucita. Probabilmente la più lirica tra la fiabe cucite – pagine di velluto nero illuminate da punti e fili, galassie che possono accostarsi alle tele cucite delle *Geografie – Il dio distratto* porta a sintesi e distilla la capacità ininterrotta e ammaliante di narrare connaturata all'arte di Maria Lai:

C'era una volta un dio che vagava da un tempo eterno in uno spazio infinto. L'infinito è inafferrabile e l'eternità è insopportabile. Il dio era onnipotente ma annoiato. Non riusciva a dare un senso alla sua vita. Cominciava ad invidiare la condizione umana.⁴⁷

³⁸ G. Dessì, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972 (2 edizione 1975). G. Dessì, *Paese d'ombre*, Nuoro, Ilisso, 1998.

³⁹ Maria Lai si trasferisce a Roma nel 1954, Giuseppe Dessì nel 1955.

⁴⁰ *Presentazione della mostra a cura di Marcello Venturoli. Cfr. anche, s.n., Successo di Maria Lai e Giuseppe Dessì che espongono alla Galleria "Il Cenacolo"*, in «L'Unità», Roma, 2 marzo 1958. Nel 1975 Giuseppe Dessì intervista Maria Lai nell'occasione della sua prima personale, *Tele e collages*, alla galleria Arte Duchamp di Cagliari: G. Dessì, *Un punto perso nell'infinito: intervista di Giuseppe Dessì con Maria Lai*, «La Nuova Sardegna», 9 maggio 1975. Nel 1977 lo scrittore presenta la personale *Maria Lai* alla Galleria Chironi di Nuoro.

Per gli aspetti privati e ludici dell'amicizia: M. Lai, *Le bugie di Dessì*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*, Atti del seminario (Firenze, 11 novembre 2003), a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 283-288. Nel ventesimo anniversario dalla scomparsa dello scrittore, Maria Lai pensa al progetto: *Un gioco delle parti. Giuseppe Dessì. Maria Lai*, a cura di A. Dolfi, Cagliari, Arte Duchamp 1997.

⁴¹ Per lo stesso quotidiano Giuseppe Dessì recensisce il capolavoro di Salvatore Cambosu: G. Dessì, *Miele amaro*, in «Il Tempo», 18 luglio 1955.

⁴² G. Dessì, *La leggenda del Sardus Pater*, Urbino, Stamperia Posterla, 1977.

⁴³ G. Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di A. Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 1987 (2 edizione 2006).

⁴⁴ La testimonianza proviene dalle cinque cartelle dattiloscritte intitolate *Storia di un vecchio dio*, poi pubblicate, acquisite poche varianti, sul quotidiano «Il Tempo» con il titolo citato *Leggenda del Sardus Pater*.

⁴⁵ S. Cambosu, *Miele amaro*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 120-122.

⁴⁶ G. Cerina, in «Portales», 5, 2004, p. 128.

⁴⁷ Parole di Maria Lai in M. De Murtas, *I doni delle minuscole fate*, in M. Lai, *Il dio distratto*, Cagliari, Arte Duchamp, 1994, s.p.

Il dio distratto viene a vivere sulla Terra, ma sceglie un'isola disabitata, per sfuggire alla vanità e ai rancori degli esseri umani, per essere libero di sognare a occhi aperti cose irraggiungibili. Si fa vecchio.

Spesso i suoi occhi di vecchio si chiudono per un sonnellino. Un giorno, mentre sonnecchia, un'ape lo disturba. Il dio fa un gesto incontrollato per mandarla lontano, ma una scintilla divina gli sfugge di mano. Avviene così un prodigio: le api, si trasformano in minuscole divinità. Così nascono le janas, fatine dolci come il miele munite di aghi, operose come api, battagliere come soldati.⁴⁸

Dopo migliaia di anni sull'isola approda uno strano popolo di uomini fieri e rozzi, irsutati guerrieri. Costruiscono fortezze che chiamano nuraghi: a trasportare le grosse pietre sono le donne, mentre le janas volano protettive intorno a loro, finché

Le donne lasciano finalmente i sassi agli uomini ed entrano nel mondo delle janas. E' un mondo di luce e di miele. L'operosità delle fate passa nelle mani delle donne. Imparano a filare e a tessere. Ordine e pacatezza. I telai delle janas, eredi della cultura geometrica delle api, e le donne educate da millenni di pazienza, producono ritmi rigorosi e immagini misteriose. Segni che indicano poi la possibilità di una comunicazione. Cifre che passano dall'enigma al significato, dal femminile al maschile, dal filo alla pietra, all'alfabeto. Nasce la scrittura, la memoria. Dalla memoria la poesia.⁴⁹

IV

Nel 1981, attraverso l'intervento ambientale e comunitario *Legarsi alla montagna*, all'atemporalità indistinta delle fiabe si sostituisce, ma intrecciandosi ad essa, il tempo antico della leggenda,⁵⁰ che si fa motivo e strumento di crescita condivisa e di cambiamento sociale, nel presente. *Fiabe intrecciate* è, peraltro, il titolo di un'installazione per Antonio Gramsci,⁵¹ del 2007, a Ulassai.

«Un bel giorno», ha scritto Carlo Antonio Borghi, «il dio distratto incontrò Maria Pietra lungo la strada tra Santa Barbara e Ulassai. Quassù è magnifico – le disse – ma se ti distrai rischi di ruzzolare giù fino al mare di Tortolì. Procurami un ago grande e magico – rispose lei – cucirò queste rocce di montagna agli scogli di quel mare così nessuno potrà più farsi del male neanche l'animaletto più piccolo. Il dio distratto le consegnò l'ago e Maria Pietra fece quel che doveva fare: il paesaggio».⁵²

In questo caso l'operazione artistica attinge direttamente ad una narrazione tramandata oralmente nel paese di Ulassai. Dopo aver interrogato in merito gli

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Di leggenda, in questo caso, e non di fiaba, sembra più opportuno parlare, in quanto l'evento narrato si iscrive in un luogo, Ulassai, e in un tempo, la metà dell'Ottocento, definiti. La distinzione tra fiaba, leggenda e mito, generi fondamentali della narrativa orale, è ribadita in C. Lavinio, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1993, pp. 3-6, 101-103.

⁵¹ Sulla presenza e il significato delle fiabe nella produzione gramsciana, si veda ancora Cristina Lavinio, *Gramsci e le fiabe*, in «La grotta della vipera», 21, 1981, pp. 6-11, articolo scritto nell'occasione della pubblicazione di A. Gramsci, *Favole di libertà*, a cura di E. Fubini, M. Paulesu, con *Introduzione* di C. Muscetta, Firenze, Vallecchi, 1980.

⁵² Testo di C.A. Borghi allegato a M. Piga, N. Tarsia, *Inventata da un dio distratto (Maria Lai)*, ricerche e testi C.A. Borghi, Cagliari, Pao film, 2001.

anziani del paese e accuratamente registrato le differenti versioni della leggenda, Maria Lai la ricostruisce come segue:

Si racconta che una bambina (l'essere più indifeso) fu mandata sulla montagna (il luogo più minacciato) a portare del pane ai pastori (il pretesto meno convincente). Appena giunta, impaurita dalla voce del tuono, trova greggi e pastori rifugiati in una grotta a causa di un temporale. Mentre guardano l'arrivo della pioggia che trascina sassi, vedono passare, portato dal vento, un nastro celeste. Per i pastori questa immagine è una sorpresa fugace, forse per loro un fulmine, ma niente che sia più importante, in quel momento, del pericolo che incombe su di loro. Per la bambina è uno stupore che la trascina fuori dal rifugio, verso la salvezza, mentre frana la grotta con greggi e pastori.⁵³

Ne deriva una *performance* collettiva, immortalata nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin e in un video di Tonino Casula: l'otto di settembre, un nastro celeste lungo ventisei chilometri e portato fin sulla cima della montagna da tre scalatori, scende per attraversare e legare tutto quanto il paese. Si stabilisce un codice, affinché il passaggio del nastro non tradisca la verità e riveli i reali rapporti tra le famiglie: un nodo tra le porte delle case le cui famiglie sono legate da amicizia, nessun nodo se le famiglie sono separate da rancori; un pane delle feste legato d'azzurro dove c'è amore.

Subito compresa nella sua importanza da Filiberto Menna,⁵⁴ *Legarsi alla montagna* viene oggi riconosciuta dalla critica come uno spartiacque nella storia dell'arte pubblica di respiro internazionale:⁵⁵ a differenza delle operazioni sul territorio e delle modalità di intervento *site specific*, che negli anni Sessanta e Settanta esprimono ancora l'affermazione soggettiva e individuale dell'artista, per la prima volta nella contemporaneità Maria Lai prevede il coinvolgimento diretto di chi è estraneo al mondo dell'arte, della comunità intera di cittadini, e per concretizzare tale coinvolgimento ricorre alla narrazione.

Da presupposti analoghi muove nel 1983 un altro intervento ambientale, realizzato con la partecipazione della comunità a, Orotelli, paese natale di Salvatore Cambosu, e intitolato *L'alveare del poeta*. Perché

Le parole di un poeta – diceva Cambosu – sono come il miele delle api: destinato a diventare cibo per tutti.⁵⁶

⁵³ M. Lai, in AA.VV., *Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006, pp. 25-26.

⁵⁴ C. Birrozzi, M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 31-35.

⁵⁵ F. Menna, *Tela celeste. Nastro celeste* (1982), in AA.VV., *Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte* cit., pp. 33-35.

⁵⁶ M. Lai, citata in M.L. Frongia, *Tenendo per mano il sole, L'Università di Cagliari celebra Maria Lai* cit., p. 124.

Libri da fiabe cucite di Maria Lai

- M. Lai, *Tenendo per mano il sole* (1984), Cagliari, Arte Duchamp, 2004
M. Lai, *Tenendo per mano l'ombra* (1987), Cagliari, Arte Duchamp, 1995
M. Lai, *Il dio distratto* (1990), Cagliari, Arte Duchamp, 1994
M. Lai, *Curiosape* (1988), Cagliari, Arte Duchamp, 1990

Altri libri di Maria Lai

- M. Lai, *Fuori era notte. I presepi*, Cagliari, Arte Duchamp, 2004
M. Lai, *Sguardo opera pensiero*, Cagliari, Arte Duchamp, 2004
M. Lai, *I fili che aprono il libro*, Cagliari, Arte Duchamp, 2000 (dal catalogo della mostra *I fili che aprono il libro*, Cagliari, Centro comunale d'arte e cultura Exmà, 1996)
M. Lai, *Lo scialle della luna*, Cagliari, Arte Duchamp, 2000 (dal catalogo della mostra *Lo scialle della luna*, Caraglio, Ex Convento dei cappuccini, 2000)
M. Lai, *Olio di parole*, Cagliari, Arte Duchamp, 1999
M. Lai, *La barca di carta*, Cagliari, Arte Duchamp, 1996
M. Lai, *Sul telaio delle Janas*, Cagliari, Arte Duchamp, 1994

Videografia

- F. Casu, *Curiosape* / di Maria Lai, musiche originali R. Scaccia, Cagliari, Arte Duchamp, 2008
F. Casu, *Il pastorello mattiniero con capretta* / di Maria Lai, musiche originali R. Scaccia, Cagliari, Arte Duchamp, 2008
F. Casu, *Il dio distratto* / di Maria Lai, musiche originali R. Scaccia, Cagliari, Arte Duchamp, 2008
Legarsi alla montagna / di Maria Lai, musiche originali R. Scaccia, Cagliari, Arte Duchamp, 2008
T. Casula, *Legare Collegare*, 1981
M. Piga, N. Tarsia, *Inventata da un dio distratto (Maria Lai)*, ricerche e testi Carlo A. Borghi, Cagliari, Pao film, 2001

Sitografia

www.stazionedellarte.it

Bibliografia critica

- AA.VV., *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro), Cagliari-Nuoro, Arte Duchamp-Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2002
AA.VV., *Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006
M. Bentivoglio, *Presentazione della mostra I pani di Maria Lai*, Savona, Galleria Il Bandale, 1977
C. Birrozzi, M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano, commitenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
J. Ciaravino, E. Fulco, *Maria Lai. Scritture*, catalogo della mostra (Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa), Associazione Culturale Eva Kant, 1997
M.E. Ciusa, M. Bua, M. de Candia, F.A. Zaru, *A matita: disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Cagliari, Arte Duchamp, 1988
G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte: cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari, Arte Duchamp, 2002
F. D'Amico, G. Murtas, *Inventare altri spazi. Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp, 1993
E. De Cecco, *Abitare il Tempo*, in AA.VV., *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro), Cagliari-Nuoro, Arte Duchamp-Man, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2002

OBLIO II, 8

F. Di Castro, M. Lai, *La pietra e la paura*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006

A. Dolfi, *Maria Lai. Scritture*, Presentazione della mostra (Cagliari, Galleria Arte Duchamp 16 febbraio-6 marzo 1979), Cagliari, 1979

A. Dolfi, a cura di, *Un gioco delle parti. Giuseppe Dessì. Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp 1997

M. Picciau, a cura di, *I libri di Maria Lai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), Roma, Edizioni SACS Ministero per i beni e le attività culturali, 2003

F. Pinto Minerva, M. Vinella, a cura di, *Arte e creatività: le fiabe e i giochi di Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp, 2007

P. Pusceddu, *Su pani pintau*, Cagliari, Arte Duchamp, 1999

Ilaria de Seta

Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis nel Gattopardo

1. Un'alternanza di icone sacre e profane costella il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: gli arabeschi sui parati, nonché la Maddalena da un lato e gli dèi dall'altro, nel salone rococò in villa; il crocifisso nell'appartamento del duca-Santo nel Palazzo di Donnafugata; gli dèi sul soffitto e la *Madonna* del Dolci della sala da ballo nel palazzo Ponteleone; le pitture patriottiche dipinte a fresco sui pannelli del carretto con cui Pirrone va a S. Cono e le incisioni butterate di soggetto sacro in casa del prelado; i dipinti dei feudi nelle stanze dell'Amministrazione.¹ L'esile corporalità delle immagini bidimensionali di santi e dèi testimonia il disperato tentativo di opporre al nichilismo imperante un'alternativa di segno «fantastico», la facoltà immaginativa della mente umana.

Ma è negli studi, spazi «anti-storici»² e *habitat*³ dei personaggi a cui si accompagnano, che emerge con forza la peculiare venatura ironica e dissacrante che l'*ekphrasis* assume nel *Gattopardo*. Basti pensare alla biblioteca di palazzo Ponteleone, dove don Fabrizio osservando la *Morte del giusto* del Greuze anticipa la propria morte; allo studio del re a corte dove campeggiano un ritratto di Re Francesco I e uno dell'attuale Regina, la *Madonna* di Andrea del Sarto, circondata da litografie colorate rappresentanti santi di terz'ordine e santi napoletani, un Bambino Gesù in cera col luminoso acceso davanti; e infine allo studio di don Calogero Sedara, dove si brinda all'annessione del Regno delle due Sicilie all'Italia dei Savoia, con rosolio verde bianco e rosso, in presenza dell'oleografia di Garibaldi e quella di Vittorio Emanuele, «bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo».

Procedendo dal privato al pubblico come per cerchi concentrici, seguendo la falsariga di Perec,⁴ dopo gli ambienti intimi per antonomasia, le camere da letto e i servizi, si possono considerare gli studi in quanto stanze private appartenenti a un singolo, ma con una funzione pubblica: fare da tramite tra chi li abita e la società. Gli studi del Principe in villa e a Palazzo, quello del Re e quello del Sindaco di Donnafugata, come anche, in un'accezione più ampia del termine, la biblioteca di Ponteleone, le stanze dell'amministrazione del Principe e infine il suo osservatorio, interni a dimore

¹ Sui rapporti del romanzo con le arti si veda: Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, Sellerio, Palermo, 2012.

² Cfr. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Milano, 1990. Si rimanda in proposito a Ilaria de Seta, *La dissacrazione dei luoghi di culto. Anticlericalismo ne I viceré, I vecchi e i giovani e Il gattopardo*, in «Pirandelliana», 2011, n. 5, pp. 95-104.

³ Philippe Hamon, a proposito di un certo tipo di descrizioni presenti nel romanzo realista, parla di rapporto «habitat – abitante» (*Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977, p. 80). In Zola ci sarebbe «Influenza degli ambienti sull'uomo, contaminazione dell'uomo ad opera della cornice o dell'atmosfera in cui vive» (Id., p. 200, n. 47).

⁴ Perec impianta la sua trattazione degli spazi su un movimento centrifugo, dal letto, spazio individuale, al mondo, passando per camera, appartamento, palazzo, strada, quartiere, città, campagna e paese. George Perec, *Specie di spazi* [1974], tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1989. In AA.VV., *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Bruno Mondadori, Milano, 2003, la suddivisione in una trentina di spazi è presentata in ordine alfabetico. Non vi è una voce per studio, ma *Biblioteca e Stanza della scrittura*.

private, costituiscono un canale specifico di contatto con la società. Pur non essendo luoghi in cui si esercita una professione – nella società rappresentata da Tomasi nessun personaggio a cui uno studio sia attribuito esercita una vera professione – forniscono le generalità della posizione nella società di chi li abita con la svalutazione attraverso l'ironia di tali rispettive funzioni.

2. Lo studio del Principe nella villa ai colli si trova, per quanto si può dedurre, in fondo alle stanze dell'Amministrazione. Eccone la descrizione, modellata sul punto di vista di chi lo frequenta.

la sensazione provata dal Principe entrando nel proprio studio fu, come sempre, sgradevole. Nel centro della stanza torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei ladri. Era coperta di carte e benché la previdenza del Principe avesse avuto cura che buona parte di esse si riferisse alle atarassiche regioni dominate dall'astronomia, quel che avanzava era sufficiente a riempire di disagio il cuore suo. Gli tornò in mente ad un tratto la scrivania di Re Ferdinando a Caserta, anch'essa ingombra di pratiche e di decisioni da prendere con le quali ci si potesse illudere d'influire sul torrente delle sorti che invece irrompeva per conto suo, in un'altra vallata.⁵

La spiacevolezza della sensazione del Principe viene convogliata sulla presenza della scrivania, unico oggetto descritto, e – a esclusione di quelle di astronomia – alle carte che la sovrastano. L'associazione del proprio studio con quello di Re Ferdinando costituisce uno dei passi da «scrittore grasso», in cui il narratore suggerisce esplicitamente le associazioni al lettore.⁶ Ma altrove lo «scrittore magro» lascia al lettore maggiore libertà facendo vaghe allusioni: stimolati dall'aggettivazione utilizzata, «torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati», si è indotti a ripensare alla gelatina al Rhum;⁷ peraltro, «La sua

⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1997, p. 43. D'ora in avanti il numero di pagina seguirà in parentesi la citazione.

⁶ Questo il passo della prima parte a proposito della scrivania di Re Ferdinando: «Sulla immensa scrivania carte bianche, carte gialle, carte azzurre: tutta l'amministrazione del Regno giunta alla sua fase finale, quella della firma di sua maestà (D. G.)» (29). Sulla celebre distinzione tra scrittori grassi e magri si veda il saggio di Luca Serianni, *Tomasi di Lampedusa. Note di lettura*, in «Stilistica e metrica italiana», 2003, n.3, pp. 285-301.

⁷ Guardando alla rappresentazione spaziale della decadenza, alcune immagini particolarmente eloquenti potrebbero essere lette *sub specie ekphrasis*: la *gelatina al rhum* e il *timballo di pasta*. La gelatina al rhum merita attenzione in quanto rappresentazione simbolica di uno spazio architettonico, come una gigantesca roccaforte: «Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare, presidiata da una guarnigione rossa e verde di ciliegie e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la roccaforte ambrata giunse a Francesco Paolo [...] essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e di blocchi divelti. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della guarnigione multicolore, il Principe se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti» (52). L'assedio al castello che questa scena ripropone sotto forma di insolita *ekphrasis* sembra simbolizzare la voracità dei nuovi ricchi nei confronti dei beni della ormai vecchia classe nobiliare. L'impugnabilità del torrione, con pareti impossibili da scalare e con doppia guarnigione a presidio, come quella dei nobili siciliani, appare tale solo per un'illusione ottica e cede, molle come solo la gelatina può esserlo, ad ogni vorace attacco. La consistenza dei torrioni simbolizza una casta destinata all'imminente crollo e l'eligenza dell'aspetto è davvero l'ultimo baluardo di una futile resistenza. Oggetto della narrazione nella seconda parte è il pranzo a cui partecipano don Calogero Sedara e la figlia Angelica. Più che alla sala si accenna al cerimoniale («Da sotto i paralumi di merletto i lumi a petrolio spandevano una gialla luce circoscritta; gli smisurati ritratti equestri dei Salina trapassati non erano che delle immagini imponenti e vaghe come il loro ricordo» (78)) e alle pietanza servite, tra cui il «timballo di maccheroni» (81):

mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza», induce l'associazione con l'«appartamento enigmatico».⁸

Se parte delle carte ammonticchiate sulla scrivania sollevano il Principe dalla realtà contingente («buona parte di esse si riferisse alle atarassiche regioni dominate dall'astronomia»), la restante parte («sufficiente a riempire di disagio il cuore suo») allude alla perdita dei beni e con ciò di potere. Ecco perché l'associazione con lo studio del Re, la cui funzione sarà a brevissimo destituita; ecco perché la somiglianza con la gelatina al rhum, immagine simbolica del crollo sotto assedio della nobiltà; ecco perché la vicinanza con la descrizione dell'appartamento enigmatico, luogo desueto fermo a un tempo passato, in cui si possono tentare di decifrare i segni misteriosi della fine.⁹

Nello studio del Principe si svolge l'incontro con il figlio Paolo e l'impersonalità dell'ambiente emerge in contrasto all'intimità della camera da letto dove poco prima il Principe aveva incontrato il figlio eletto, il nipote Tancredi: «Quando risali Don Fabrizio trovò Paolo, il primogenito, il duca di Querceta che lo aspettava nello studio sul cui divano rosso egli soleva fare la siesta [...]. E mentre Paolo raggelato richiudeva la porta, Don Fabrizio si tolse la *redingote* e gli stivaletti, fece gemere il divano sotto il proprio peso e si addormentò tranquillo» (53).

«tre servitori in verde, oro e cipria entrarono recando ciascuno uno smisurato piatto d'argento che conteneva un torreggiante timballo di maccheroni [...]. Buone creanze a parte, però, l'aspetto di quei babelici pasticci era ben degno di evocare fremiti di ammirazione. L'oro brunito dell'involucro, la fragranza di zucchero e di cannella che ne emanava non erano che il preludio della sensazione di delizia che si sprigionava dall'interno quando il coltello squarciava la crosta: ne erompeva dapprima un vapore carico di aromi, si scorgevano poi fegatini di pollo e di tartufi impigliate nella massa untuosa, caldissima dei maccheroncini corti cui l'estratto di carne conferiva un prezioso color camoscio» (81). Il timballo non assume forme architettoniche, ma la foga di alcuni commensali fa ripensare all'assedio della gelatina-fortezza. L'Arciprete «si lanciò a capofitto senza dir parola» (83); Angelica dimenticò «parte delle proprie buone maniere e divorava con l'appetito dei suoi diciassette anni e col vigore che la forchetta tenuta a metà dell'impugnatura le conferiva» (83). Inoltre i modi rozzi di Angelica, figlia del massimo emblema dei nuovi ricchi e ella stessa rappresentante del ceto in ascesa, funzionano da anticipazione - Angelica sarà moglie di Tancredi e signora della Villa Falconeri - e alludono oltre che, su un piano letterale, alla mancanza di raffinatezza che pure al Principe spiace, più sottilmente alla mancanza di nobiltà di spirito dei nuovi ricchi. Il principe in fin di vita, paragonandosi al nipotino Fabrizio, riflette: «Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie» (221). Nel coltello che squarcia la crosta di «oro brunito» si può vedere l'attacco fin dentro gli organi vitali (fegatini di pollo, massa untuosa, estratto di carne) dell'organismo che rappresenta la classe nobiliare. Il timballo è poi simbolo della ricchezza del casato, tanto che l'organista «pensava che col solo prezzo di uno di quei timballi lui e Teresina avrebbero campato un mese» (83). Cioè è una delle tante dimostrazioni dei fasti di un casato che tutto può permettersi, proprio come le terre sconfiniate e le dimore dalle stanze innumerevoli. Come i dipinti dei feudi esse alludono allo sfaldamento dei confini, cioè alla perdita di quei beni materiali che testimoniano la supremazia di classe. Se nel primo caso i confini delle terre di famiglia sono pittoricamente sfocati, le due composizioni culinarie sono descritte attraverso una metafora architettonica l'una, attraverso una metafora organicistica, l'altra. Sulle metafore gastronomiche si veda Silvana Ghiazza, *Il cibo come metafora nell'opera di Tomasi di Lampedusa*, in «La nuova ricerca», 2005-2007, nn. 14-16, pp. 203-219.

⁸ «un armadio a muro del salotto; lo schiuse lui stesso. Era profondissimo e conteneva bizzarre cose: rotolini di corda di seta, sottile; scatolucce di argento impudicamente ornate con sul fondo esterno etichettine minuscole [...]; bottigliette dal contenuto evaporato; un rotolo di stoffa sudicia, ritto in un angolo; dentro vi era un fascio di piccole fruste, di scudisci in nervo di bue, alcuni con manici in argento, altri rivestiti sino a metà da una graziosa seta molto vecchia, bianca a righine azzurre, [...]; attrezzi metallici inspiegabili» (148).

⁹ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.

L'intimità della scena è interrotta da un'improvvisa incursione della storia: «Quando si risvegliò il suo cameriere gli recò su un vassoio un giornale e un biglietto» (54).¹⁰ La notizia dello sbarco di Garibaldi, data dal cognato con grande allarmismo, è ridimensionata e dissacrata dai pensieri di Don Fabrizio: «Quel Malvica! Era stato sempre un coniglio. Non aveva compreso niente, e adesso tremava» (54). La successiva lettura del giornale, in cui si parla di «atto di pirateria flagrante» (54) al comando di Garibaldi, lo turba, ma, grazie alla potente immaginazione, gli elementi dell'arredo gli consentono di ridurre eventi e personaggi della Storia alla dimensione fantastica: «Notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un po' alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino. Sorrise. 'Un cornuto'» (55).

3. Un ambiente contiguo per posizione e funzione allo studio del Principe in villa sono le cosiddette «stanze dell'Amministrazione». Quando il Principe vi entra: «erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivoltà, il suo aspetto era di austerità severa» (42). La funzione implicita nel nome, l'amministrazione delle terre, è pertanto subito svalutata dalla voce narrante che parla di «frivoltà». Come per la camera di Concetta poi, il narratore ci avverte che l'«austerità» dell'ambiente è solo una maschera per l'ignaro visitatore. Introducendoci alle stanze dell'Amministrazione, il narratore ci introduce anche ai feudi di casa Salina. Dopo aver fornito l'indicazione sulla posizione sociale del Principe e parenti, tramite la descrizione di una serie di dipinti, il narratore illustra i possedimenti di famiglia. In tal senso la rappresentazione pittorica ha funzione prolettica.

Le stanze dell'Amministrazione erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivoltà, il suo aspetto era di austerità severa. Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento tirato a cera gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nere e oro si vedeva Salina, l'isola dalle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma, sul quale galere pavesate caracollavano; Querceta con le sue case basse attorno alla Chiesa Madre verso la quale procedevano gruppi di pellegrini azzurrognoli; Ragattisi stretto fra le gole dei monti; Argivocale minuscolo nella smisuratezza della pianura frumentaria cosparsa di contadini operosi; Donnafugata con il suo palazzo barocco, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati, carichi a quanto sembrava di femmine, di bottiglie e di violini; molti altri ancora, tutti protetti sotto il cielo terso e rassicurante dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l'illuminato imperio tanto «mesto» che «mero» di casa Salina. Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote (42).

Oltre all'isola di Lampedusa, primo feudo, Querceta, Ragattisi e Argivocale, che non saranno luoghi della narrazione, compare qui per la prima volta il feudo di Donnafugata con il palazzo barocco. Di Donnafugata si lascia intendere la mondanità che contrassegna la vita di chi la frequenta. Più importante ancora è la notazione del

¹⁰ Si veda il significato attribuito a «intimità» da Francesco Orlando in *L'intimità e la storia: lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino, 1998.

narratore che segue: «Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inadatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote» (42). Attraverso l'approssimazione pittorica riguardo ai confini, e quindi all'estensione dei possedimenti e ai redditi, il narratore sembra alludere alla difficoltà di tracciare i limiti, ma anche di pensare i possedimenti della famiglia in un momento in cui la terra inizia a perdere il valore e soprattutto passa dalla classe nobiliare ai nuovi ricchi.

Guardando la rappresentazione spaziale della decadenza, i dipinti dei possedimenti di famiglia, immagini, in scala ridotta rispetto alle dimore di famiglia o ai paesaggi siciliani, sono particolarmente eloquenti. Si tratta, dal punto di vista narrativo, forse in modo più esplicito che nei precedenti casi, di *ekphrasis*.¹¹ I dipinti – in cui i confini delle terre di famiglia sono pittoricamente sfocati – alludono alla perdita di quei beni materiali che testimoniano la supremazia di classe.

Dopo la descrizione dell'ambiente e della rappresentazione pittorica che esso accoglie, l'ultimo segmento girato nelle stanze dell'amministrazione è una singolare scenetta narrativa, in cui è rappresentato l'incontro tra il Principe proprietario terriero e due affittuari. Chiusa la parentesi descrittiva, con il consueto sguardo immaginifico del protagonista, che antropomorfizza le rappresentazioni artistiche, «In Amministrazione dove Don Fabrizio discese di nuovo dopo il pranzo la luce entrava adesso di traverso e dai quadri dei feudi, ora in ombra, non ebbe a subire rimproveri» (52), si torna alla narrazione con l'arrivo dei due affittuari che hanno portato «carnaggi» al Principe. Dunque, i quadri dei feudi lo avevano rimproverato; tale notazione sembra avvalorare quella difficoltà – di cui si è parlato poco sopra – a pensare i feudi e i relativi confini.

4. Lo studio del Principe a Donnafugata nella terza parte è teatro dell'incontro tra «il Gattopardo» e «la iena» per gli accordi del fidanzamento tra Tancredi e Angelica e sembra sancirne la rilevanza a carattere di affare: «Traversando le due stanze che precedevano lo studio si illuse di essere un Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato che si preparasse a sbranare uno sciacalletto timoroso» (118). Dello studio in sé non ci sono indicazioni.

Dopo aver liberato Tumeo dalla breve prigionia per evitare la fuga di notizie sul matrimonio tra Tancredi e Angelica, si dice: «l'ultimo fedele di casa Salina se ne andò alle sue povere stanze» (126), passando per lo studio e il soggiorno per poi dirigersi verso la camera da letto.

¹¹ A partire da Lessing (cfr. Gotthold E. Lessing, *Laocoonte, ovvero sui confini tra poesia e pittura* [1766], Rizzoli, Milano, 1994), lo «scudo di Achille» del canto XVIII dell'Iliade è considerato il prototipo della descrizione narrativizzata, nonché del procedimento retorico che consente l'incontro tra letteratura e arti visive. A Curtius - che indica come esempio di «elaborata ekphrasis (descrizione)» (Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], tr. it. La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 640) il passo del VI libro dell'*Eneide* sulle porte del tempio di Apollo a Cuma istoriate da Dedalo - si deve poi il recupero del termine greco *ekphrasis*, mutuato dalla retorica, e l'introduzione nella critica letteraria moderna. Curtius ne parla di come di «'descrizione artistica' [...] di uomini, contrade, edifici e opere d'arte» (*Idem*, p. 81) e anche «descrizione retorica dettagliata» (*Idem*, p. 216).

Veniamo a conoscenza della struttura e dell'arredo dello studio del Principe nel Palazzo di Donnafugata solo nella parte quarta, in occasione dell'incontro del Principe con Chevalley:

Alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire che lo aspettava nello studio. Era questo una piccola stanza con ai muri sotto vetro alcune pernici imbalsamate, di quelle grigie a zampe rosse stimate rare, trofei di cacce passate; una parete era nobilitata da una libreria alta e stretta colma di annate di riviste matematiche; al di sopra della grande poltrona destinata ai visitatori, una costellazione di miniature di famiglia [...] Al sommo della costellazione, però, in funzione di stella polare, spiccava una miniatura più grande: Don Fabrizio stesso (158).

Di seguito i ritratti di tutti i membri della famiglia, una sorta di albero genealogico per immagini. Come nelle stanze dell'amministrazione i dipinti dei feudi servono a focalizzare l'attenzione sulla ricchezza della famiglia Salina, così nello studio la costellazione di miniature serve a porre l'accento sulla nobiltà del casato. Ancora una volta la presenza di dipinti è funzionale a dirigere l'attenzione verso un elemento importante del romanzo.

5. Un altro luogo in cui il Principe si apparta e riflette è l'osservatorio. Tale luogo ha la funzione di anticipare e riprodurre tutte le scene notturne a cielo aperto in cui egli rivolge il proprio sguardo al cielo.¹² L'astronomia è per il Principe l'esercizio più alto dello spirito, giacché attraverso di essa egli entra in contatto con l'aldilà. In osservatorio il Principe afferma la superiorità della scienza rispetto a religione e mito. In quel luogo svolge la sua occupazione intellettuale, realizza il suo interesse scientifico per l'astronomia, e tende, con lo sguardo e il pensiero, a un mondo remoto e fantastico, distante dalla realtà e dalla storia, prossimo al mito, specchio e poi tramite con l'aldilà. In fin di vita: «ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere» (220). E ancora, facendo «il bilancio consuntivo della sua vita» (223), una delle «pagliuzze d'oro» è: «molte ore in osservatorio assorto nell'astrazione dei calcoli e nell'inseguimento dell'irraggiungibile; ma queste ore potevano davvero essere collocate nell'attivo della vita? Non erano forse un'elergizione anticipata delle beatitudini mortuarie? Non importava, c'erano state» (223). Inoltre la figura della viaggiatrice vagheggiata in punto di morte è l'incarnazione della stella Venere oggetto di studio, attraverso l'osservazione con il telescopio.¹³

Allo scorrere del tempo, ai cambiamenti della storia e ai rivolgimenti politici sembra sottrarsi non tanto, come potrebbe apparire dal discorso di Don Fabrizio con Chevalley, la Sicilia, in quanto terra che sfugge per natura ai cambiamenti, quanto inoppugnabilmente la dimensione celeste. L'occupazione del Principe indica fin dall'inizio la sua propensione a guardare al di sopra degli accadimenti terreni, della

¹² Sull'astronomia si veda Mercedes Rodriguez Fierro, *La Historia y las estrellas en 'Il gattopardo'*, in «Cuadernos de filologia italiana», 2000, n. 7, pp.799-807.

¹³ Per Venere da figurina sul parato a compagna di viaggio, si veda inoltre Ilaria de Seta, «Una impressione globale nello spazio» e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*, in «La libellula», anno 2, n. 2, dic. 2010, pp. 86-95. <http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2010/12/10.De-seta.pdf>.

storia e della politica. Indica la sua consapevolezza dell'impossibilità di frenare il tempo e la storia e il desiderio di rifugiarsi in un altrove che da nulla è intaccato. Oggetto di studio da parte dell'uomo, la volta celeste non è condizionata dalle leggi generali dell'umanità, ma è una sorta di eden primigenio.

Facendo un salto indietro nella narrazione, nella prima parte, ritroviamo insieme al Principe, Padre Pirrone, intento «ai suoi calcoli». Il Principe: «salì una lunga scaletta e sboccò nella grande luce azzurra dell'Osservatorio. Padre Pirrone [...] sedeva ingolfato nelle sue formule algebriche» (47-48). Durante le ore diurne gli strumenti di osservazione astronomica non sono utilizzati e, come le bertucce del salone, vengono visti in atteggiamenti e fattezze di esseri viventi. «I due telescopi e i tre cannocchiali, accecati dal sole, stavano accucciati buoni buoni, col tappo nero sull'oculare, bestie bene avvezze che sapevano come il loro pasto venisse dato solo la sera» (47-48). Data la luce del sole e cioè l'impossibilità di mirare il cielo, il Principe rivolge lo sguardo altrove: «Aprì una delle finestre della torretta» (48). Va sottolineato che dall'osservatorio astronomico il protagonista getta lo sguardo sul paesaggio e cioè verso il basso, verso la terra, piuttosto che verso l'alto, ovvero verso il cielo.¹⁴ Se l'aggettivazione «astronomico» è defunzionalizzata dall'orario, il sostantivo «osservatorio» indica la funzione vigente. Da quel luogo si osserva il cielo di notte e la terra di giorno. E si noti anche l'attenzione alla luce solare che contrasta, in assenza, con quella stellare.

6. L'*ekphrasis* più celebre del romanzo è senz'altro la «morte del Giusto» del Greuze. In casa di Diego Ponteleone il narratore inserisce un'altra tipologia di 'studio': la biblioteca. Durante il ballo, il Principe, irritato e stanco,

Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. Lo trovò presto: la biblioteca, piccola, silenziosa, illuminata e vuota. Sedette poi si rialzò per bere dell'acqua che si trovava su un tavolinetto [...]. La biblioteca gli piaceva, ci si sentì presto a suo agio; essa non si opponeva alla di lui presa di possesso perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate: Ponteleone non era un tipo da perdere il suo tempo lì dentro. Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della «morte del Giusto» di Greuze (202).

Scopriamo un tratto vagamente misantropo del principe di Salina, subito appagato, nel suo desiderio di solitudine, dalla scoperta della biblioteca. È una biblioteca di un privato, uno studiolo, un ambiente piccolo e silenzioso. Dopo averci informato che «nella biblioteca si sentì presto a suo agio [perché] essa non si opponeva alla di lui presa di possesso» (Ivi), l'autore ci spiega che ciò è possibile «perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate» (Ivi). Come ci dice il narratore, seguendo il filo del ragionamento di Fabrizio, «Ponteleone non era tipo da perdere il

¹⁴ «La sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale [...]. Di qui la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale. In parecchi casi [...] il 'basso' [si identifica] con la 'materialità' e l' 'alto' con la 'spiritualità'». (Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico* [1970], Mursia, Milano, 1976, pp. 262-263). Al concetto: «alto-basso», Lotman attribuisce, fra gli altri, il significato di «prezioso-non prezioso». (Ibidem). Per i concetti di alto e basso si consulti anche Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], tr. it. Dedalo, Bari, 1975.

suo tempo lì dentro» (Ivi). Come a dire che Ponteleone pensa a vivere e non si perde in letture o meditazioni. Il Principe ribadisce questa sua supposizione – che la biblioteca sia poco frequentata – quando, dopo aver osservato un quadro che ritrae una scena di morte, si domanda come faccia Ponteleone «ad avere sempre dinanzi agli occhi [... quella] scena malinconica» (Ivi). La risposta che si dà, e che lo conforta, è «che egli doveva entrare in questa stanza sì e no una volta all'anno» (Ivi). Questo studiolo è disabitato, ma viene menzionato solo quando un personaggio lo scopre e lo rende visibile al lettore, come palcoscenico delle sue meditazioni. Accoglie il protagonista che fugge dagli uomini, dalla bella società, in un momento di stanchezza. Lo studiolo si presta, in questo senso e soprattutto grazie al quadro che porta su una parete, alle meditazioni malinconiche del principe. Quello della biblioteca è un momento di raccoglimento per il Principe, che, guardandosi attorno, trae spunto per una esplicita meditazione sulla propria morte.

Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore; si capiva che erano loro il vero soggetto del quadro.

Segue la proiezione di sé in analoga scena, che è poi anticipazione della morte che occorrerà al Principe nel corso del romanzo:

Subito chiese a se stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci sono le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso. Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo aveva turbato quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo? (202-203).

Nel presente della narrazione, il novembre del 1862, nella biblioteca di casa Ponteleone, dopo aver osservato la scena rappresentata nel quadro e immaginato le analogie e le differenze con la propria morte, Don Fabrizio fa la riflessione sopra citata sulla propria morte come morte di tutto il mondo. Di pensiero in pensiero, in un intenso monologo interiore, il Principe si figura, in una scena macabra e fortemente simbolica:

Da questo passò a pensare che occorreva far fare delle riparazioni alla tomba di famiglia, ai Cappuccini. Peccato che non fosse più permesso appendere là i cadaveri per il collo nella cripta e vederli poi mummificarsi lentamente: lui ci avrebbe fatto una magnifica figura su quel muro, grande e lungo com'era, a spaventare le ragazze con l'immoto sorriso del volto incartapecorito, con i lunghissimi calzoni di *piqué* bianco. Ma no, lo avrebbero vestito di gala, forse in questo stesso 'frack' che aveva addosso (203).

Nonostante il subitaneo venire meno dell'effetto di realtà, data la precisazione della desuetudine della tradizione, l'immagine del Principe impiccato si staglia dinanzi agli occhi del lettore con forza. Il corpo appeso del Principe avrebbe potuto fare da ammonimento ai posteri ma l'impossibilità della continuazione di tale tradizione suggerisce l'idea che non ci saranno figli o nipoti da ammonire, riaffermando l'idea della morte con lui «di tutto il mondo».

Fabrizio è assorto nei suoi pensieri, finché «La porta si aprì» (*Idem*, p. 203). Le meditazioni di Fabrizio e il suo isolamento in tal modo sono bruscamente interrotte dall'arrivo festoso di Tancredi e Angelica. L'apertura della porta (fine dell'isolamento spaziale) e l'ingresso in scena dei due personaggi (fine della separazione dagli altri) segna la conclusione della pausa narrativa, iniziata con l'ingresso in biblioteca di Don Fabrizio.¹⁵ Avendo seguito le proiezioni del Principe sulla propria morte, viene la curiosità di verificare se il narratore gli dà poi ragione; la dipartita, che effettivamente è trattata dal romanzo, è il soggetto della parte settima. Dopo la visita medica a Napoli, rientrato all'isola natale, Don Fabrizio trascorre gli ultimi confusi segmenti di tempo all'albergo Trinacria. Dopo una sincope si riprende:

attorno vi era una piccola folla, un gruppo di persone estranee che lo guardavano fisso con un'espressione impaurita: via via li riconobbe: Tancredi, Concetta, Angelica, Francesco-Paolo, Carolina, Fabrizietto [...] tutti, tranne Concetta, piangevano; anche Tancredi che diceva: 'Zio, zione caro!' (225).

E perciò il destino di morte, in un letto circondato dai parenti, con le differenze dovute allo scarto tra la fantasia anticipatrice e la realtà della vicenda narrata, è sostanzialmente quello preannunciato dal dipinto osservato ventun anni prima.¹⁶

7. Con la visita allo studio del Re si entra in un ambiente «storico». Della Corte viene data una rappresentazione a tinte stridenti fortemente critica. Il tempo imperfetto della narrazione ci mette sull'avviso della consuetudine del Principe a questo genere di visite. Gli interni del palazzo, con un'alternanza di luoghi e persone incontrate lungo il percorso, rappresentano la Corte napoletana nelle sue contraddizioni di fasto e volgarità.

A fianco del ciambellano di servizio che lo guidava chiacchierando, con la feluca sotto il braccio e le più fresche volgarità napoletane sulle labbra, si percorrevano interminabili sale di architettura magnifica e di

¹⁵ Apertura e chiusura di una porta indicano una pausa narrativa, o se vogliamo un racconto nel racconto. Per descrizione, pause narrative e elementi demarcatori si veda: Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981 e *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.

¹⁶ Non si può fare a meno di pensare a un passo del racconto *Lighea* [1961], dove è presente lo stesso procedimento narrativo: l'anticipazione della morte nella contemplazione di un oggetto artistico. Sia nel *Gattopardo* che in *Lighea* la descrizione di un oggetto artistico fa da anticipazione a un accadimento successivo e funziona tecnicamente da prolessi narrativa. Lo sguardo di un personaggio che si posa su una raffigurazione pittorica, la descrizione di un manufatto artistico da parte del narratore, sono espedienti narrativi che creano una pausa nel flusso del racconto e danno modo di spiegare o anticipare qualcosa. E l'avvenimento in questione in entrambi i casi è la morte del protagonista. Sia nel romanzo che nel racconto i personaggi che saranno protagonisti di un certo destino di morte si trovano precedentemente a osservare una rappresentazione artistica, che raffigura, con le dovute sfasature, una scena analoga. Come in *Lighea* l'immortalità della sirena è annunciata dalla rappresentazione pittorica su un cratere antico, così nel *Gattopardo* la morte di don Fabrizio è anticipata dalla sua contemplazione del dipinto appeso ad una parete della biblioteca di Ponteleone. Se in *Lighea* la differenza è immediatamente oppositiva (La Ciura irride quella rappresentazione affermando la falsità dei presupposti giacché le sirene non possono morire), nel *Gattopardo* la differenza tra anticipazione e ciò che accadrà, rimarcata dall'osservatore, sta nelle lenzuola in cui giace il morente - candide nel dipinto, supposte sudice nella realtà del romanzo. Se il senatore La Ciura morirà in mare precipitando da una nave, il Principe del *Gattopardo* si troverà negli ultimi attimi effettivamente circondato dai familiari. Per altre similitudini con il racconto *Lighea* si rimanda inoltre a Ilaria de Seta, *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea*, in «Arachnofiles: a Journal of European Languages and Cultures», Issue 3 (Spring 2004), DELC Editor, Edinburgh. Sulla continuità tra il romanzo e il racconto fantastico si veda Eduardo Saccone, *Le buone e le cattive maniere*, il Mulino, Bologna, 1992.

mobiliu stomachevole (proprio come la monarchia borbonica), ci s'infilava in anditi sudicetti e scalette mal tenute e si sbucava in un'anticamera dove parecchia gente aspettava: facce chiuse di sbirri, facce avidi di questuanti raccomandati. Il ciambellano si scusava, faceva superare l'ostacolo della gentaglia, e lo pilotava verso un'altra anticamera, quella riservata alla gente di Corte: un ambientino azzurro e argento; e dopo una breve attesa un servo grattava alla porta e si era ammessi alla Presenza Augusta (29).

Dopo aver attraversato corridoi e anticamere il Principe e la sua guida giungono allo studio del Re:

Lo studio privato era piccolo e artificiosamente semplice: sulle pareti imbiancate un ritratto di Re Francesco I e uno dell'attuale Regina, dall'aspetto inacidito; al di sopra del caminetto una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata di litografie colorate rappresentanti santi di terz'ordine e santi napoletani; su di una mensola un Bambino Gesù in cera col luminoso acceso davanti; e sulla immensa scrivania carte bianche, carte gialle, carte azzurre: tutta l'amministrazione del Regno giunta alla sua fase finale, quella della firma di sua maestà (D. G.). Dietro questo sbarramento di scartoffie, il Re (29).

La critica alla cultura cattolica assume nuove forme: la Madonna dipinta da un artista illustre sarebbe infastidita dalla compagnia di litografie non altrettanto nobili e raffiguranti santi indegni al suo confronto. Un senso di superiorità di natura aristocratica pervade la scena. Perfino i colori delle carte che affollano la scrivania sembrano contribuire al velo di ironia un po' sprezzante che avvolge tutta la scena della corte napoletana.

8. Se quello di Re Ferdinando II è uno studio con funzione pubblica e una traccia spaziale della storia nel romanzo, per contiguità e opposizione (il Re è il massimo rappresentante della classe nobiliare colta nel momento del tracollo, Sedara è il più eclatante esempio della emergente classe dei nuovi ricchi, e con tutti e due il narratore è spietato) anche lo studio del Sindaco di Donnafugata, Don Calogero Sedara, è un interno pubblico in cui viene rappresentato un epocale momento storico. Dopo aver votato:

tutti furono invitati a 'prendere un bicchierino' su, nello studio del sindaco [...]. Dietro la scrivania di don Calogero fiammeggiava una oleografia di Garibaldi e (di già) una di Vittorio Emanuele. Fortunatamente collocata a destra; bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo affratellati però dal prodigioso rigoglio del loro pelame che quasi li mascherava. Su un tavolino vi era un piatto con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto e dodici bicchierini tozzi colmi di rosolio: quattro rossi, quattro verdi, quattro bianchi: questi, in centro; ingenua simbolizzazione della nuova bandiera che venò di un sorriso il rimorso del Principe che scelse per sé il liquore bianco perché presumibilmente meno indigesto e non, come si volle dire, come tardivo omaggio al vessillo borbonico (107).

I dipinti di Garibaldi e Vittorio Emanuele sottolineano la funzione storica del luogo in cui si celebra l'annessione del vicereame borbonico alla monarchia sabauda. Le rappresentazioni artistiche, in questo come in altri casi, amplificano la funzione narrativa del luogo e il messaggio ideologico. L'ironia che avvolge la scena, attraverso la volgarità dell'arredo e del rinfresco offerto, mette in evidenza la volgarità di Calogero Sedara che è il rappresentante più insigne, in quanto sindaco del paese, del plebiscito con cui la Sicilia scompare come entità autonoma per unirsi alla

penisola. È ironico e perciò significativo che proprio il nuovo ricco, Sedara, sia la personalità politica che celebra il momento storico; come è ironico che nel suo studio campeggino le due immagini di Garibaldi (il personaggio più ritratto nel romanzo¹⁷) e del re Sabauda, e che dei due personaggi si faccia solo un commento estetico (bello il primo, bruttissimo il secondo); ironico ancora soffermarsi sull'aperitivo tricolore e significativo che la scelta del Principe sia travisata dagli altri personaggi.¹⁸ La Storia entra nel romanzo attraverso il filtro dell'ironia, mai celebrativa, sempre dissacratoria e pungente. Le icone rappresentate per i personaggi che agiscono nella trama sono oggetti d'arredo più o meno preziosi, ma per la voce narrante e per il Principe, il cui sguardo spesso vi si posa, costituiscono un'alternativa al disfacimento storico, politico, sociale e familiare.

Université de Liège

¹⁷ Cfr. Renato Bertacchini, *Garibaldi nella narrativa dell'Otto e del Novecento*, in «Le ragioni narrative», I, 6, novembre 1960, pp. 31-65, in particolare alle pagine 45-49. Uno sguardo critico sulla rappresentazione di Garibaldi lo fornisce Natale Tedesco, *La norma del negativo: De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo, 1981, pp. 101-104.

¹⁸ Cfr. Davide De Camilli, *Il rosolio tricolore*, in «Italianistica», 2011, n. 2, pp. 153-164.

Lucio Felici

L'italianità di Leopardi*

Parlare ancora di “italianità” è una sfida alla noia e all'insofferenza, perché siamo appena usciti dalle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia, dove Leopardi ha avuto la sua parte. I recanatesi ricorderanno che il 17 marzo scorso un drappello di poeti e amanti della poesia, guidato da Tomaso Kemeny, occupò il Colle dell'Infinito intonando coralmemente *All'Italia*. Seguì un piccolo convegno con un intervento di Antonio Prete incentrato proprio su una rilettura di quella canzone.¹ Ma, spente le luci della festa, mi è sembrato non inutile fare alcune considerazioni su come l'italianità di Leopardi sia stata intesa e fraintesa nel mutare dei tempi.

Comincerò dal passato prossimo citando, anche in omaggio alla cultura marchigiana, l'urbinate Paolo Volponi. Fu lui a battezzare Leopardi “padre della patria”, in un discorso tenuto al Senato il 6 novembre 1984, quando era senatore indipendente nelle liste del partito comunista. Si discuteva dell'eterna “questione meridionale” ed egli replicò a Giovanni Malagodi – ma il bersaglio era il garibaldinismo di Bettino Craxi Presidente del Consiglio – asserendo con veemenza che Cavour, Mazzini, Garibaldi e Vittorio Emanuele II «non furono i nostri padri, furono i seduttori di nostra madre [l'Italia] e l'abbandonarono malamente e povera al margine delle loro strade, la buttarono dalle loro carrozze e dai loro letti [...]. Manzoni può essere un padre dell'Italia unita perché ha scritto un libro cercando a forza una lingua unitaria per poter essere capito da tutti». E proseguiva:

Un altro padre può essere Leopardi, che non era solo il poeta dell'idillio o del pessimismo o della bella lirica incantata *Alla luna*, ma è un grande poeta civile non solo per le sue canzoni all'Italia, ma perché intendeva l'unità italiana come unità delle culture. Egli esortava i marchigiani ad unirsi ai basilischi, ai molisani, ai campani [...], parlava di unità delle culture che si unificassero in uno Stato diverso, riprendendo in ciò, in termini poetici, quello che era il disegno forse politicamente e sociologicamente più chiaro di Cattaneo.²

Un discorso accalorato quanto tendenzioso, uno degli innumerevoli esempi degli usi ideologici di Leopardi. A parte che i due non si conobbero, Leopardi non fu mai un federalista alla Cattaneo, parlò sempre in modo unitario d'Italia e di italiani, giudicando una sciagura l'essersi frammentata, l'Italia, in tante piccole patrie dopo la caduta dell'Impero Romano. «Di Recanati non mi parli [...]», scriveva a Pietro Giordani nel 1817, «Ma mia patria è l'Italia per la quale ardo d'amore, ringraziando il

*Redazione accresciuta e annotata della conferenza tenuta nell'Aula Magna del Comune di Recanati il 29 giugno 2012, CCXIV anniversario della nascita di Giacomo Leopardi. Vi è aggiunta l'*Appendice su un recente “falso” leopardiano*.

¹ La manifestazione, intitolata *Azione poetica per l'Italia unita nella bellezza* fu organizzata da Tomaso Kemeny in collaborazione col Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Il testo dell'intervento di ANTONIO PRETE, *Leopardi e l'Italia*, è stato pubblicato in «RISL - Rivista internazionale di studi leopardiani», 7, 2011, pp. 17-23.

² PAOLO VOLPONI, *Parlamenti*, a cura di Emanuele Zinato, Roma, Ediesse, pp. 191 e 195.

cielo d'avermi fatto Italiano, perché alla fine la nostra letteratura, sia pur poco coltivata, è la sola legittima delle due sole vere tra le antiche».³

Era un patriottismo letterario, non per questo meno sincero. Ma un anno dopo, nell'esortazione finale ai giovani del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, l'esaltazione del primato italiano nelle lettere e nelle arti si mutava in sprone alle nuove generazioni per un risveglio civile e politico. Nel passo ci sono in germe tutti i motivi che formeranno la materia delle due canzoni patriottiche del '18, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, esposti in un tono appassionato ed esortativo che preannuncia, di quelle canzoni, anche le movenze e i tratti di stile: la desolazione del presente, il richiamo ai padri antichi, l'Italia già trionfante sulle genti per due volte (nell'antica Roma e nel Rinascimento) e ora umiliata e lacerata, il riscatto che può venire solo dai suoi figli, non dall'aiuto ingannevole degli stranieri (quindi l'esecrazione dei francesi e del tradimento perpetrato da Napoleone).⁴ In parallelo, per entrare nel nucleo autobiografico ed emotivo delle canzoni, si deve tener conto – come sempre si è fatto – di quell'*Argomento di un'Elegia* (giugno 1818) che, insieme ad altri tre, fu ispirato dall'innamoramento per la cugina Gertrude Cassi, meglio diremmo dalla “scoperta dell'amore”:

Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? ancora nessun fatto grande.
 Torpido giaccio tra le mura paterne. Ho amato $\tau\epsilon\ \sigma\omega\lambda\alpha$. O mio core. ec. non ho sentito
 passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava. ec. Oh che fai?
 Pur sei grande ec. ec. ec. Che aspetti? Passerà la gioventù e il bollore ec. Misero ec. E
 come $\pi\alpha\kappa\epsilon\rho\acute{\omega}$ a $\tau\epsilon$ senza grandi fatti? ec. ec. O patria o patria mia ec. ec. che farò di
 grande? come piacerò a te? in che opera per chi per qual patria spenderò i sudori i dolori il
 sangue mio?⁵

Fare cose grandi: un'ansia irrefrenabile di affermazione di sé. La concitata mescolanza di amore per una donna e amore di patria genera un ingorgo di affetti e aneliti che lascerà l'impronta nella prima strofa di *All'Italia*, dove la figura dell'Italia «formosissima donna» (v.10), pur se ridotta da regina a «povera ancella» (v. 24), serba un che di casta e tenera sensualità, che rigenera la consunta allegoria della tradizione petrarchesca. L'Italia ha un corpo femminile, così come hanno corpo patria e amor di patria, al pari di tutte le altre “illusioni” che nulla hanno del “sentimentale” romantico perché sono piaceri vani ma *solidi*, costitutivi della natura umana. La *physis*, la naturalità dirompente dell'affermazione di sé, dell'agonismo, pervade e inarca l'intera canzone *All'Italia*: dall'interrogazione alla patria abbandonata, che fa prorompere nel grido «L'armi, qua l'armi: io solo/ combatterò, procomberò sol io./ Dammi, o ciel, che sia foco/ agl'italici petti il sangue mio» (vv. 37-40); allo sdegno per gli italiani che vanno a combattere «per altra gente» (v. 58); all'ipotiposi della

³ GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 71.

⁴ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Ottavio Besomi *et alii*, Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. 94-99.

⁵ In GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. diretta da Lucio Felici e a cura di Felici (per le poesie) e di Emanuele Trevi (per le prose), Roma, Newton Compton, 2010, p. 454. Questa raccolta, più volte ristampata e ora in vol. unico, uscì in prima ed. in 2 voll., nel 1997.

battaglia delle Termopili nelle stanze di Simonide, dove l'ardimento guerriero dei Greci contro i Persiani è rappresentato al vivo dello scontro corpo a corpo:

Come lion di tori entro una mandra

or salta a quello in tergo e sì gli scava
 con le zanne la schiena,
 or quello il fianco addenta or quella coscia;
 tal fra le Perse torme infuriava
 l'ira de' greci petti e la virtude.
 (vv. 103-108)

Ferocia orribile ed eroismo sublime delle guerre antiche, prima che le patrie, divenissero proprietà di un monarca, di un tiranno, unico a decidere, per vantaggio personale e per strategia politica, a chi si dovesse dichiarare guerra: con la conseguenza che il nemico sarebbe diventato, per i combattenti, un'entità sconosciuta e indifferente.

L'afflato patriottico continua in *Sopra il monumento di Dante*, ma in toni più distesi e meditativi, che tolgono enfasi alle accorate interrogazioni e invocazioni. In questa canzone, per la prima volta, il lamento per le sventure della patria chiama in causa l'«l'acerbo fato» (v. 123) e, da questo punto, le idee di patria e amor patrio prendono un'altra piega. Nella canzone *Ad Angelo Mai* (1820) l'infelicità dell'Italia si estende alle condizioni generali dell'umanità che ha perso le magnanime illusioni dello stato naturale per precipitare in un'epoca dominata dalla nefasta cognizione del vero generatrice della noia e del nulla. Si delinea perciò una visione radicalmente negativa del mondo contemporaneo che si confermerà nelle altre due canzoni cosiddette "civili", *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, entrambe del '21. Dissoltasi ogni speranza di intervenire sul presente, nella prima la virtù viene esaltata stoicamente per se stessa, nella seconda si esaltano per se stessi l'agonismo e il rischio, rimedi unici a un'esistenza privata delle illusioni.

I contemporanei, carbonari, liberali, reazionari austriacanti, colsero di quelle canzoni, soprattutto di *All'Italia*, soltanto gli accenti eroici. Così, dalla prima metà dell'Ottocento alla fine del secolo, si diffuse il mito di un Leopardi "risorgimentale", cui contribuirono anche i nemici del Risorgimento e che, perciò, è anche un mito con un suo valore storico, che non si dovrà ignorare per snobismo intellettuale. Ad accrescere quel mito, durante i moti del '31, fu un'imprevedibile iniziativa che avrebbe potuto costituire l'unico intervento politicamente esplicito del poeta, ma che restò irrealizzato. Il 20 marzo, mentre egli era a Firenze, il Pubblico Consiglio di Recanati lo nominò Deputato dell'Assemblea Nazionale convocata a Bologna, dove però, in quello stesso giorno, stavano per entrare le truppe austriache, col conseguente crollo del governo insurrezionale. Inevitabile perciò la rinuncia che Giacomo indirizzò al Consiglio tramite il padre (ben contento della provvidenziale conclusione).⁶

⁶ Vedi le lettere di Monaldo e di Giacomo in LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II, pp. 1779-82.

All'episodio Carducci dedicò un saggio in cui raccontò altri fatti e aneddoti su Leopardi "risorgimentale".⁷ A dispetto dei letterati *emunctae naris*, mi piace ricordarne alcuni, perché l'immortalità di un genio non si misura soltanto con le sonde, necessarie e meritorie, della filologia. Nel 1820 un censore o confidente del Regno Lombardo-Veneto fa sequestrare l'edizione di *Ad Angelo Mai*, perché «questa poesia odora di quello spirito di fatale liberalismo che pare abbia accecato qualche infelice regione del nostro suolo». Nel 1856 un pretore di Reggio Calabria comminò una multa di mille ducati al barbiere Pietro Merlino «colpevole di detenzione di un libro intitolato *Canti di Giacomo Leopardi*». Nel 1860 il ginevrino Marc Monnier difende l'Italia dall'insulto di Lamartine ("l'Italia terra dei morti") rendendo un omaggio, fin troppo ardente a Leopardi "patriota":

Inchinatevi davanti a quest'omiciattolo che non vedeva che campi di battaglia e che evocava un'Italia di giganti. – Con Manzoni in chiesa – dicevano gl'Italiani, ed aggiungevano – Con Leopardi alla guerra.

Vari aneddoti raccolse il siciliano Ludovico Perroni Grande, riportati anche da Gilberto Lonardi nel suo libro sul *Leopardismo*.⁸ Uno, particolarmente colorito, racconta di una legione di maceratesi che nel 1848 fece sosta a Recanati dando lettura, alla presenza di Paolina, di versi di Leopardi e proponendo di dare il nome del poeta a un cannone.

Sulla rabbia che provava Mazzini per non poter "arruolare" Leopardi nelle file della Giovine Italia e della Carboneria, ha lasciato testimonianza lo scrittore e politico russo Aleksandr Herzen. In una serata trascorsa a Londra in compagnia di Mazzini, Aurelio Saffi e Herzen parlarono con entusiasmo del poeta dei *Canti*:

Il Mazzini s'irritò. Io gli dissi, mezzo serio, mezzo scherzoso: «Voi avete qualcosa contro il povero Leopardi, perché egli non ha partecipato alla Repubblica Romana; ma egli poteva addurre in proposito una circostanza attenuante, che certamente ha il suo peso».

– Quale?

– Che era già morto nel 1837.⁹

Tra i liberali, nessuno fu più antileopardiano di Niccolò Tommaseo, il cui disprezzo – ricambiato e arcinoto – per il poeta, è rimasto inciso fra l'altro nel suo *Dizionario della lingua italiana*, dove, alla voce *procombere*, appose l'annotazione che schernisce proprio il patriottismo di *All'Italia*: «l'adopera un verseggiatore moderno che per la patria diceva di voler incontrare la morte: *procomberò*. Non avendo egli dato saggio di saper neanche sostenere virilmente i dolori, la bravata appare non essere altro che retorica pedantesca». Quanto a Leopardi, nulla poteva piacergli del dalmata,

⁷ GIOSUE CARDUCCI, *Giacomo Leopardi Deputato*, in «Nuova Antologia», serie IV, vol. LXVI, 16 novembre 1866, poi in *Opere*, X, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 410-11.

⁸ LUDOVICO PERRONI GRANDI, *Leopardiana*, conferenza letta il 29 giugno 1898 nel R. Liceo Ginnasio Maurolico, Messina, Muglia, 1898; GILBERTO LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sull'uso di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 25.

⁹ L'episodio è riportato da BENEDETTO CROCE, *Testimonianze sul Leopardi – Aneddoti di storia civile e letteraria*, XVIII, in «La Critica», 30, 1933, p. 70.

né il suo ottimismo progressista né la sua religiosità mista a sensualità, il «pasticcio di giovedì grasso e venerdì santo» ravvisato con arguzia da Manzoni in *Fede e bellezza*.. Di tutto ciò che si disse e si scrisse su Leopardi in clima risorgimentale, la pagina più significativa, e anch'essa arcinota, è quella di Francesco De Sanctis nel dialogo *Schopenhauer e Leopardi* (1858) sulla quale conviene riportare l'attenzione, anche se gli studiosi di Leopardi la conoscono a memoria:

[...] Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto [...]. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti [...]. E se il destino gli avesse prolungato la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore. Pessimista od anticosmico, come Schopenhauer, non predica l'assurda negazione del «*Wille*», l'innaturale astensione e mortificazione del cenobita [...]. Ben contrasta Leopardi alle passioni, ma solo alle cattive; e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere più saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande. L'ozio per Leopardi è un'abdicazione dell'umana dignità, una vigliaccheria; Schopenhauer richiede l'occupazione come un mezzo di conservarsi in buona salute.¹⁰

Cesare Luporini isolò la frase antistorica – ipotetica e ottativa – «E se il destino...», con una obiezione, in sé ineccepibile, divenuta un *tópos* della leopardistica: «Il '48 avrebbe certamente significato qualcosa, e forse molto, per Leopardi. Ma non sappiamo se il '48 dei liberali o dei “democratici”. Egli si trovava su un'onda più lunga».¹¹ Ma l'infrazione della storia va letta e interpretata nel contesto della pagina e di tutto il dialogo. Alla *noluntas* dell'asceti schopenhaueriana De Sanctis opponeva con acutezza l'invincibile moto di *vitalità*, di energia che in Leopardi resiste fino all'ultimo, sentendolo come un fragile appiglio per l'esistenza, un rimedio all'universale infelicità, un rifiuto dignitoso, senza tentazioni superomistiche, della vile resa al fato, al «brutto/ poter che, ascoso, a comun danno impera» (*A se stesso*, vv. 14-15). E di questa *vitalità* fa parte l'amore della patria che, essendo illusione, autorizza in qualche modo anche l'illusione “quarantottesca” desanctisiana, oltre la vita del poeta.

Oggi – intendo da circa mezzo secolo a questa parte – la retorica patriottica si è rovesciata nel suo contrario, che spesso è retorica dell'antiretorica, volendo fare di Leopardi un campione dell'anti-italianità e un precursore degli attuali, trionfanti apocalittici. In un articolo del 1979 Andrea Zanzotto proponeva una triade di Geni, Manzoni, Belli e Leopardi, che hanno messo a nudo «quanto c'è di guasto e di sporco nell'Italia ottocentesca» sotto «la sottilissima pellicola degli idealismi

¹⁰ FRANCESCO DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A e D*, in ID., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1957, II, pp. 184-85.

¹¹ CESARE LUPORINI, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 103.

risorgimentali». Ma quella triade è troppo scompagnata per essere credibile; e mi sembra che Zanzotto scivolasse nel cattivo gusto quando, con una prosa immaginosa e metaforica, metteva in relazione il puzzo che, a detta di Aspasia-Fanny, emanava il povero corpo malato del poeta con il pus della guasta società italiana che egli aveva scoperto.¹² Nella serie delle folli fantasticherie rientra il paragone – esposto in un convegno del 1998 da Thomas J. Harrison, professore all’Università della California – tra il pensiero di Leopardi e il progetto di riforma (piuttosto di scardinamento) della società che propagandò negli anni Settanta il terrorista Theodor Kaczynski, meglio noto col nome di *Unabomber*.¹³ Le celebrazioni nazionali dell’anno scorso hanno partorito, fra una miriade di avventatezze e improvvisazioni, un presunto inedito, gli sciolti *L’Italia agli Italiani* (titolo quanto mai non-leopardiano) ritrovati da un pittoresco collezionista di libri e confetti leopardiani.¹⁴

Ma soprattutto le celebrazioni del 2011 hanno portato alla ribalta il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*, dal quale la pubblicistica, a vari livelli e con una certa dose di voluttà autoflagellatoria, ha ricavato citazioni feroci sui vizi incurabili degli italiani. Il *Discorso* non è un *pamphlet* o una raccolta di sentenze e aforismi: è un saggio di non facile lettura anche per il suo impianto disposto su due piani, quello del testo vero e proprio e quello delle lunghissime note che il testo integrano e talora ridiscutono. Databile al 1824 e pubblicato postumo, esso sviluppa e coordina una fitta serie di pensieri dello *Zibaldone*, in particolare quelli dell’ottobre 1823 che formano il cosiddetto “trattato sulla società”, dove, in una prospettiva antropologica, Leopardi elabora il concetto di *società strette* opposte alle primitive *società larghe*, intendendo per *società strette* organizzazioni artificialmente costruite per indirizzare, incanalare verso un parziale (e altrettanto artificiale) bene comune gli istinti egoistici e aggressivi innati in ciascun individuo, l’*amor sui* che rende ciascun individuo nemico del suo simile. Non indugero sull’argomento, assai complesso, che in questi ultimi anni è stato scandagliato da molti leopardisti, specie da parte di giovani studiosi divenuti autentici ed encomiabili specialisti del pensiero di Leopardi sulla società.¹⁵

In sostanza le *società strette* – che nel *Discorso* vengono a coincidere con le *nazioni* – impediscono o tentano d’impedire che «l’amor proprio [...] bene sommo e necessario» sfoci in «odio altrui, ch’è un male, perché dannoso di sua natura alla specie» (*Zib.* 3784-85, 25-30 ottobre 1823).¹⁶ E tale tentativo o “rimedio” lo si è attuato col sollecitare nobili passioni collettive, fra cui centralissime quelle della patria, della gloria, dell’eroismo, ma in situazioni storiche determinate: nelle

¹² ANDREA ZANZOTTO, *Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana* [1979], in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 136-39.

¹³ Cfr. THOMAS J. HARRISON, *Leopardi, Unabomber*, in *Giacomo Leopardi poeta e filosofo*, Atti del Convegno dell’Istituto italiano di cultura (New York 31 marzo-1° aprile 1998), a cura di Alessandro Carrera, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1999, pp. 51-57.

¹⁴ Su quest’episodio si veda l’*Appendice* a questo articolo.

¹⁵ Tra i contributi recenti si segnala quello di NICOLA FEO, *La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), a cura di Chiara Gaiardoni, Firenze, Olschki, 2010, pp. 297-311.

¹⁶ Lo *Zibaldone di pensieri* è citato con l’abbreviazione *Zib.* seguita dai numeri di pagina dell’autografo e dalle date, secondo l’edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

primitive monarchie che garantivano una concordia interna; nelle democrazie repubblicane greche e latine fondate sull'uguaglianza e sulla libertà; nelle "civiltà medie" dell'antichità, quando le patrie si reggevano, appunto, sulla gloria e sull'eroismo.

In epoca moderna, dopo la «strage delle illusioni, e la conoscenza della verità e realtà delle cose, e del loro peso e valore»¹⁷, l'idea di patria e l'amor patrio, insieme agli altri valori etici, si sono quasi estinti; un loro pallido residuo, una larva, sotto forma di senso dell'onore e di buone maniere, di *bienséances*, se ne conserva in alcune delle nazioni europee più civilizzate come Francia, Inghilterra e Germania, non nei popoli meridionali (Grecia, Italia, Spagna) perché dal Meridione la civiltà si è via via spostata a Settentrione. L'Italia è un caso a sé: non fa parte dei paesi più progrediti e perciò manca dei rimedi delle *società strette*; è più civile dei meno evoluti (Spagna, Russia) e perciò non serba le ultime sopravvivenze dei primitivi valori che sono stati distrutti dalla ragione. Gli italiani, privi di cultura filosofica, sono tuttavia i più filosofi di ogni altro popolo, nel senso che più degli altri popoli si avvedono della vanità e nullità della vita, da cui discende il loro cinico scetticismo che dissolve qualsiasi parvenza di relazione sociale, quindi di società.

In questa diagnosi non c'è ombra di compiacimento, c'è semmai un'estesa e acuminata esplorazione antropologica associata a una lucidissima consapevolezza storica. Infatti le cause della spaventosa assenza di società fra gli italiani Leopardi le ravvisa nella divisione politica, nel fatto che l'Italia «non è neppure una nazione, né una patria» (*Zib.* 2065, 7 novembre 1821), perché manca di una capitale e quindi di una vita, di una letteratura, di un "tono" nazionali, elementi che sono alla base del sentimento dell'onore.

Sul *Discorso*, e in generale sul pensiero di Leopardi intorno alla società, restano sempre vive le pagine di Giulio Bollati, con un limite, però, che non voglio tacere. Affezionato alla figura leopardiana, da lui disegnata, del "filosofo-letterato gentiluomo",¹⁸ egli ha rinchiuso Leopardi in una posizione troppo aristocratica, che cancella la simpatia e l'ammirazione che il poeta sempre mostrò verso quelle fasce popolari che, col loro lavoro, provvedono al sostentamento della nobiltà parassitaria e della borghesia intellettuale. Si rilegga quel pensiero del 1820, dove, parlando della vita inattiva e corrotta dei giovani dei ceti medi o alti, egli postilla: «Bisogna escludere dai sopraddetti, i negozianti gli agricoltori, gli artigiani, e in breve gli operai, perché infatti la strage del mal costume non si manifesta che nelle classi disoccupate» (*Zib.* 131, 23 giugno 1820). L'attenzione affettuosa verso costoro si riverbera nelle figure dell'artigiano, dello zappatore, del legnaiolo della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*, persino nella donzella che in mano, con

¹⁷ GIACOMO LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, edizione diretta da Mario Andrea Rigoni, testo critico di Marco Dondero, commento di Roberto Melchiori, Milano, Rizzoli, 1998, p. 52.

¹⁸ Su quest'idea è imperniata gran parte del saggio introduttivo che GIULIO BOLLATI ha scritto per la sua edizione della leopardiana *Crestomazia italiana. La Prosa*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XCVIII. Il saggio è stato ripubblicato autonomamente, col titolo *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di Giorgio Panizza e con un'introduzione di Luigi Blasucci, il quale, pur sottolineando e motivando i meriti di Bollati leopardista, alle pp. XVII-XVII mostra perplessità riguardo alla «superutilizzazione» dell'idea del personaggio gentiluomo "alla Filippo Ottonieri" applicata al complesso dell'opera leopardiana. Di BOLLATI si veda anche *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983 (su Leopardi in particolare, pp. 136-40).

femminile grazia e vanità, reca il «mazzolin di rose e di viole», mentre sulle spalle porta il pesante «fascio dell'erba» che ha mietuto nei campi (*Il sabato del villaggio*, vv. 3-4): figure della vita attiva e incorrotta, evocate anche nella celebre lettera sulla visita alla tomba del Tasso, scritta da Roma, al fratello Carlo, il 20 febbraio 1823:

Anche la strada che conduce a quel luogo [la salita di Sant'Onofrio] prepara lo spirito alle impressioni del sentimento. È tutta costeggiata di case destinate alle manifatture, e risuona dello strepito dei telai e d'altri tali istrumenti, e del canto delle donne e degli operai occupati al lavoro. In una città oziosa, dissipata, senza metodo, come sono le capitali, è pur bello il considerare l'immagine della vita raccolta, ordinata, e occupata in professioni utili.¹⁹

Anche questo è pensiero sociale di Leopardi, non soltanto la diagnosi negativa del *Discorso sopra lo stato presente*, che certo non poteva andar d'accordo con nessuna delle ideologie e correnti risorgimentali: non con il liberalismo toscano gravitante intorno al Vieusseux, perché troppo fiducioso in un progresso scientifico, tecnico, economico che valesse di per sé a porre le basi di una nuova società italiana (onde la critica irridente della *Palinodia al marchese Gino Capponi*); tantomeno con lo spiritualismo cattolico dei liberali napoletani, verso i quali il poeta sfogò i suoi umori nella satira *I nuovi credenti* (1835), dipingendoli come individui vacui e boriosi che si perdevano in chiacchiere metafisiche tra scorpacciate di maccheroni e sorbetti. Il rifiuto di qualsiasi soluzione accomodante, mistificatrice della realtà, non spegne affatto la sua illusione di patria. «Le illusioni», aveva scritto nel 1820, «per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita» (*Zib.* 213, 21 agosto 1820). Questo credo mai rinnegato – che mette sullo stesso piano lo smascheramento della verità e il conforto irrinunciabile delle illusioni – serve anche a spiegare la posizione che Leopardi assunse negli ultimi anni, in attrito sì col presente ma con una volontà indomita di capirlo fino in fondo. Una posizione critica, di fronte agli eventi politici del '21 e del '31, che non è affatto assimilabile a quella dei reazionari o degli indifferenti. Lo dimostrano lo sdegno che egli ripetutamente manifestò per essergli stati attribuiti i *Dialoghetti* del padre e l'ironica risposta indirizzata, il 19 febbraio 1836, allo stesso Monaldo che si era lamentato del proprio isolamento di “legittimista incompreso”:

[...] i legittimi (mi permetterà di dirlo) non amano troppo che le loro cause di difenda con parole, atteso che il solo confessare che nel globo terrestre vi sia qualcuno che volga in dubbio la plenitudine dei loro diritti, è cosa che eccede di gran lunga la libertà conceduta alle penne dei mortali: oltre che essi molto saviamente preferiscono alle ragioni, a cui, bene o male, si può sempre replicare, gli argomenti del cannone e del carcere duro, ai quali i loro avversari per ora non hanno che rispondere.²⁰

¹⁹ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I, p. 654.

²⁰ Ivi, II, p. 2056.

La lettera è importante anche per intendere lo spirito dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, il poemetto eroicomico e zoomorfo che Gioberti definì «un libro terribile nel quale Leopardi deride i desideri, i sogni, i tentativi politici degli Italiani con un'ironia amara che squarcia il cuore, ma che è giustissima».²¹ Della satira, come si sa, fanno le spese i topi liberali, generosi nei loro propositi quanto velleitari e inclini al compromesso; ma ancor più le rane legittimiste o papaline e i granchi austriaci «birri [...] d'Europa e boia» (II, 37). In vari luoghi del poemetto Leopardi ribadisce peraltro il suo orgoglio d'italiano: nell'esaltazione della grandezza dell'antica civiltà romana e italiana che ha lasciato un'impronta incancellabile in ogni parte dell'Europa moderna (I, 27-29); nel sarcasmo all'indirizzo dei filologi tedeschi che, per boria nazionalistica, sostengono la superiorità della civiltà e della lingua germaniche, pretendendo di dimostrare che «il legnaggio e l'idioma/ tedesco e il greco un dì furon fratelli,/ anzi un solo in principio, e che fu Roma/ Germanica città» (I, 16); nell'impennata contro l'«estranio peregrin» (forse il Byron del *Childe Harold*) che, andando a bagnarsi da turista nelle acque del Trasimeno, si compiace di ricordare la strage che qui Annibale inflisse ai Romani, dimenticando la resistenza eroica di Spoleto ai Cartaginesi, la vittoria di Zama e la distruzione di Cartagine (I, 24); infine nella canzonatura dei viaggiatori stranieri che vengono ad ammirare i nostri monumenti con stolido stupore, senza capir nulla del nostro passato e del nostro presente (I, 31).

Oggi sappiamo bene che il significato e la grandezza dei *Paralipomeni* trascendono i fatti politici dell'epoca inserendoli, insieme ai moti di orgoglio nazionale,²² in una prospettiva alta e discantata che – mimetizzando i comportamenti umani nel teatro zoomorfo – eguaglia uomini e animali, scopre il ridicolo funesto d'ogni guerra e di ogni complotto, fa cozzare il reale ironizzato col fantastico, apre digressioni filosofiche che riconfermano, con toni e immagini inusitate, i principi del pensiero etico di Leopardi: l'affermazione della materia pensante, da cui discende la negazione di ogni aldilà privilegiato degli uomini, un aldilà irriso nelle ottave sull'Averno dei topi, che è Averno senza premi e senza pene, e perciò rappresentazione macabra di una *non esistenza* degli uomini come di tutte le specie animali (VIII, 1-16); l'assurdo di ogni finalità provvidenziale della natura, «capital carnefice e nemica» di tutti i viventi (IV, 12-13).²³ Negazione della provvidenzialità che non esclude la personificazione dell'*altrove*, sia esso Fato, Natura o Arimane, di un Ente con cui il poeta continua a dialogare. Lo ha ben spiegato di recente Blasucci, riprendendo e sviluppando con originale incisività certe considerazioni che Contini aveva fatto in un saggio di variantistica.²⁴ Il pessimismo di Leopardi – dice Blasucci –, più che dalla

²¹ VINCENZO GIOBERTI, *Il gesuita moderno*, Losanna, Bonamici, 1847, II, p. 484.

²² Sulle impennate di orgoglio nazionale nei *Paralipomeni*, e sul poemetto in generale, ha scritto pagine insuperate GENNARO SAVARESE nel suo *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi leopardiani*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 55-182 (in particolare, pp. 89-95).

²³ Su questo argomento cfr. WALTER BINNI, *Pensiero e poesia nell'ultimo Leopardi*, in ID., *Poetica e poesia nella «Ginestra» di Giacomo Leopardi*, a cura di Lanfranco e Marta Binni, [Perugia], Morlacchi, 2012, pp. 35-36. È il testo di un intervento tenuto da Binni il 7 aprile 1987 all'Università "Suor Orsola Benincasa" di Napoli, nell'ambito del Convegno *Leopardi e Napoli*, in occasione del 150° anniversario della morte del poeta.

²⁴ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Varianti leopardiane: «La sera del dì di festa»* [1979], in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 293-98.

«delusione storica» (il fallimento degli ideali della Rivoluzione francese) di cui parlò Luporini,²⁵ nasce dalla «delusione teologica» dell'«ex credente».²⁶

Sono argomenti che qui non posso neppure sfiorare, dovendomi limitare al tema del mio discorso. Mi avvio alla conclusione accennando a un documento pressoché ignorato, sebbene pubblicato da Antonio Giuliano in due riprese, nel 1994 e nel 1998,²⁷ e poi riprodotto in appendice a una recente edizione dei *Paralipomeni* a cura di Marco Bazzocchi e Riccardo Bonavita (2002).²⁸ Ecco in breve di cosa si tratta. Nel 1850 la Congregazione dell'Indice dei libri proibiti chiede un parere sul poemetto, edito postumo a Parigi nel 1842, a due autorevoli consultori. Il primo, il servita Gavino Secchi-Murro, ne fa una lettura superficiale e indulgente, giudicandolo una «baia canora», una fantasticheria di uno spirito bizzarro, e perciò innocuo.²⁹ Il secondo, di cui diremo fra poco, mostra, al contrario, di conoscere bene il poeta, non solo i *Canti* e le *Operette morali*, anche le lettere fino allora pubblicate; e dichiara subito la sua convinzione che «un ingegno vasto», «un'erudizione non comune» come quella di Leopardi, non poteva «perdersi in un poemetto ove si descrive la guerra dei Topi ed altre sciocchezze proprie di un ingegno limitatissimo che comunemente passa sotto il detto di *testa piccola*».³⁰ Quindi collega, con sapienza, i *Paralipomeni* alle traduzioni che l'autore aveva fatto della pseudo-omerica *Batracomiomachia*, per commentare:

Un Leopardi perder tanto tempo in queste fole senza uno scopo di maggior rilievo nol posso immaginare! Egli, di natura melanconico, di opinioni antireligiose, manifestate chiaramente in una lettera scritta in francese da Firenze nel 1832,³¹ di politica credenza pari a quella di alcuni suoi stretti amici che potrebbero chiamarsi *italianissimi*, nel comporre i *Paralipomeni* mi sembra abbia voluto servire a un doppio scopo, alla manifestazione cioè delle sue opinioni politiche, e alla manifestazione di sue opinioni sulla natura dell'uomo³²

Procedendo poi ad una capillare analisi delle ottave di più scoperto significato politico, egli conclude:

Intanto le Eminenze Loro avranno ben compreso la mente del Leopardi, ed avran assai meglio di me conosciuto che sotto nome di Granchi ha voluto intendere i Tedeschi e i Preti, e tutti quelli che son chiamati dagli Italianissimi gente retrograda, nemica del progresso, e che so io, e sotto il nome di Topi ha voluto intendere i liberali, i progressisti, i rivoluzionari. Si è egli giovato per tesser questo poemetto specialmente del Congresso di Vienna del 1815, degli avvenimenti di Parigi del

²⁵ Cfr. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, cit., pp. 49-50.

²⁶ *Intervista a Luigi Blasucci*, a cura di Carla Benedetti, in «l'immaginazione», 266, dicembre 2011, pp. 17-18.

²⁷ Cfr. ANTONIO GIULIANO, *Giacomo Leopardi e la Restaurazione*, Napoli, Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, 1996, pp. 293-96; ID., *Giacomo Leopardi e la Restaurazione. Nuovi documenti*, ivi 1998, pp. 50-67.

²⁸ I «*Paralipomeni*» e l'«*Indice*», appendice a GIACOMO LEOPARDI, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002, pp. 271-86. Il curatore dell'appendice, Bonavita, ignorando il secondo volume di Giuliano, ha ritenuto erroneamente che la sua fosse la prima edizione integrale del documento della Congregazione dell'Indice (p. 271).

²⁹ Ivi, p. 276.

³⁰ Ivi, p. 277.

³¹ È la nota lettera a Louis de Sinner del 14 maggio 1832, scritta parzialmente in francese, in cui Leopardi protesta contro chi attribuisce ai suoi scritti «una tendenza religiosa»: «Messentiments envers la destinéesonttousjoursceuxquej'aiexprimédans*Bruto minore*», in LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II, pp. 1911-14.

³² I «*Paralipomeni*» e l'«*Indice*», cit., pp. 278-79.

1830 e di quelli dello Stato Pontificio del 1831, e di questi terzi più che dei primi, cantando dei Granchi e dei Topi ciò che fino alla nausea ci hanno cantato in rima e in prosa tutti i rivoluzionari di questi ultimi tempi, affinché ognuno si persuada esser diritto di natura governarsi con forme rappresentative e togliersi dalla pastoja dei Re.³³

Chi era questo prelato dal cervello fine che, con argomenti tanto ben ragionati dal punto di vista clericale, avrebbe voluto i *Paralipomeni* all'Indice? Si chiamava Vincenzo Tizzani, ex vescovo di Terni, un nome che non dice nulla ai leopardisti, mentre è molto familiare agli studiosi di Giuseppe Gioachino Belli. Fu a lui, suo amico e confidente di lunga data, che il poeta romano, terrorizzato dal sangue scorso nella Repubblica mazziniana del '49, affidò le belle copie dei 2279 sonetti romaneschi con l'incarico di distruggerli dopo la sua morte. Una decisione ambigua: i sonetti poteva distruggerli da sé, e invece si limitò a fare un falò delle loro minute, togliendo il pane ai filologi che si pascono di correzioni e varianti. Tizzani non rispettò la dubbia volontà di Belli e, dopo la sua morte, non solo consegnò gli autografi dei sonetti al figlio Ciro ma, nel 1865-66, ne curò con lui un'edizione di circa 500 che, sebbene purgata fino alla contraffazione, fece conoscere Belli in Italia e in Europa.³⁴

Perché *pollice verso* ai *Paralipomeni* e salvataggio dei *Sonetti* sulla plebe di Roma? Al colto e scaltro monsignor Tizzani non sfuggiva che le bestemmie, contro il trono e l'altare, dei sonetti belliani erano quelle messe in bocca, con mascherata complicità, al plebeo ignorante, da parte di un credente tormentato, di un cittadino pontificio che, dopo timide aperture liberali, rientrò nei ranghi perché incapace di concepire una Roma senza papa: alla morte di Gregorio XVI, il papa fatto oggetto dei più atroci insulti nei sonetti, aveva scritto: «A papa Grigorio je volevo bene perché me dava er gusto de potenne di' male». ³⁵ Tutt'altra faccenda con Leopardi, la cui protesta sociale e politica, come ben vedeva il monsignore, faceva tutt'uno con un pensiero di intrepida coerenza, esposto senza mascherature o ambiguità.

I *Paralipomeni* denunciano con le armi dell'ironia tutto ciò che vanificava le lotte per la costruzione dell'Italia, ma non esplicitano quale fosse l'idea di patria del poeta: le istruzioni che il saggio generale Assaggiatore (parziale controfigura dell'autore) rilascia per il riscatto di Topaia, il narratore non può riferirle perché i manoscritti che tramandano quell'antica storia s'interrompono proprio in quel punto (VIII, 39-46). Un artificio letterario che ci riporta al pensiero essenzialmente interrogativo ed enigmatico di Leopardi.

La risposta è da cercare nella *Ginestra*, dove le *società strette*, le patrie, al pari dei singoli individui, potrebbero diventare gli anelli di un'«umana compagnia» (v. 129), di una «social catena» (v. 149) che si oppone con umile ma ferma dignità alla Natura, unica e vera nemica degli uomini. Magnanima utopia che a un lettore coltissimo e finissimo, ma troppo innamorato della propria intelligenza, come Pietro Citati, è

³³ Ivi, pp. 282-83.

³⁴ È la cosiddetta "edizione Salviucci" (dal nome dello stampatore), che mescola sonetti romaneschi e poesie italiane: GIUSEPPE GIOACHINO BELLÌ, *Poesie inedite*, Roma 1865-66, 4 voll.

³⁵ In GIUSEPPE GIOACHINO BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 576.

parsa l'única banalitá scritta da Leopardi.³⁶ E invece è espressione di una speranza, profonda e meditata, che si sostiene sulla compassione, sentimento che, al pari delle altre illusioni, affonda le radici nell'«amor proprio», ma che i «magnanimi» sanno trasformare in nobile condivisione dei comuni patimenti. Secondo l'esortazione di Plotino nel dialogo con Porfirio:

Viviamo [...] e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte, che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita.³⁷

Appendice su un recente “falso” leopardiano

Nell'aneddotica fiorita intorno agli ultimi anni napoletani di Leopardi, si affacciano di quando in quando le fantasiose congetture e “scoperte” di Nicola Ruggiero, un professore quasi nonagenario, nato a Vico Equense, che del poeta ha fatto la ragione della sua vita, tributandogli un culto fanatico e misticheggiante, al punto di fargli celebrare tre messe in suffragio l'anno. Prima che donasse la sua collezione all'Università “Suor Orsola Benincasa” di Napoli, la sua abitazione a Torre del Greco era diventata una sorta di sacrario leopardiano, dove invitava i “devoti” a visitare i suoi tesori: non soltanto la biblioteca di circa 8.000 volumi (edizioni rare e correnti, biografie, saggi ecc.), anche manoscritti e documenti, una maschera funeraria del venerato defunto, un suo ritratto sconosciuto, alcune monete ritrovate nelle sue tasche, cimeli vari e presunte reliquie. Tra queste ultime, attirarono la generale e incredula curiosità i 116 confetti “cannellini” di Sulmona – alcuni donati al sulmonese Museo “Pelino”, noto come “Museo dei confetti” – che lo stravagante collezionista sostiene di aver avuto da una discendente del portiere di casa Ranieri in Vico Pero, ultima dimora napoletana di Giacomo: questi “cannellini” sarebbero l'avanzo della scorpacciata che il goloso poeta ne avrebbe fatta il 23 giugno 1837, onomastico dell'amico Antonio Ranieri, causandone, il giorno seguente, la morte per coma diabetico.

Nell'imminenza delle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia, Ruggiero è tornato a far parlare di sé con una notizia sensazionale: sul retro di un'edizione dei *Canti* del 1836, che ha acquistato quarant'anni prima da una bancarella, sono incollati cinque foglietti contenenti una poesia manoscritta e “inedita”, *L'Italia agli Italiani*, con in calce la firma «G. Leopardi». Lo ha annunciato con circospezione, dichiarandosi dubbioso o addirittura scettico sull'attribuzione, ma poi ha deciso di affidare le fotocopie del curioso ritrovamento a Lorenza Rocco Carbone, versatile saggista e organizzatrice culturale, che ne ha fatto oggetto di un libretto intitolato

³⁶ PIETRO CITATI, *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 406-407.

³⁷ *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, in GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 400.

L'Italia agli Italiani. Versi inediti veri o presunti di Giacomo Leopardi (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 108), dove, nelle prime pagine, riproduce le fotocopie dei foglietti e, più avanti, una sua «interpretazione grafica», cioè una trascrizione che, a prima vista, presenta errori di lettura. Dopo essersi posta prudenti interrogativi, l'autrice si avventura in un labirinto di raffronti tematici e stilistici, per arrivare alla conclusione che, sì, quel testo è di Giacomo Leopardi, il quale nel 1836 – quando, quasi cieco, portava avanti i terribili versi dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, componeva *La ginestra* e *Il tramonto della luna* – sarebbe tornato alla poetica delle giovanili canzoni patriottiche e civili.³⁸

Fatica sterile perché i versi del “manoscritto Ruggiero” non sono affatto inediti e la loro vera paternità venne accertata Giacomo vivente. A comporli fu il patriota abruzzese Pier Silvestro Leopardi, che non aveva alcuna parentela con i Leopardi di Recanati (anzi, come si vedrà, a loro era del tutto sconosciuto), veniva comunemente chiamato “Pietro Leopardi” e così talvolta si firmava.³⁹ Nato il 31 dicembre 1797 ad Amatrice, allora in Abruzzo e appartenente al Regno di Napoli, prese parte ai moti carbonari, nel 1831 subì alcuni mesi di carcere, nel '33 fu nuovamente arrestato dalla polizia borbonica e condannato all'esilio perpetuo; nel '34 si stabilì a Parigi, dove coabitò per qualche tempo con Tommaseo e si convertì, sotto la sua influenza, al neoguelfismo, cioè al liberalismo moderato e cattolico d'ispirazione giobertiana; su commissione di Vieusseux compì ricerche di codici italiani conservati nelle biblioteche parigine, tradusse in francese *Le speranze d'Italia* di Cesare Balbo e la *Storia universale* di Cesare Cantù, mentre voltò in italiano le «réflexions et notes» che Lamennais aveva apposto ai Vangeli tradotti in lingua italiana da Giovanni Diodati. Rientrato in Italia nel '48, continuò a svolgere un'attività politica piuttosto ambigua: pur mantenendo contatti sia con i mazziniani sia con i liberali cattolici napoletani (i “nuovi credenti” messi in berlina da Giacomo), si mise al servizio di Ferdinando II Re delle Due Sicilie, il quale lo nominò Ministro plenipotenziario presso la Corte sabauda; ma, quando Ferdinando – in seguito ai sanguinosi tumulti avvenuti a Napoli 15 maggio – scatenò una dura reazione e ritirò le truppe che dovevano congiungersi a quelle di Carlo Alberto contro l'Austria, egli fu per la terza volta processato e condannato, con l'accusadi aver attentato all'integrità del Regno appoggiando i fautori del distacco della Sicilia. Allora si trasferì a Torino, si allineò alla politica di Cavour e, nel 1856, pubblicò un volume intitolato *Narrazioni storiche*, contenente documenti inediti sulla prima guerra d'indipendenza. Dopo l'Unità d'Italia fu deputato della Destra storica, nel '65 venne nominato senatore del Regno e prese dimora in Firenze capitale provvisoria, dove morì il 14 luglio 1870. Il 20 agosto fu commemorato in Senato da Gabrio Casati.⁴⁰

³⁸ La seconda parte del libretto contiene un encomiastico *Ritratto-intervista di Nicola Ruggiero* (pp. 85-98), che riprende notizie già diffuse dal collezionista in vari giornali.

³⁹ Si firmò «Pietro Leopardi» nella “memoria difensiva” presentata al processo di cui si dirà più avanti, e pubblicata in *Atti e documenti del processo di maestà per gli avvenimenti del 15 maggio 1848 in Napoli*, Torino, Editore Federico De Lorenzo, 1851, pp. 54-75. E sempre «Pietro Leopardi» lo chiama Giuseppe Massari nella prefazione a questo volume (pp. XXIV-XXVI), tutta a sostegno degli imputati per le sommosse napoletane del '48.

⁴⁰ Cfr. la voce *Leopardi Pier Silvestro* di GIUSEPPE MONSAGRATI (con relativa bibliografia), in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.

Nel '36, durante l'esilio parigino, Pier Silvestro/Pietro aveva appreso che a Milano si voleva erigere un monumento alla celebre cantante spagnola Maria Malibran, idolo della Scala, deceduta a Manchester il 23 settembre di quell'anno a causa di una caduta da cavallo.⁴¹ Indignato dalla futile iniziativa, in tempi così drammatici per la patria, buttò giù 87 endecasillabi – quelli, appunto, del “manoscritto Ruggiero” – e li pubblicò in un opuscolo presso l'editore Baudry. Ruggiero e la Rocco Carbone hanno saputo di quest'opuscolo ma, non avendolo trovato, si sono convinti che non avesse valicato le Alpi e che «ne esisterebbe una sola copia, una rarità».⁴² Invece esso è conservato in quattro biblioteche italiane, facile informazione ricavabile dal Catalogo SBN in rete: Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Biblioteca del Museo Civico del Risorgimento di Bologna, Biblioteca della Ss. Trinità di Livorno, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Ho esaminato l'esemplare di quest'ultima (Misc. Risorgimento A 70/5), che consta di dodici pagine numerate protette da una copertina muta in “carta da zucchero”, ed è così composto:

⁴¹ Il monumento, commissionato allo scultore Pompeo Marchesi e destinato al Ridotto della Scala, fu ripetutamente annunciato dalle cronache milanesi, con l'invito a sottoscrivere «azioni del valore di lire dieci austriache» (così si specifica in «La Moda. Giornale dedicato al bel sesso», 17 ottobre 1836, p. 336) e, per raccogliere i fondi, il 17 marzo 1837 fu eseguita alla Scala una cantata *In morte di Maria Malibran*, con una sinfonia introduttiva di Gaetano Donizetti e musiche di Giovanni Pacini, Saverio Mercadante, Nicola Vaccai e Pietro Antonio Coppola su testo poetico di Antonio Piazza, scene di Alessandro Sanquirico. Un articolo di FELICE TUROTTI, in «Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arti, Varietà e Teatri» del 3 luglio 1838, p. 42, lo descrive come opera quasi compiuta: «Sovra un'urna è collocata l'effigie di Maria Malibran, cinta della corona immortale; intorno alla medesima sono scolpite le opere, nelle quali si mostrò inarrivabile; una cetra colle corde spezzate è sovrapposta, simbolo della donna da immatura morte tratta alla tomba. Una figura rappresentante il genio della musica trovasi ai piedi dell'urna; questa mollemente stringe una cetra senza corde, per mostrare che l'arte perdette il suo più bell'ornamento». In una precedente descrizione del giornale «La Fama» (30 gennaio 1837, p. 49) si spiegava, con maggiore chiarezza, che intorno al busto della Malibran erano incisi i nomi dei personaggi che più l'avevano resa famosa: Amina nella *Sonnambula* di Bellini, Romeo in *Giulietta e Romeo* di Vaccai, Norma nell'omonima opera di Bellini, Desdemona nell'*Otello* rossiniano. Ma la scultura restò per molti anni nello studio di Marchesi, perché «né le sottoscrizioni degli ammiratori, né la cantata [...] bastarono a coprire tutte le spese, per il che il lavoro non poté esser finito fino a quando il rinomato scultore con generosa annegazione affrontò e sostenne col proprio gli ultimi sborsi» (F. Z., sigla di FRANCESCO ZAPPERT, *Monumento alla Malibran del Prof. Pompeo Marchesi*, in «Cosmorama pittorico», 20 novembre 1847, p. 371). Il «Bazar di novità artistiche letterarie teatrali» dell'11 dicembre 1847, p. 391, informa che il monumento fu collocato nel Ridotto, accanto al busto di Bellini, nell'autunno del '46; che fosse lì nella seconda metà dell'Ottocento lo attesta autorevolmente POMPEO CAMBIASI, *Teatro alla Scala 1777-1881*, Milano, Ricordi, 1881, p. VIII. Successivamente se ne sono perse le tracce e vane sono state le ricerche da me compiute con gli amici Paolo Maria Farina e Bruno Nacci. Della Malibran, nell'attuale Museo Teatrale alla Scala, sono esposti soltanto un busto marmoreo di Abbondio Sangiorgio e un noto ritratto del pittore Luigi Pedrazzi. Uno studio recente, condotto sulla base di un disegno e di alcune stampe ottocentesche, ha ricostruito l'evoluzione del progetto di Marchesi, da un impianto molto elaborato ad uno – quello definitivo – più sobrio, ma nulla dice della misteriosa “sparizione” dell'opera realizzata (ANTONIO MUSIARI, “Al mondo non è sol Roma e Canova”. *Linguaggio e ricezione dell'opera di Pompeo Marchesi fra monumenti privati e committenza religiosa*, in AA. VV., *Pompeo Marchesi. Ricerche sulla personalità e sull'opera*, Gavirate, Nicolini Editore, 2003, pp. 78-79). Si può supporre che essa sia stata eliminata (demolita? abbandonata in un deposito? venduta a qualche antiquario?) già nel 1913, quando fu creato il Museo Teatrale, o nel corso delle modifiche del Ridotto effettuate, su progetto di Luigi Lorenzo Secchi, negli anni Trenta e nelle varie fasi di ricostruzione della Scala dopo i bombardamenti del 1943 che l'avevano devastata (e che potrebbero aver distrutto anche la scultura di Marchesi). Più probabile la prima ipotesi, perché un articolo di CORRADO RICCI sulla Malibran, datato proprio 1913, riproduce il monumento «da una stampa dell'epoca», senza più alcun cenno alla sua collocazione nel Ridotto (*La Malibran*, in «La Lettura», marzo 1913, p. 206).

⁴² LORENZA ROCCO CARBONE, *L'Italia agli Italiani*, cit. nel testo, p. 28.

OCCHIELLO: *L'Italia*.

FRONTESPIZIO: *L'Italia* | sulle | *Soscrizioni* | aperte in Milano | per | un monumento funebre | alla Malibran. | Sciolti | di | PIETRO LEOPARDI. | Parigi. | Chez Baudry, Libraire, | 9, Rue du Coq, près le Louvre; | et Théophile Barrois fils, Libraire, | 14, Rue de Richelieu; | et chez tous les principaux Libraires de Paris. | 1836.

CONTROFRONTESPIZIO: riproduzione di una litografia allegorica, che in calce ha le seguenti indicazioni: «Lith. de Desportes», «Sormani inv.», «Pont neuf, 15». Perciò l'esecutore litografico è Jules Desportes, che infatti aveva lo stabilimento in Placedu Pont Neuf 15; l'inventor «Sormani», di più difficile identificazione, potrebbe essere Ercole Sormani, scenografo milanese, fondatore nel 1838 dell'omonima ditta di scenografie, addobbi, costumi e macchine teatrali (che sia lui l'ideatore lo fa pensare l'impostazione scenografica della litografia). La composizione, particolarmente *kitsch*, affastella figure simboliche che intendono visualizzare i motivi ispiratori della poesia. Sotto un arcobaleno, che si estende da un veliero – su uno sfondo marino con altre imbarcazioni – a un gruppo di salici, giganteggia la figura muliebre dell'Italia in bilico su un arsenale di palle di cannone; sul petto ha una croce e con l'indice della mano destra addita a una piccola folla invocante e acclamante il v. 26 del testo, «Intenderan lor falli e i dolori miei», inscritto nell'arcobaleno. A sinistra, si vedono sbarcare sulla spiaggia due personaggi esotici: una reginetta, vestita soltanto di un gonnellino, che tiene per mano due bambini nudi, seguita da un'altra figura, non si capisce se femminile o maschile, anch'essa con due bambini nudi tenuti per mano. Entrambe le figure si avviano a rendere omaggio all'Italia, simboleggiando i popoli d'ogni terra che si affratellano sotto le ali dell'italica civiltà, auspicio riassunto nei vv. 30-31 riportati sotto l'intera scena: «... uno e pacato/ Fia di tutti l'affetto; e non diranno,/ Ma sentiranno d'esser fratelli». A destra, da un Pantheon attorniato da erme, cippi, avelli e piramidine in memoria di Dante, Colombo, Galileo, Michelangelo, si irradiano le scritte «Martiri della Lega Lombarda», «Fra Girolamo Savonarola», «Crescenzo», «Ferruccio», «Martiri dell'ultima decade del secolo XVIII». Funge da basamento una sfilata di guerrieri ritti su scudi araldici.⁴³

TESTO: ha un titolo allocutorio, *Agl'Italiani*, che, unito a quello dell'occhiello, *L'Italia*, forma un secondo titolo alternativo al lungo titolo del frontespizio. Sotto, in epigrafe, due endecasillabi che ripetono i vv. 75-76, «Religiose eruditrici austere/ Sorgan le tombe, e come altar sien sacre», che potrebbero richiamare il leopardiano «La vostra tomba è un'ara» (*All'Italia*, v. 125), se non fossero allusivi di una vaga religiosità cristiana (quella dell'Italia della litografia, con la croce sul petto) ben diversa dalla greca sacralità di Leopardi/Simonide, e non fossero deturpati dall'orribile *eruditrici*: i dizionari storici attestano l'aggettivo e sostantivo *eruditrice* soltanto nel volgarizzamento trecentesco della *Leggenda di Santa Chiara d'Assisi* di Tommaso da Celano.⁴⁴

⁴³ Per l'identificazione della litografia e per la sua lettura mi sono avvalso della competenza di Paolo Maria Farina, che qui ringrazio.

⁴⁴ Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, V, Torino, Utet, 1968, *ad vocem*.

Negli 87 endecasillabi che seguono, scanditi in cinque strofe di diversa lunghezza, l'Italia, *Mater dolorosa*, esterna agli italiani la proprie afflizioni e speranze. Regina dal «lacerato manto», con la corona infranta e le «divise membra», nella prima strofa lamenta che le aquile da lei nutrite (i popoli barbari da lei civilizzati) abbiano nidificato «sovra estranie alpestri roccie» e, ritornando dalla «nutrice antica» in forma di aquile bicipiti (l'Austria e gli austriaci), ne abbiano fatto strazio con i loro artiglieri, spargendo il suo sangue «a rivi». Da quel sangue (seconda strofa) ha visto però «sbuciar nuovi germogli», dai quali ha tratto la speranza che le genti, ispirate alla sua «divina forma», alla sua imperitura lezione di civiltà, si sarebbero ravvedute; e allora lei, l'Italia, avrebbe levato un grido e i «giusti della terra» si sarebbero seduti insieme agli italiani in un unico convito. Dalla terza strofa alla fine viene introdotto il tema delle tombe ammaestratrici di amor di patria e di religiose virtù. Ai «giusti» affratellati l'Italia avrebbe additato le tombe dei suoi «prodi», soprattutto di quelli cui la rabbia dei tiranni ha negato persino le esequie. Ma cosa diranno quei «giusti» quando vedranno che Milano lascia abbandonate le spoglie di un Parini e di un Romagnosi (nome, il secondo, mai citato da Giacomo), riservando invece un monumento a una donna che «a caro prezzo»⁴⁵ ha adulato «co' suoi trilli» le «mollie orecchie» dei milanesi? Anche ai tempi di Pericle e di Sofocle la gioventù greca «iva a bearsi delle grazie di Aspasia», ma mai Atene «in pensier le cadde/ d'alzar pubblico un cippo a quella estinta» (quarta strofa). La conclusione sembra voler allontanare, goffamente, un eventuale sospetto di misoginia: si onorino anche le donne defunte, ma quelle italiane «d'alta virtù belle e d'ingegno» e «non si sperda/ (Prezioso tesoro) in basse cose/ l'italo affetto. – A me peggior quest'onta,/ Figli, saria d'ogni straniero oltraggio».

Siamo in presenza di un componimento mal costruito, zeppo di luoghi comuni, dove sarebbe vano cercare echi foscoliani o leopardiani. Le allegorie e le metafore risultano confuse e scombinare, a cominciare dai versi in epigrafe, con l'immagine delle tombe antropomorfizzate che risuscitano per trasformarsi in altari: molto meglio, ventitré anni dopo, nel '59, l'attacco epico del popolarissimo *Inno di Garibaldi* di Luigi Mercantini, dove a risorgere dalle tombe scoperciate sono i martiri della patria. Il paragone con l'etèra Aspasia è immeritato e impietoso per un'artista come la Malibran, celebrata e compianta da tanti scrittori e musicisti (memorabili le *27 Stances à la Malibran* di Alfred de Musset, pubblicate nella *Revue des Deux Mondes* del 15 ottobre 1836).⁴⁶ Il periodare si puntella faticosamente su incisi e parentesi, e tutta la scrittura (non è il caso di parlare di stile)

⁴⁵ Anche Belli stigmatizzò l'esorosità della Malibran, scrivendo, in una nota al sonetto *La Ronza* (19 gennaio 1834), che per il carnevale del '34 la cantante si era assicurata al San Carlo di Napoli «80mila franchi e due nette serate di beneficenza».

⁴⁶ Cito la XVII, una delle più ispirate e musicali: «Hélas! Marietta, tu nous restais encore./ Lorsque, sur le sillon, l'oiseau chante à l'aurore./ Le laboureur s'arrête, et, le front en sueur,/ Aspire dans l'air pur un souffle de bonheur./ Ainsi nous consolait ta voix fraîche et sonore./ Et tes chants dans les cieus emportaient la douleur». È nota anche la quartina di Lamartine, scolpita sulla tomba della Malibran, nel cimitero di Laeken, comune del Belgio poi divenuto un quartiere di Bruxelles (lì, in una sontuosa cappella, il corpo della cantante era stato fatto inumare dal secondo marito, il violinista belga Charles-Auguste de Bériot): «Beauté, génie, amour furent son nom de femme./ Écrit dans son regard, dans son cœur, dans sa voix./ Sous trois formes au ciel appartenait cette âme./ Pleurez, terre ! Et vous, cieus, accueillez-la trois fois!».

è velleitariamente aulica con cadute nel ridicolo: oltre al citato *eruditrici*, si vedano nel v. 17 *sbucciar nuovi germogli*, nel v. 57 *a donna (qual volsi)*; nell'arrancante finale spunta un'incomprensibile *maraviglia... libera e forte ed incolpata* che dovrebbe essere lo stupore dell'Italia nel vedere disperso l'*italo affetto in basse cose* (il monumento alla Malibran). Gli endecasillabi sfilano "a cantilena", con un'accentazione pressoché uniforme che è spia di un compitare scolastico, incapace di variazioni ritmiche.⁴⁷ Temerario e fuorviante è poi il confronto, suggerito dalla Rocco Carbone, tra la "fratellanza" predicata nella seconda strofa e l'«umana compagnia» della *Ginestra*.⁴⁸ Il "vero" Leopardi parlava di un'alleanza tra magnanimi contro le offese della Natura matrigna, mentre il suo quasi omonimo allude alla propria fede di liberale moderato, cattolico e monarchico, quale si sarebbe professato a Ferdinando II nel '48, guadagnandosi i regali favori:

[...] il genio italiano, creatore per eccellenza, sciolto dalle rugginose catene che lo ritengono, recando ad onta ogni ligia imitazione straniera, saprà [...], sotto gl'influssi divini del cattolicesimo, trovare ordinamenti esemplari per le nazioni sorelle e porre su le fronte riverite de' principi italiani un serto di allori immortali.⁴⁹

Pietro Leopardi, fino al '48, non pensava neppure a un'Italia unificata sotto un solo re, bensì auspicava, come altri suoi sodali, una confederazione di Stati monarchici costituzionali benedetti da Pio IX, ciascuno col proprio sovrano. Sicuramente gli sciolti in questione, a stampa o in copie manoscritte, circolarono negli ambienti letterari e liberali italiani: lo confermano, oltre all'epistolario leopardiano, le lettere del 1837 con le quali Niccolò Tommaseo, da Parigi, chiedeva insistentemente a Giovan Pietro Vieusseux di procurargli un esemplare dell'opuscolo stampato da Baudry che, secondo lui, era stato portato in Toscana dalla sorella di Sismondi.⁵⁰ Il "manoscritto Ruggiero" non è altro che una copia apografa confezionata da un ignoto che ha aggiustato il titolo per renderlo più "patriottico" (*L'Italia agli Italiani*) e ha contraffatto la grafia di Giacomo Leopardi e la sua firma. Per il resto la copia è fedele all'edizione a stampa, salvo la mancanza della scansione in strofe e qualche svista di copiatura. La Rocco Carbone, nella sua trascrizione, ha aggiunto errori che non sono nel manoscritto: per esempio, ha unito al testo i due versi in epigrafe e ha letto *ereditrici* invece di *eruditrici*⁵¹, al v. 84 *non si spenda* invece di *non si sperda*.⁵²

Risibili sono le dubbiose congetture che Ruggiero afferma di aver ricevuto da innominati esperti e che la Rocco Carbone riporta: «il componimento sarebbe stato affidato da Giacomo a Pietro [...] affinché lo pubblicasse con l'editore Baudry, con il

⁴⁷ Sulla metrica del componimento cfr. ANGELO MANITTA, *Un falso leopardiano?*, in «Il Convivio», n. 46, luglio-settembre 2011, pp. 1-4. L'articolo, pur riconoscendo meriti eccessivi a Lorenza Rocco Carbone, rifiuta l'attribuzione e conduce un accurato confronto tra la grafia del "manoscritto Ruggiero" e quella di Leopardi, ma ignora le prove decisive del "falso" che emergono dall'epistolario leopardiano.

⁴⁸ Cfr. ROCCO CARBONE, *L'Italia agli Italiani*, cit., p. 45.

⁴⁹ In *Atti e documenti*, cit., p. 59.

⁵⁰ Cfr. *Leopardi nel carteggio Vieusseux*, a cura di Elisabetta Benucci, Laura Melosi, Daniela Pulci, II, Firenze, Olschki, 2001, pp. 491-92 e nota 7.

⁵¹ Cfr. ROCCO CARBONE, *L'Italia agli Italiani*, cit., pp. 24 e 39.

⁵² Ivi, p. 26.

quale non intratteneva buoni rapporti»; oppure «i versi del presunto Pietro Leopardi sarebbero stati solo trascritti da Giacomo, ma perché apporvi la sua firma?». ⁵³

La confusione, anche in buona fede, tra i due Leopardi risale ad anni precedenti gli sciolti. Giacomo fu scambiato per Pietro già nel '33, quando Monaldo lesse con stupore e timore sul «National» e su altri giornali francesi, cui era abbonato, che il «comte Jacques Leopardi» era stato arrestato dalla polizia borbonica, ricevendo la pronta rassicurazione del figlio: «La falsa notizia data dai fogli di Francia nacque dall'aver confuso me con altra persona che porta il mio cognome» (lettera da Napoli, 5 ottobre 1833). ⁵⁴ Più diffuso scompiglio, tra parenti e amici, produsse lo scambio di nomi a proposito degli sciolti di Pietro, come documenta la corrispondenza del '37. Il 28 marzo, da Parma, così scriveva Ferdinando Maestri al poeta:

Vi avrei scritto prima, se non fossi stato tratto nell'errore di credervi a Parigi; poi, nel dubbio che ci foste; finalmente nella certezza che non ci eravate. Hanno scambiato con voi un Pietro Leopardi, che colà a Parigi diede alle luce un centinaiodi sciolti pel monumento alla Malibran. M'accorsi leggendo che i versi non eran vostri. Cercai com'era la cosa; e Giordani scoperse che voi eravate sbattezzato e di Giacomo divenuto Pietro. ⁵⁵

Giacomo rispose con un moto di collera (Napoli, 5 maggio):

Alle innumerevoli mie sventure s'è aggiunta in questi ultimi anni una mano di Leopardi ch'è venuta fuori con le più bestiali scritte del mondo, l'ignominia delle quali ritorna sopra l'infelice mio nome, perché il pubblico non è né capace né curante di distinguere le omonimie. ⁵⁶

Nella trappola cadde anche Paolina, che il 17 ottobre 1838 indirizzò questa richiesta a Vittoria Lazzari Regnoli, la figlia di Geltrude Lazzari “primo amore” di Giacomo:

In un elenco di Ruggia di Lugano ho veduto nominato un opuscolo in versi del mio caro Giacomo sulla Malibran – versi che noi non ci sapevamo affatto. Quando andrai in Toscana fammi il piacere di ricercarne [...], e se lo trovi mandane una copia alla sig.a Marianna Corsetti, Recanati, che sono proprio io sotto altro nome. Se puoi, non te ne scordare: ne sarei contenta. ⁵⁷

Del 9 gennaio '39 è una successiva lettera in cui Paolina, ricevuta una copia appartenuta a Giulio Perticari, confessa a Vittoria il suo abbaglio:

Ti ringrazio della premura che ti sei presa per ricercare i versi del nostro Giacomo sulla Malibran. Ma lo sbaglio l'ho fatto io. Vedendo annunziato nel catalogo di Ruggia i versi sulla Malibran di P. Leopardi, ho creduto che il P. dovesse essere un G. tanto più che questo Pietro Leopardi non è

⁵³ Ivi, p. 28.

⁵⁴ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., II, p. 2002.

⁵⁵ Ivi, p. 2098.

⁵⁶ Ivi, pp. 2102-2103.

⁵⁷ *Lettere inedite di Paolina Leopardi*, a cura di Giampiero Ferretti, introduzione di Franco Fortini, Milano, Bompiani, 1979, pp. 102-103. «Ruggia» è l'editore luganese Giuseppe Ruggia, che stampava e diffondeva pubblicazioni patriottiche clandestine o semiclandestine. «Marianna Corsetti» è una signora di Recanati, non identificata, presso laquale Paolina si faceva indirizzare le lettere delle sue amiche, per sottrarle alla sorveglianza dei genitori, soprattutto della madre. In precedenza questo incarico lo aveva avuto don Sebastiano Sanchini, precettore di casa Leopardi morto nel 1835.

conosciuto. Ma nel leggere i versi che mi hai mandato (ed eran proprio quelli che ho visto annunziato), vedo bene che non sono di Giacomo, ma resta a sapersi come abbiano preso il suo cognome – cosa che non si saprà mai. Ringrazio dunque te e il buon Peticari che ha voluto privarsi di quei versi per amor mio.⁵⁸

Le testimonianze inoppugnabili degli epistolari, alla portata di tutti, avrebbero dovuto risparmiare l'ignominia postuma di un'attribuzione (quella delle «più bestiali scritte del mondo») che aveva aggiunto amarezze agli ultimi anni di vita di Giacomo, ma la tentazione dello *scoop* è stata irresistibile. Il “caso” non avrebbe meritato spiegazioni se non avesse trovato risonanza mediatica e se il libretto della Rocco Carbone non fosse stato presentato e discusso in varie sedi, persino, il 18 agosto 2011, nella prestigiosa Fondazione Giambattista Vico di Napoli.

⁵⁸ Ivi, p. 105.



Uno è puerco
 Fra di tutti l'uffile; e non diammo,
 Ma a santissimo Biesse, fustell.

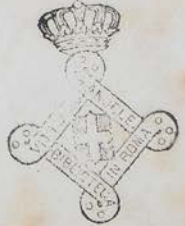
L'ITALIA

SULLE
 Soscizioui aperte in Milano
 PER
 UN MONUMENTO FUNEBRE
 ALLA MALIBRAN.
 Scelti
 DI
 PIETRO LEOPARDI.

PARIGI.

CHEZ BAUDRY, LIBRAIRE,
 9, RUE DU COQ, PRÈS LE LOUVRE;
 ET THÉOPHILE BARROIS FILS, LIBRAIRE,
 14, RUE DE RICHELIEU;
 ET CHEZ TOUS LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE PARIS.

1836.



Rosalba Galvagno

Surrealismo e dintorni

La lunga e complessa storia del Surrealismo, il movimento d'avanguardia più longevo del Novecento, più precisamente di una sua parte forse un po' trascurata, viene presentata nel bel volume¹ che ha dato origine alla nostra ricognizione, come un racconto diviso in capitoli, ognuno dei quali dedicato a un artista più o meno noto ai lettori non specialisti. Questa traversata spaziale e temporale del Surrealismo lungo tutto il Novecento e oltre invita ad arricchire, a modificare e talvolta anche a informare per la prima volta lo sguardo del lettore, inducendolo a una nuova o diversa osservazione di questa fondamentale svolta della storia artistica coi suoi antecedenti, i suoi corollari e i suoi derivati, che costituisce una delle anime più profonde se non l'anima stessa del secolo scorso. Probabilmente deriva da questa sua forza l'espressione rimasta nella lingua comune: «ma è surreale!», rivolta all'incredibile, al mai visto, allo straordinario, al meraviglioso.

Ci limiteremo soltanto a ripercorrere i vari saggi raccolti in *Surrealismo e dintorni* privilegiando alcuni tratti delle opere degli artisti presi in esame, in particolare quei tratti che delineano i grandi temi della metamorfosi e dell'illusione. Come si fa a non parlare di metamorfosi quando si affronta il Surrealismo? E come si configura dalla prospettiva dell'illusione, necessaria ad ogni arte, il rapporto del Surrealismo con la realtà, con la follia, col sogno, con quell'universo invisibile, misterioso e perturbante (metamorfico appunto), normalmente celato alla comune visione delle cose, del mondo e dell'uomo stesso? Nel formulare queste domande abbiamo deliberatamente scelto la prospettiva del senso comune, di un osservatore naïf che, al primo impatto con un'arte anomala (un'anomalia che data ormai da un secolo), rimane interdetto, incredulo, scandalizzato, costretto a rieducare, se vuole vedere, il suo sguardo, a ricondurlo al selvaggio, all'infantile, al primitivo come auspicavano Breton, Mirò, Dubuffet. Non a caso l'arte surrealista è stata considerata come promanante dalla follia, dall'immaginazione onirica, dalla psicosi, insomma dagli stati cosiddetti limite della soggettività. Il confronto dell'uomo con il limite è stato drammatico nel Novecento e, al contempo, estremamente ricco, variegato, ambiguo e paradossale specialmente nell'ambito artistico, ma non solo. La psicoanalisi certo è il discorso che forse più di altri consente di penetrare il rapporto dell'arte con il limite, con l'Altra Scena per dirla con Freud, con quegli interstizi soffocati dal linguaggio codificato, che tuttavia sempre e solo nel linguaggio possono avere esistenza, e a cui l'artista (e il folle) possono dar voce o forma.

Il saggio di Eva di Stefano che apre la raccolta consente di indagare propriamente i rapporti tra il Surrealismo e la psicoanalisi, che si sono reciprocamente influenzati.

¹ *Surrealismo e dintorni. Gli aspetti trascurati e inediti dell'avanguardia artistica più amata del mondo*, a cura di Eva di Stefano, Giulia Ingararo e Davide Lacagnina, Vista laterale, Collana diretta da Eva di Stefano, XL edizioni, Roma 2010.

Infatti se il fondatore del Surrealismo, André Breton, riconobbe in Freud, indipendentemente dagli inevitabili e ben noti fraintendimenti, il Maître indiscusso in materia di sogno e di inconscio, forse è meno noto l'influsso dei surrealisti e del Surrealismo su Jacques Lacan, più determinante per certi versi dell'insegnamento stesso dei suoi maestri in psichiatria.

Nel suo saggio inaugurale, *Breton, Dubuffet e la nave dei folli*, Eva di Stefano ricostruisce in modo mirabile le origini del Surrealismo e quindi l'incontro e poi la separazione tra il fondatore del movimento Breton e Dubuffet, il padre dell'Art Brut, al cuore degli interessi della studiosa, cui preme sottolineare piuttosto le affinità tra i due grandi artisti che non le loro divergenze. E le affinità riguardano la comune sensibilità nei confronti della follia, della marginalità, della spontaneità primigenia dell'ispirazione e di una certa pratica artistica, come quella degli alienati-internati a Sainte-Anne, o dei primitivi, dei selvaggi, insomma un'affinità che coinvolge la comune poetica e pratica dell'arte, almeno in una prima fase del loro operare e teorizzare. Si legge infatti nel saggio che nell'Ospedale di Sainte-Anne a Parigi si sono organizzate negli anni d'oro del Surrealismo delle mostre epocali, con opere eseguite da internati e poi anche esposte fuori dall'ospedale in alcune gallerie parigine.²

Non è un caso allora se l'autrice richiama all'inizio del suo lavoro la metafora della *stultifera navis* cui è intitolata l'opera satirica di Sebastian Brant pubblicata a Basilea nel 1494, alle soglie cioè della modernità, quando la follia comincia ad essere emarginata dalla società perché ritenuta improduttiva. Il saggio di Eva di Stefano documenta in modo estremamente accurato il rapporto e lo scambio tra arte e follia assunto senza più reticenze da Breton nel primo *Manifesto del Surrealismo* del 1924 e poi nella *Lettera ai direttori dei manicomi* del 1925 («La Révolution surréaliste», 3, 15 Avril 1925) e, infine, a un anno dalla morte, in *L'Écart absolu* del 1965, considerato un vero testamento spirituale.³ Il lavoro della studiosa illustra quindi opportunamente il contesto psichiatrico nel quale si mossero, negli anni Venti, Breton e i suoi seguaci.

È proprio il rapporto tra follia e arte, tra espressione primitiva e arte (contemporanea) il punto di particolare interesse per la prospettiva psicoanalitica. Freud, che negli anni di fondazione del Surrealismo è già un uomo maturo, resterà, com'è noto, piuttosto scettico nei confronti di un'arte e di un movimento troppo distanti dal suo gusto rivolto invece all'archeologia e all'arte classica. Per quanto Breton cercasse di comunicargli che il Surrealismo si era ispirato alla sua *Traumdeutung*, l'anziano psicoanalista avrebbe continuato a pensare, secondo la vulgata, che i surrealisti fossero dei matti. Ma Gombrich ha sgombrato il campo da questo luogo comune e ha con sapienza ed equilibrio ricostruito l'intera vicenda.⁴ Come si può concepire in effetti il Surrealismo senza la freudiana scienza dei sogni? E come è pensabile che

² Ivi, p. 20 e pp. 22-23.

³ Ivi, pp. 18-19.

⁴ Per la ricostruzione dell'incontro e dello scambio di lettere intercorsi tra Freud e Breton e dell'incontro avvenuto a Londra tra Freud e Dalí cfr. E. H. GOMBRICH, *Freud's Aesthetics*, un articolo del 1966 ora raccolto nel celebre libretto *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967, pp. 13-40.

Freud, per quanto indifferente nei confronti dell'arte contemporanea, fosse rimasto insensibile verso il giovane e brillante scrittore francese?

Ma importa soffermarsi anche, alla luce del saggio di Eva di Stefano, su un'altra prospettiva psicoanalitica, che deriva da quella freudiana ma che la integra e la arricchisce di nuovi e fondamentali apporti clinici e teorici relativi all'analisi della psicosi paranoica e quindi della follia così cara ai surrealisti. In quel fervido *milieu* ospedaliero di Sainte-Anne, dove malati, medici e artisti si incontrano sollecitati da una comune ricerca, si muove negli stessi decenni il giovane Lacan che, nell'elaborazione della sua tesi di dottorato pubblicata nel 1932 (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*), finirà con l'accogliere per l'analisi e l'interpretazione del suo celebre caso di paranoia (il caso Aimée), alcune posizioni avanzate dai surrealisti: Breton, Eluard e Dalì segnatamente. La firma di Lacan comincia ad apparire già alla fine degli anni Venti e poi negli anni Trenta sulle riviste letterarie dei surrealisti, come «Minotaure» fondata da Bataille, la cui copertina fu illustrata col celebre disegno dell'uomo acefalo di Masson. Il giovane psichiatra comincia ad aderire all'idea che la follia può apparentarsi a un atto di creazione del linguaggio, per metà emersa da un'altra scena e per l'altra metà intenzionale. Inoltre comincerà anch'egli, sulla scia di Breton e di Éluard, ad acquistare le opere di artisti d'avanguardia come Picasso, Masson e Dalì. Ma già nel 1931 aveva pubblicato uno scritto che si rifaceva alle tecniche stilistiche di analisi del linguaggio proprie dei surrealisti.⁵ Si era interessato infatti ai disturbi del linguaggio presentando nel novembre del 1931, insieme ai colleghi Lévy-Valensi e de Migault, un caso di paranoia femminile, di una certa Marcelle, una maestra erotomane di 34 anni, che si prendeva per Giovanna d'Arco e voleva rigenerare la Francia. Lacan si astiene da ogni interpretazione degli scritti di Marcelle e ne definisce la struttura paranoica a partire dai disturbi semantici, stilistici e grammaticali della sua scrittura, che sembrano ispirarsi piuttosto all'esperienza surrealista che non al modello della psichiatria classica. Ai suoi occhi la sindrome di automatismo mentale non derivava dalla costituzione ma, nel caso di Marcelle, da un gioco simile alle creazioni poetiche di Breton, di Éluard, di Péret e di Desnos, nelle quali c'era una parte di automatismo e una parte di intenzionalità. Intanto frequenta la libreria di Adrienne Monnier (7, rue de l'Odéon), dove si ritrovano per letture pubbliche scrittori già celebri come André Gide, Jules Romain, Paul Claudel. S'interessa al dadaismo e scopre il primo surrealismo con la rivista «Littérature». Proprio in questi frangenti incontra Breton e Soupault e assiste alla prima lettura dell'*Ulisse* di James Joyce nella libreria *Shakespeare & Co.* A differenza di Breton, Lacan sente parlare per la prima volta di Freud verso il 1923. In questi anni furono alcuni scrittori e alcune riviste letterarie ad avere in Francia un ruolo di contrappeso ideologico nei confronti della ricerca puramente medica. Infatti da Romain Rolland a Pierre Jean Jouve, passando per Breton, dai surrealisti alla «Nouvelle Revue Française», fu un'altra immagine del freudismo che si dispiegò sulla scena parigina. Mentre il *milieu* dei medici aderì a una visione strettamente terapeutica della psicoanalisi, il *milieu* artistico-letterario difese

⁵ J. LÉVY-VALENSI, P. MIGAULT, J. LACAN, *Ecrits inspirés: schizographie*, in «Annales médico-psychologiques», II, 1931, pp. 483-490.

il carattere profano di quest'ultima, che fece sì che si guardasse al sogno come alla grande avventura del secolo, che si cercasse di cambiare l'uomo grazie alla forza del desiderio, che si inventasse l'utopia di un inconscio finalmente aperto alla libertà e che si ammirasse il coraggio anticonformista di un austero scienziato viennese. Ora, all'incirca negli stessi anni Lacan lesse nel primo numero della rivista «Le Surréalisme au service de la Révolution», pubblicato nel luglio del 1930, un testo di Salvador Dalì che gli avrebbe consentito di rompere definitivamente con la dottrina delle costituzioni e di passare ad una nuova comprensione del linguaggio nel campo delle psicosi: *L'âne pourri*, un articolo nel quale l'artista spagnolo sosteneva una tesi originale sulla paranoia in un momento in cui il primo surrealismo era stato superato con la pubblicazione del *Secondo Manifesto*. Lontano ormai dall'esperienza dei sogni artificiali e della scrittura automatica, Breton vuole scoprire nuovi territori per l'azione politica e vuole inventare un modo creativo di conoscenza della realtà. Ed è in questo nuovo contesto che Dalì mette al servizio del movimento la sua famosa tecnica della paranoia-critica. È attraverso un processo nettamente paranoico, egli scrive nella su citata rivista, che è stato possibile ottenere un'immagine doppia: cioè la rappresentazione di un oggetto che, senza la minima modificazione figurativa o anatomica, sia al tempo stesso la rappresentazione di un altro oggetto assolutamente differente, spogliata anch'essa di ogni genere di deformazione o anormalità. Per Dalì, la paranoia funzionava come un'allucinazione, cioè come un'interpretazione delirante della realtà. In questo senso, essa era un fenomeno di tipo pseudo-allucinatorio, che serviva all'apparizione di immagini doppie: l'immagine di un cavallo, per esempio, poteva essere l'immagine di una donna e l'esistenza di questa immagine doppia rendeva caduca la concezione psichiatrica della paranoia come errore di giudizio e delirio ragionevole. In altri termini, ogni delirio è già un'interpretazione della realtà e ogni paranoia un'attività creatrice logica. Nel momento in cui Lacan leggeva l'opera di Freud, trovava nella posizione daliniana lo strumento che mancava alla teorizzazione della sua esperienza clinica in materia di paranoia. Così chiese un appuntamento al pittore, che lo ricevette nella sua camera d'hotel con un pezzo di sparadrappo incollato sulla punta del naso. Dalì si aspettava una reazione di stupore da parte del suo visitatore, ma Lacan non batté ciglio.⁶ Nel 1931 dunque, se nel citato articolo sulla schizografia, Lacan prendeva in considerazione le esperienze della *Immaculée Conception* (il testo del 1930 scritto a quattro mani da Breton e Éluard), restando ancora tributario di una concezione classica dell'automatismo, l'incontro con Dalì cominciò invece a portare i suoi frutti spingendolo a rinunciare definitivamente all'automatismo e a inscrivere al centro dell'anima umana la piena significazione antropologica della follia. Terminata nell'autunno del 1932, la tesi sulla paranoia era dunque attraversata da un movimento di riappropriazione delle posizioni surrealiste. La tesi di Lacan fu elogiata da René Crevel in un articolo del «Surréalisme au service de la Révolution» (maggio 1933) e anche da Salvador Dalì nel primo numero del «Minotaure» (giugno 1933).

⁶ Cfr. P. SCHMITT, *Dalì et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque*, in «Cahiers Confrontation», automne 1980, pp. 129-135.

Questa lunga ma necessaria digressione attorno alla nascente psicoanalisi lacaniana che si alimenta nella stessa culla del Surrealismo può servire a illuminare i rapporti fecondi tra il Surrealismo e la psicoanalisi. È una medesima concezione della follia e quindi dell'uomo che accomuna i due discorsi, una follia la cui logica si iscrive nel cuore stesso della soggettività e dunque del vivere umano. Una follia che viene così sottratta al confortante controllo psichiatrico e ospitata nelle mostre, nelle librerie, nelle strade della città, accolta nella produzione artistica, letteraria e scientifica dei più fervidi decenni del primo Novecento.

Ora, in che modo, nelle opere degli artisti presentate nel nostro volume prende forma quell'anima folle, quell'immaginazione fantastica, quella innovazione stilistica, quella libertà dello sguardo svincolato dalle restrizioni di una secolare e tirannica mimesi? In altri termini in che modo quest'arte che sembra contestare l'arte, quella con la A maiuscola, dà vita alla nuova perturbante visione onirica (secondo la lezione freudiana) o paranoica (secondo la lezione daliniana e lacaniana) dell'uomo e del mondo? Ognuno degli artisti presi in esame adotta naturalmente un proprio singolare e riconoscibile stile che gli autori dei saggi hanno perfettamente analizzato e descritto, ma tutti sono accomunati da una medesima pulsione surrealista, dalla necessità di portare alla luce quei fantasmi, quei *monstra*, quegli *adynata* da cui la fragile e scissa soggettività moderna si sente minacciata.

E veniamo al saggio di Giulia Ingarao dedicato a *Leonora Carrington, la femme sorcière*, della quale abbiamo ritenuto in particolare la bella tempera su tavola del 1945, *The House Opposite* la cui immediata appercezione è stata quella di un dipinto dell'umanesimo italiano, di un Pontormo ad esempio. Visione spontanea, intuitiva ma confermata da quanto scrive la studiosa:

Dopo essere stata espulsa da diverse scuole, perché ribelle e ineducabile, la sua famiglia prese la decisione di mandarla a Firenze presso l'istituto per signorine diretto da Miss Penrose. Insieme alle compagne ebbe modo di visitare Roma, Venezia, Siena, passando ore e ore a copiare le opere esposte agli Uffizi: il Quattrocento italiano la impressionò molto conquistando una centralità [...] all'interno del suo bagaglio tecnico e stilistico. Se nella scelta delle tematiche e del lessico iconografico sarà sempre più vicina all'altro *Umanesimo*, il cui maggiore esponente è Hieronymus Bosch [...], nella scelta delle *nuances* cromatiche, negli sfondi oro icona e nelle sagome allungate dai movimenti flemmatici ed eleganti, si legge chiaramente la sua passione per la pittura tardo quattrocentesca italiana.⁷

Sempre in questa tela del '45 va sottolineata la presenza di alcune figure metamorfiche come quella della donna albero sulla sinistra del quadro che, per restare ancora in ambito umanistico italiano, potrebbe evocare forse la Dafne del Pollaiuolo, e che comunque riproduce una metamorfosi vegetale di donna che si trasforma in albero o pianta. E quella della donna con la testa di cavallo, donna metamorfica anche questa che sfocerà nella *Minotaura* del 1965. Una trasformazione in cavallo di Lucrezia è raccontata dalla Carrington nel racconto *La dama oval*, dove la protagonista ha come compagno di giochi un bellissimo cavallo a dondolo dal curioso nome Tartaro. Dal racconto sarà anche tratta nel 1957 una *pièce* intitolata *Penelope*. Un altro motivo interessante presente in modo alquanto enigmatico in alcune opere

⁷ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 41.

della Carrington è quello della tela di ragno riconoscibile nell'olio su tela *The White People of the Tuatha dé Danaan* del 1954, più celato, secondo forse il modello della *trouvaille* surrealista, nella *gouache* su carta del 1946: *Amor che move il Sole e l'altre stelle*, un'opera estremamente complessa e ricca di stratificazioni mitologiche e metamorfiche.

Del saggio di Davide Lacagnina, *El milagro, el amor y la imagen, Juan-Eduardo Cirlot, poeta e critico d'arte*, abbiamo ritenuto alcuni spunti relativi alla poliedrica e importante figura di Juan-Eduardo Cirlot, che intorno ai primi anni quaranta del Novecento ha scoperto, poco più che ventenne, il surrealismo, «dopo una severa formazione umanistica presso i gesuiti a Barcellona e gli studi di composizione musicale con il maestro Fernando Ardévol. A Saragozza frequenta Alfonso Buñuel, fratello del più famoso Luis, che più tardi ricorderà in una lettera a Josep Cruset, come «mi verdadero maestro en surrealismo». (p. 61) Cirlot merita di esser ricordato anche per la sua puntuale riflessione teorica sul surrealismo. Scrive infatti Lacagnina a proposito di una introduzione del poeta spagnolo ai *collages* di Ernst:

Quello che in realtà è poco più di un cappello introduttivo all'articolo dedicato ai collages di Ernst, può ben valere come dichiarazione di poetica, nel merito di ciò che è arte e di ciò che nella fattispecie è arte surrealista. In particolare, accanto alle considerazioni attinte a piene mani dall'ortodossia (l'immersione nel mistero, la ricerca nell'inconscio di nuove ragioni di creazione e di vita), a venire fuori è l'interesse dello storico della cultura per la simbologia, il tentativo cioè subito chiaro di connettere il fenomeno surrealista ad una precisa genealogia: dall'arte copta egiziana alla grafica simbolista, dagli apostoli della cattedrale di Chartres ai dipinti di Bosch, passando per la letteratura di Dante e di Lautréamont, «nel cui sottosuolo è facile ravvisare i germi di quella incontentibile inquietudine che ha dato origine e ragione d'essere ai movimenti dell'arte del nostro tempo».⁸

Grande interesse suscita inoltre il componimento in versi dedicato da Cirlot nel 1946 sulla rivista «Maricel» di Stiges a un dipinto molto noto di Salvador Dalí del 1938, *Enigma sin fin*, che così l'autore commenta:

Si tratta esattamente di un sonetto, un chiaro tributo alla migliore tradizione della poesia romantica europea, che, sulla rivista diretta da Miguel Utrillo, venne pubblicato insieme alla lettera che lo accompagnava, e che è anche il documento abbastanza singolare di un Cirlot eccezionalmente sovraeccitato e rutilante [...]. Il critico, nel confronto con l'opera d'arte, nel doppio letterario speculare e antagonista che diventa il componimento poetico, amplifica e chiarisce a se stesso in prima istanza i modi e i contenuti della propria produzione lirica. Basterà sottolineare la ricorrenza di alcune immagini [...] proprie di una tensione metafisica tutta interna ad una sensibilità spiritualista profondamente radicata e rimessa in questi anni al culto del femminile. La sensualità della bocca, delle labbra, del venire al mondo, è espressione di una devozione radicale alla bellezza muliebre che si accampa sullo sfondo di un paesaggio roccioso e accidentato, con forti connotazioni simboliche sia maschili che femminili, tipico dell'orizzonte poetico e visivo della cultura catalana fra Otto e Novecento (Maragall, Mir, Gaudí, Mirò) ed estensivamente di tutta una tradizione immaginativa, in cui la pietra è divinità primordiale, tramite prodigioso di cambiamenti e trasformazioni possibili.⁹

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Ivi, pp. 67-68.

A questo riguardo, Davide Lacagnina rinvia opportunamente alle voci *Stone* (pietra) e *Mouth* (bocca) nel *Diccionario de símbolos tradicionales*, di cui fu autore lo stesso Juan-Eduardo Cirlot, recentemente riedito in inglese.¹⁰

Non poteva naturalmente mancare nella nostra raccolta Dalì, un Dalì meno noto a cui ha dato voce il denso saggio di Jesus Martinez Silvente, *Dalì prima di Dalì, le origini del Surrealismo*, nel quale l'autrice individua e ricostruisce, tra l'altro, le fonti cubiste e puriste (nel senso del Purismo di Ozefent e Jeanneret) della pittura di Dalì, quelle «immagini legate all'universo onirico e ad un'immaginazione delirante che in futuro diverranno le più famose della sua produzione», quelle del

Dalì surrealista, del grande Dalì, del genio, del Dalì stravagante, del Dalì "Avida Dollars", del Dalì polemico, del Dalì fascista... Dalì possedeva una personalità ambigua che gli permise di interpretare tutti questi personaggi allo stesso tempo, sotto la stessa pelle, senza quasi distinzioni fra l'uno e l'altro. Noi abbiamo ripercorso le basi di tutti questi Dalì, l'essenza della sua ispirazione, delle origini del suo universo di sogno e psicanalisi, scoprendo uno dei tratti che maggiormente ne hanno caratterizzato la vita e l'opera: l'unione della tradizione del passato con l'avanguardismo più moderno e radicale.¹¹

Lo studio di Marina Giordano si intitola *Gli avatar della pittura, le soft sculptures di Dorothea Tanning*. La passione delle stoffe, dei tessuti, delle bambole-feticcio, tradotta in opere d'arte dalla Tanning, apre spazi di indagine psicoanalitica eccezionali,¹² anche se è sufficiente, per coglierne la posta in gioco, ascoltare le stesse parole dell'artista riportate dalla Giordano: «Tanning ha ammesso di essere sempre stata attratta, eccitata, dai tessuti e dagli abiti, che si disegnava o che decorava da quando era ragazzina e che poi continuerà a cucirsi, non separandosi mai dalla sua Singer portatile che la accompagnerà da Galesburg a Chicago, a New York e sino in Francia: «Qualcosa di antico, ancestrale e sensuale sgorgava in me nel toccare e manipolare le stoffe».¹³

Come non scorgere allora nelle *living sculptures* l'antico desiderio pigmalionico di fabbricarsi un oggetto vivente unico e primigenio? D'altronde Pigmalione insieme ad Orfeo (va segnalato che la prima ispirazione pigmalionica della Tanning è suscitata dall'ascolto degli *Hymnen* di Stockhausen) è al centro della grande creazione metamorfica antica. E sorprende incontrare in questo lavoro di Marina Giordano la massiccia frequenza dell'aggettivo 'metamorfico' e delle sue varianti adoperati per descrivere le opere della scultrice a prescindere dai soggetti propriamente mitologico-metamorfici che alcune opere evocano, come ad esempio la scultura intitolata *De quel amour (By What love)* del 1970 della quale la studiosa dice che sembra un incrocio tra Arianna abbandonata e Andromeda incatenata, che a sua volta evoca lo *Schiavo ribelle* del 1513 di Michelangelo. Si tratta allora di una curiosa figura femminile dal corpo ambiguamente diviso tra quello di una ninfa e di un efebo e perfino di un animale – forse un capro? – se si osservano le gambe forzute e rozze

¹⁰ Ivi, p. 75, nota 24.

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² G. G. DE CLÉRAMBAULT, *Passione erotica per le stoffe nella donna*, in A. CASTOLDI, *Clerambault. Stoffe e manichini*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1994, pp. 131-175. Questo volume raccoglie anche le *Lettere a Hermine Moos* di O. Kokoschka.

¹³ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 95.

della soffice scultura. Forse è ancora questo stesso corpo alla ricerca dell'amore, che viene scolpito in *Table tragique* sempre del 1970, un seducente corpo di donna disteso con una posa ad arco isterico su un tavolo e anch'esso ibridato, questa volta con un corpo equino riconoscibile, tra l'altro, nella lunga gamba sinistra e nella lunga chioma-criniera. E infine, alcuni di questi oggetti soffici divengono parti di un'unica, grande opera: *Hotel du pavot, Chambre 202*, un'installazione ambientale formata da una stanza arredata con cinque elementi che così la studiosa commenta:

È il momento in cui sembrano riaffiorare come morti-viventi tutte quelle inquietanti apparizioni che abitano il suo immaginario e le sue pitture, presentificate adesso in una stanza vera, fatta di pareti e oggetti reali, torbidi grovigli metamorfici a metà tra arredi, animali e corpi pseudo-umani. È ora che ogni velo si squarci, come nell'opera si squarciano quelle tappezzerie decorate con piccoli garofani rosa simili a quelle che ornavano la sua cameretta da bambina; è il momento che prendano finalmente corpo le aggressive figure che affioravano dalle carte da parati strappate lungo un oscuro corridoio-tunnel dalle giovinette quasi in stato di possessione del quadro *Jeux d'enfants*.¹⁴

Il richiamo a quest'ultimo straordinario dipinto del 1942, *Children's Games*, permette di segnalare un altro interessantissimo motivo ricorrente nelle opere della Tanning, quello dei capelli, della chioma, presente anche nel coevo *A parisian afternoon* (1942). Anche quello dei capelli è un motivo metamorfico antichissimo e massicciamente ricorrente nella letteratura e nell'arte. Infatti gli strani, conturbanti e apparentemente inverosimili capelli che si impongono allo sguardo nel dipinto *Children's Games*, spingono irresistibilmente ad associare questo vero e proprio *objet-trouvé* con un oggetto analogo presente nell'altrettanto enigmatico olio di Degas, *La coiffure*, esposto alla National Gallery di Londra, un dipinto nel quale al posto delle *femmes-enfants* del quadro della Tanning, c'è una donna verosimilmente incinta e sdraiata con la testa, leggermente inclinata all'indietro, dalla chioma fluente color rosso vivo che una governante le sta pettinando. Il vestito che la donna indossa, i suoi capelli, il tendaggio e le pareti che fanno da fondale alla scena della *Coiffure* sono di un rosso acceso. Orbene, il quadro della Tanning sembra forse svelare, con quelle due chiome immense, una svolazzante verso il basso, l'altra drizzata verso l'alto e che si conficca nella parete stessa che la bambina vuole squarciare, quanto forse di violento e di misterioso il gesto apparentemente delicato della *coiffeuse* contiene nel quadro di Degas.

Di Meret Oppenheim così delicatamente tratteggiata nel testo di Giulia Bonfante, *Dopo "Colazione in pelliccia", Meret Oppenheim e il suo controverso rapporto con il surrealismo*, colpisce la vicenda biografica relativa alla sua lunga depressione che, umilmente e coraggiosamente, l'artista si è sforzata di curare con l'impegno e il lavoro:

All'inizio della mia depressione, nel 1937, ho passato un anno facendo nulla, senza mai toccare una matita o altro. Poi mi sono detta che dovevo impegnarmi in qualcosa, qualsiasi cosa, impegnarmi o sposarmi o diventare artista, e così ho cominciato a frequentare la Scuola d'Arte e Mestieri di Basilea.

La frequenza era di 42 ore settimanali e si iniziava al mattino presto. Per un anno e mezzo ho seguito le lezioni, imparando in maniera seria l'uso del colore, la prospettiva, il ritratto e il nudo. La pratica di scuola

¹⁴ Ivi, p. 105.

serviva a colmare un vuoto, era come un dovere che mi imponevo, molto utile. Leggere i libri, soprattutto Jung, è stato di grande aiuto. È un miracolo se sono sopravvissuta e uscita dalla crisi. È accaduto da un giorno all'altro. Tutto mi è apparso chiaro e semplice. Alla ripresa ho dovuto pensare, benché avessi 42 anni, di essere una giovane artista che cominciava in quel momento.¹⁵

La lirica *Finalmente la libertà* (1935) e il bozzetto *Genoveffa* (1942) sono scaturiti dalla reazione a questa lunga crisi. Una *performance* assai originale è stata inoltre quella di un banchetto, (*Festino di primavera*, Berna, aprile 1959) offerto sul corpo di una donna nuda e successivamente riproposto, alla fine dello stesso anno, presso la galleria Cordier di Parigi su richiesta di Breton in occasione dell'*Exposition internationale du Surréalisme (Eros)*, ma che fu incompreso e perfino frainteso in questa sua seconda edizione. Questa esperienza fallimentare susciterà un magnifico sogno all'artista, un sogno che fondamentalemente enuncia il bisogno di protezione di Meret. Il *Festino* era stato forse un rischio troppo azzardato, un'esposizione reale e nel reale (dunque non surreale) del corpo della nutrice che, evidentemente, non può essere esibito senza pericolo e senza equivoco. Donde la necessità di una protezione, di un velo anche illusorio o surreale (e surrealista), che possa coprire e fare accettare il reale, che mantenga cioè il mistero. Il sogno di Meret dice proprio questo desiderio attraverso le immagini commoventi del *loden* paterno e della pioggia-scudo, della pioggia-cortina.¹⁶

Alba Romano Pace è l'autrice del bel saggio *Endre Rozsda, pluralità dello sguardo surrealista*, dedicato a questo originalissimo artista di origine ungherese dall'interessante vicenda umana e artistica. Come la Tanning anche Rozsda riceve una rivelazione dalla musica, in particolare da quella di Bartók durante un concerto per pianoforte nel 1938 e come altri artisti riuniti nel nostro volume, anch'egli si muove in un universo metamorfico e anch'egli isola un'immagine, uno straordinario e ricorrente oggetto-feticcio: le scarpe femminili:

Giovanissimo inizia a cimentarsi nel disegno, eleggendo un unico oggetto: le scarpe femminili. Una forma sinuosa e curvilinea, che Rozsda ritrae in più prospettive, prediligendo tra tutte la posteriore. Il risultato è un disegno astratto, in cui immortalata da dietro la scarpa e l'alto tacco a spillo. Mostrandolo ai familiari nessuno ne indovina il soggetto, cosicché – egli ricorda divertito: «ero un pittore incompreso già all'età di otto anni».¹⁷

Per tornare sul motivo dei capelli, non si può non essere colpiti dall'olio del 1939 intitolato *Spettinato*: «Un *totem surrealista*, un onirico *objet-trouvé*, s'innalza in uno sfondo notturno di un blu estremamente lirico. In forma di medusa, l'oggetto si sviluppa nello spazio, lasciandosi trasportare dal vento e dalla corrente».¹⁸ In ogni modo:

Le sue tele restano in continuità con la più antica tradizione magiara, e bizantina, nella quale convogliano il senso del meraviglioso, dell'onirico e soprattutto le ricerche sull'automatismo surrealista degli anni Quaranta. La dimensione psicologica resterà sempre il punto focale dell'arte di Rozsda; la sua pittura

¹⁵ Ivi, pp. 122-123.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 129.

¹⁷ Ivi, p. 135.

¹⁸ Ivi, p. 143.

permette di scoprire un'ennesima sfaccettatura del surrealismo, rimarcando così la *pluralità* di un movimento assolutamente *unico* nella storia.¹⁹

Un'altra grande figura mitologica e metamorfica, quella di Icaro novello aviatore, è al centro dell'arte di Hugh Weiss al quale è dedicato lo studio di Teresa Maranzano, *Risalendo il Lete controcorrente, sogno e realtà nella pittura di Hugh Weiss*. Una ricerca particolarmente intensa questo artista ha dedicato all'autoritratto: «[...] il ricorso all'autoritratto che fa dell'artista il protagonista malinconico dei suoi quadri; la pratica della pittura come strumento per avventurarsi al di qua e al di là dello specchio, oscillando come Humpty Dumpty sul muro (e quindi cadendo di continuo) tra realtà e sogno, tra memoria biografica, contenuto inconscio e memoria collettiva; [...]». D'altronde lo stesso Weiss scriverà: «Ho a lungo immaginato che il mio lavoro era fatto per farmi nascere, per fare una piena apparizione su terra». E sicuramente da collegare all'esigenza del ritratto è la sua pratica maniacale del disegno. Per reagire agli orrori della guerra, scrive ancora l'autrice, l'unica risorsa è il disegno, che difatti pratica senza posa nei momenti che lo consentono.²⁰

Per quanto riguarda Icaro, anch'esso figura fondamentale dell'autoritratto dell'artista, è interessante il percorso, limpidamente articolato dall'autrice, che Weiss fa seguire al suo eroe mitologico, da aviatore (*The Swimming Aviator*, 1964) a Icaro vero e proprio con conseguente caduta (*La Chute d'Icare*, 1968, *La Chute sur fauteuil*, 1973; *La Chute aux Invalides*, 1978) e, infine, con un curioso e apparentemente misterioso *virement*, alla sostituzione del nome di Icaro, nelle ultime opere, con quello di Caronte (i recentissimi *Charon me tend la main*, 2007; *Senza titolo*, 2006 e *Senza titolo*, 2007), che riporterà l'artista a praticare di nuovo il disegno su carta assorbente, un medium che merita un'analisi approfondita:

L'ultima produzione di Hugh Weiss appare come un lungo commiato dalle cose terrene e dai propri affetti. L'artista sostituisce l'impegnativa tecnica a olio con il disegno, che pratica liberamente e assiduamente in ogni momento della giornata. Segue con incanto il diluirsi dell'inchiostro, dell'acquerello, delle chine colorate nella carta assorbente, come se le figure acquatiche ossessivamente evocate anneghino già nel momento in cui prendono forma. Scorrendole, ci lasciamo invadere dalla fragilità degli ultimi segni accorati e commossi con cui Weiss ha preso congedo da sé e dalla pittura.²¹

A proposito della profonda e surreale lettura del mito di Icaro, preme avanzare, con molta cautela s'intende, una considerazione suscitata da quanto scrive Teresa Maranzano, che opportunamente richiama *La psicanalisi delle acque* di Gaston Bachelard per spiegare l'insorgenza del personaggio di Caronte e soprattutto dell'acqua nella pittura di Weiss. Orbene i personaggi, o meglio i multipli ritratti che si dibattono nelle acque del Lete, o comunque in acque infernali data la presenza di Caronte, sono sempre figura di Icaro, sono Icaro stesso che, *in limine mortis*, sembra invocare una sorta di salvataggio. L'indizio di questa identità inconfondibile di Icaro si trova nel quadro *Senza titolo* del 2006, dove dalle mani del personaggio caduto che sta per annegare, sembra sfuggire un piccolo sole, quel sole causa della caduta stessa

¹⁹ Ivi, p. 151.

²⁰ Ivi, pp. 154-157.

²¹ Ivi, p. 171.

e dell'annegamento dell'imprudente Icaro. C'è da chiedersi perché Weiss sceglie poi di collocare questa caduta, questo annegamento, a differenza del mito originario nel quale l'eroe precipita nel mare Egeo, proprio nelle acque infernali nelle quali Caronte traghetta i dannati. Se fosse riscontrabile una fonte dantesca per queste immagini così strazianti e commoventi, allora il salvataggio richiesto da Icaro è, come quello delle ombre dantesche, il desiderio di sfuggire a una giustizia più atroce della pena stessa: «e pronti sono a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia li sprona / sì che la tema si volve in disìo»,²² un verso, quest'ultimo, che rivela nel suo perfetto gioco equivoco (tema/disìo) un Dante surrealista *ante-litteram*.

Con *La Frênouse di Robert Tatin, la danza cosmica dell'architettura*, Roberta Trapani introduce attraverso questo affascinante fabbricatore di sogni che è Tatin, una riflessione straordinariamente feconda per quel che riguarda i rapporti tra arte e illusione, qui arte surrealista e illusione. Ebbene, come il sogno riparatore di Meret Oppenheim anche l'architettura surreale di Tatin ha la medesima funzione riparatrice, di protezione, come quelle case che i bambini si costruiscono nei loro giochi. Scrive Roberta Trapani:

Nel Giardino delle Meditazioni di Robert Tatin, universo sublimato, delimitato e protetto da un'imponente cinta muraria che offre riparo e preclude il male, è possibile rintracciare evidenti analogie con la tipologia allegorica dell'*hortus conclusus*, luogo senza tempo, dove una fitta trama di simboli confonde il reale e l'immaginario. Costruito ad immagine dell'Eden, esso rappresenta uno spazio di riconquista di uno stato di innocenza anteriore alla caduta originaria.²³

Affido alle parole dello stesso Tatin la geniale e surrealista spiegazione etimologica, sorprendentemente lacaniana peraltro, del termine architettura che è all'origine della sua monumentale costruzione:

Viene da ARCA, dalla lettera I e da TETTURA. TETTURA sta per *tessuto, maniera, testo...* vuol dire *tessitura, trama*. La parola ARCA la trovo veramente straordinaria, davvero folgorante. Questo termine è difficile da tradurre; ha un rapporto con l'ebraico; è la montagna, la montagna di luna, il Sinai [...]. Sono lettere-radici che troviamo anche nei tarocchi sia in Messico che in terra celtica. E credo che i Celti sapessero tutto ciò. La lettera "I" è come i monumenti megalitici; è un fallo che è maschio quando è in piedi e che diventa femmina quando è sdraiato; c'è una dimensione padre-madre, non madre O padre; una dimensione Adamo-Eva.²⁴

Con il saggio di Valentina Di Miceli, *Contaminazioni fantastiche del surrealismo in Italia, impegno immaginista ed evasione Surfanta* si chiude il nostro ricco volume. Il saggio svolge un'analisi, cito dalla bella introduzione dei curatori, «delle fortune del surrealismo in Italia attraverso l'approfondimento di due situazioni esemplari della sua controversa ricezione. Particolare attenzione è dedicata alla genesi e agli sviluppi del gruppo immaginista romano, [...] sotto l'egida del futurista *sui generis* Vinicio Paladini. [...]. Il secondo episodio indagato riguarda invece il dibattito sviluppatosi intorno alla rivista torinese "Surfanta", uscita in quattordici numeri dal 1964 al 1972.

²² *Inf.*, III, 124-126.

²³ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 183.

²⁴ *Ivi*, p. 189.

Sulle sue pagine una nuova generazione di artisti, raccolti intorno alla personalità egemone del pittore Lorenzo Alessandri, tenta di coniugare la tradizione del surrealismo francese con l'inclinazione al fantastico propria di quella cultura padana eccentrica e divagante che storicamente ha avuto nel capoluogo piemontese uno dei suoi epicentri più vitali e insospettabili». ²⁵

²⁵ Ivi, p. 13.

Giuseppe Lo Castro

Tre operai e L'ombra del suicidio
Realtà operaia e sovrarealtà industriale

Intervistando Carlo Bernari per gli archivi della RAI nel 1978 Eugenio Ragni ne ha sottolineato la notevole capacità di cambiare stile e forma narrativa, una mutevolezza programmata che pure gli era valsa diverse critiche di eccessivo eclettismo. Lo stesso scrittore mostrava di apprezzare il rilievo critico, sottolineando «la incontentabilità dello scrittore, la sua... come dire... tenace, pertinace volontà di appropriarsi di sempre nuove fette del reale».¹

Questa versatilità di Bernari si può rilevare sin dall'esordio letterario, se al più famoso *Tre operai* del 1934 accostiamo il sostanzialmente coevo *L'ombra del suicidio* (o *Lo strano Concerti*), scritto probabilmente nel 1936-37 (ma Cacciaglia vorrebbe presupporre una prima stesura già durante il soggiorno a Parigi nel '30)² e pubblicato postumo nel 1993. Si tratta di due romanzi dal taglio e dall'ambientazione diversa: al primo, con qualche imprecisione, è stata presto accordata l'etichetta di neorealista, poi corretta dall'osservazione di uno stile a forte connotazione espressionista; al secondo si può addebitare un impianto più visionario e surreale e una rappresentazione kafkiana della società industriale. Inoltre *Tre operai* ha al centro la condizione operaia del mezzogiorno, e con essa piuttosto la precarietà del lavoro e le difficili lotte sindacali, mentre *L'ombra del suicidio* è un romanzo ambientato nel cuore del mondo produttivo capitalistico del Nord Italia e, partendo dal ceto degli impiegati e poi dei dirigenti, costituisce un'indagine sulla forma pervasiva assunta dal capitale.

In un'altra intervista, concessa a Claudio Toscani, Bernari sottolinea come «La realtà è molteplice; e così anche la posizione dello scrittore deve essere molteplice, capace cioè di misurarsi continuamente con la realtà, creare dei rapporti, solo in base ai quali può determinarsi un *fatto* artistico».³ Allo scrittore napoletano cioè non pare che la realtà sia rappresentabile *in toto* in un romanzo; piuttosto l'osservazione intellettuale deve costantemente collocarsi in angoli visuali diversi a costruire quello che altrove, insieme a Capozzi, chiama un «mosaico», dove l'inchiesta sulla realtà è frutto dell'intrecciarsi delle parzialità narrative.⁴ E Capozzi in proposito ha opportunamente richiamato le teorie artistiche del circumvisionismo e della *Neue Sachlichkeit*.⁵ In questo senso *L'ombra del suicidio* può costituire un controcanto, o meglio un'integrazione, a *Tre operai* e le due opere insieme indicano una costellazione

¹ E. Ragni, *Intervista a Carlo Bernari*, «Quaderni d'Italianistica», XIII, 2, 1992, p. 275.

² N. Cacciaglia, *Considerazioni su l'ombra del suicidio (lo strano Concerti) di Carlo Bernari*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., vol. II, *Il XX secolo*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, p. 751.

³ C. Toscani, *Intervista con Carlo Bernari*, «Il lettore di provincia», VII, 25-26, 1976, p. 38.

⁴ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, «Italianistica», IV, 1, 1975, pp. 152-53.

⁵ R. Capozzi, *Tecniche pittoriche e cinematografiche nelle prime opere di Carlo Bernari*, «Forum Italicum», XXXI, 2, 1997, pp. 389-406.

d'indagine sulla nuova realtà della società industriale capitalistica, sul suo potere di condizionare il vissuto psicologico e sentimentale, oltre che materiale della classe lavoratrice come su quello di determinare più in generale i bisogni, i consumi e in definitiva i comportamenti. In questa direzione Bernari immagina che i suoi romanzi a tinte e toni differenziati possano leggersi nell'insieme come un'opera (sarebbe utile qui l'espressione francese *oeuvre* laddove questa si distingue da *ouvrage* che l'italiano traduce con l'unico termine di opera): «gli sforzi che faccio sono appunto tesi a costruire un mosaico se fosse possibile 'transfunzionabile' – direbbe Thomas Mann – che si possa cioè guardare come 'rapporto' da una parte e dall'altra». ⁶ E dunque i due romanzi possono in questa luce essere considerati molto meno distanti, se ne può anzi supporre una genesi complementare.

Liberati dall'etichetta di neorealismo che nel clima postbellico ha teso ad assumere tutta la narrativa critica immediatamente precedente nel filone della nuova corrente emergente, possiamo ora sottolineare come in *Tre operai* non ci sia una pittura realistica d'ambiente. Se volessi essere provocatorio potrei dire ad esempio che la Napoli di Bernari non è Napoli, né ambisce ad esserlo. E so bene che l'intenzione dello scrittore è sfuggire allo stereotipo folclorizzato della città del Sud, liberarsi dal fulgore appagante dell'immaginario turistico e da resoconto di viaggio – lo ha detto bene ad esempio Ragni. ⁷ Il romanzo del 1934 non propone in alternativa una rappresentazione a tutto tondo della città e dei suoi specifici rapporti sociali. Così come, volendomi spingere ancora più in là, aggiungerei che vi manca anche una descrizione oggettiva della fabbrica. ⁸ A Bernari preme semmai mostrare un altro lato della realtà della città e della fabbrica, osservarle da una diversa angolazione e scoprire quello che in più occasioni chiama il «doppio fondo».

Al tempo stesso la rappresentazione pure assai frequente del paesaggio è pervasa da una figuratività poetica, che rinvia alla lirica primonovecentesca, con la predilezione ad esempio della sinestesia e di rimandi analogici e allegorici. Il punto di vista narrativo predilige osservare l'inerzia e la rappresentazione chiaroscura delle cose e del contesto oggettuale circostante solo in funzione della pittura di un mondo insieme esteriore e interiore, di una visione attraversata manipolata e rivissuta con l'occhio di chi la guarda e ne è partecipe, attore e/o vittima. Bernari si sforza di rappresentare una percezione soggettiva della realtà, di vedere veristicamente con la mente di Teodoro, ma anche di udire e sentire con l'olfatto, sfruttando un immaginario sensoriale meno utilizzato in narrativa, fatto di odori acri e rumori o rumori meccanici. D'altronde *Tre operai* attraversa il mezzogiorno senza registrare differenze tra Napoli, Taranto, Crotone, Reggio Calabria, senza incontrare o ricercare delle identità locali. E questa è una scelta precisa. Il romanzo delle fabbriche, degli operai e

⁶ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 153.

⁷ Cfr. ad esempio l'ambientazione in «questa Napoli piovosa, periferica, una Napoli che solo una volta è via Caracciolo, una via Caracciolo peraltro notturna, dove non si vedono affatto il mare e il panorama un tempo celebratissimo, oggi degradato... Una Napoli direi descritta in polemica con tutto il folklore che ruotava e ruota ancora oggi intorno a questa città» (E. Ragni, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 279).

⁸ Cfr. anche quanto nota Barberi Squarotti: «la fabbrica vi appare di scorcio, come un luogo perduto della lotta, non come un'entità tipica di lavoro e di resistenza, come un centro del moderno sistema di produzione e relazioni» (G. Barberi Squarotti, *La letteratura e la «Nuova natura» creata dall'industria*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, vol. I *Dal Medioevo al Primo Novecento*, p. 31).

disoccupati del Sud in via d'industrializzazione ambisce a leggere una nuova realtà sociale, da osservare nei suoi caratteri astratti e collettivi, più in sintonia con la trasformazione globale e pervasiva che l'industria ingenera ovunque, agendo sulle coscienze e sulle esistenze. È anche per questo che il Sud delle periferie industriali urbane di Bernari ignora la campagna e la natura, il bel tempo e la vitalità rilassata. Ciò che conta è quindi il taglio, è la scelta programmata di consegnare al lettore una realtà non documentale, ma una verità profonda che si nasconde, come accennavo, nel «doppio fondo» delle cose. E allora acquista valore la rappresentazione di un paesaggio segnato dagli elementi artificiali della modernità: gli oggetti e le architetture di ferro, le luci dell'illuminazione artificiale, i fumi delle ciminiere, gli odori e i rumori inediti della fabbrica. Ma anche il sole che non corrisponde all'immagine inveterata di calore, gioia di vivere e vitalità, il sole che non è solare, ma è piuttosto una luce che accende e abbaglia, al limite un chiarore che acceca e annega tutto in un mare di bianco indistinto: «in quell'eterno sole, che Anna ritrova ad ogni nuovo sguardo sempre attaccato alla parete, allo stesso posto come un quadro.... Chi saprebbe dipingere un quadro di sole?».⁹

Questa inquietudine del paesaggio, ora invaso da una luce eccessiva che vede oggetti innaturali ora viceversa acceso da illuminazioni artificiali (elettricità, acetilene) che deformano la natura, ha giustamente richiamato accostamenti con importanti referenti figurativi, come De Chirico per le ombre, la chiarezza e l'angoscia metafisica, o Sironi per le visioni inquietanti delle ciminiere; e perché no, tornando indietro anche le figure frantumate del cubismo (penso a espressioni come: «lo specchio non riflette che la sua fronte allungata di quattro dita, per la spaccatura del vetro, che si allunga come una serpe»¹⁰, o «Il diffusore elettrico della scrivania gli taglia il viso a metà, una metà è verde, una metà è bianco»)¹¹. Eppure dai modelli figurativi lo distingue l'insistenza sul taglio della luce, che in Bernari è sempre prospettico, disegna raggi, mosaici, schermi, strisce, e si presenta insieme al buio o alle ombre a infuocare un dettaglio, secondo teorie e rappresentazioni più consone alla vera matrice figurativa di Bernari che è il circumvisionismo, di cui condivide estetica e impegno sociale. Al tempo stesso da questi referenti, compreso il più persuasivo Kafka, Bernari si differenzia soprattutto per quello che potrebbe essere ridefinito il suo realismo. In sostanza l'intenzione chiave di Bernari è contenuta nell'espressione «realtà della realtà», così illustrata a Rocco Capozzi: «voglio alludere a questo 'potere' dell'arte, a questa sua forza di divinazione che le dà la capacità di trapassare, di aiutarci a vedere la verità che è sull'altra faccia».¹² Lo scrittore è allora un bastian contrario, interessato a cercare dietro e oltre la convenzione che consideriamo realtà, a capire e raccontare la verità e questa verità è sempre oltre le cose visibili direttamente, nell'insieme di ciò che può essere osservato di scorcio, di lato, alle spalle, sotto la scorza superficiale. Scrivere appare come un gioco continuo a spostare lo sguardo, ad

⁹ C. Bernari, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1993, p. 138. Nel passo si legga anche il tentativo di trasposizione del mito avanguardista della tela bianca; qui espresso quasi realisticamente nella dissolvenza del disegno per eccesso di luce e di visione.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 128.

¹² R. Capozzi, *Intervista*, cit., p. 153.

aggiungere un tassello imprevisto, e critico delle visioni collaudate, rifiutando non soltanto l'immagine data ma anche la sua antitesi perfettamente conforme, e spostando sempre più oltre l'indagine letteraria. E questa impostazione è necessaria, se l'artista, spiega Bernari, «non vuole che la sua esperienza si riduca a duplicazione inerte o a velleitaria confutazione delle cosiddette merci alla moda che muoiono con la moda stessa».¹³

Su queste basi *Tre operai* attraverso un'osservazione inedita delle cose e del Sud vuole proporre una prospettiva sulla realtà operaia che sembra trascendere la datità materiale per far acquisire alle cose un valore allegorico, di interpreti e spie di un mondo sociale da leggere più che descrivere. È la condizione operaia che interessa Bernari, non l'orizzonte astratto della condizione umana, come in molti artisti e scrittori europei suoi coetanei, gli interessano le aspettative esistenziali e le traiettorie di vita di soggetti sociali concreti. Teodoro, Anna e Marco rappresentano tre forme diverse di vivere una stessa moderna precarietà, nel lavoro e nella vita; la scelta di affidarsi a una terna di protagonisti permette a Bernari di attivare una visione multiprospettica e poliedrica dello sbandamento e annichilimento esistenziale del proletariato meridionale, anche se è soprattutto Teodoro ad essere emblema di una maturazione e riflessione sul disagio e di progressiva acquisizione di consapevolezza. L'esito del percorso di vita di questi personaggi, e in specie della ricerca di libertà e autodeterminazione di Teodoro, mi pare essere la verifica di una dimensione schiacciata tra la rinuncia alle aspirazioni di felicità e un'agitazione ribellistica, allora si sarebbe detto senza coscienza di classe, che lo vede dannarsi senza riuscire a trasformare la propria condizione: da una parte una rassegnazione sconcertante, dall'altra un velleitarismo inconcludente, e anzi a tratti soggettivamente autolesionista. Oppresso dentro queste prospettive, entrambe deprimenti, il personaggio sembra vittima di un disagio che diviene paura di non farcela, di non essere all'altezza di costruirsi una vita dignitosa, di non trovare una solidarietà operaia che sola potrebbe consentire un riscatto collettivo. Poco prima del finale visionario, Teodoro, osserva lucidamente la propria sorte: «La sua vita è passata tra prove e riprove; tra la certezza di essere qualcuno e di servire una causa giusta e il timore di agire per una causa inutile. Tra la certezza di essere superiore alla cosa per cui lottava, e la paura di essere soverchiato dalla *cosa* stessa. Ha in fondo sostituito sempre una finzione ad un'altra finzione».¹⁴ Il personaggio di *Tre operai* si dibatte, come un topo in gabbia, ma non sembra avere vie d'uscita il suo destino personale e di classe è irrimediabilmente negativo, come sembra presagito da un'altra battuta: «Ma ho un presentimento: che non combineremo niente».¹⁵

In questo senso il romanzo di formazione operaia si rivela impossibile, mentre era stato lecito il romanzo di formazione borghese, e Bernari, come ha scritto Silvia Acocella, «si serve della struttura del *Bildungsroman* solo per svuotarla dal suo interno», negandola con un finale imprevisto e inconcludente così che «gli eventi

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ C. Bernari, *Tre operai*, cit. p. 133.

¹⁵ *Ivi*, p. 47.

privati dello scopo, restano sulla pagina slegati, senza più una possibilità di senso».¹⁶ Il discorso di fondo del Bernari del 1934 è politico e gli strumenti d'inchiesta, come le tensioni espressioniste, sono attivati per cogliere le cause di una stagione sconfitta e l'incombere di una realtà ancora più oppressiva come il fascismo, che ne è anche conseguenza.

E il fascismo, come del resto la citazione precedente («timore di agire per una causa inutile», «paura di essere soverchiato dalla *cosa* stessa»), propone il tema della paura, un concetto cardine della riflessione di Bernari sulla realtà e sulla scrittura. Già all'altezza di *Tre operai* e in forme più evidenti nell'*Ombra del suicidio* il soggetto è immerso in un mondo ostile e soffocante che ne mina l'autonomia e lo spinge verso il conformismo. Si tratta di un tema più volte ribadito dall'autore in interviste e interventi successivi che doveva essere chiarissimo già in questi anni trenta come mostra il ritrovamento e la pubblicazione, grazie ad Enrico Bernard, dei *32 pensieri sulla paura* poi rinominati *sulla natura*.¹⁷ A distanza di anni forse sfugge quell'impressione di cappa opprimente, di inibizione all'azione e alla trasformazione sociale, e magari, il rischio di quella deriva compromissoria con il fascismo che ha attraversato una generazione di scrittori. È a questo che bisogna ricondurre l'atmosfera di pessimismo, sfiducia e attendismo che aleggia nell'esito del romanzo.¹⁸ Nel 1965, aggiungendo una nota alla riedizione di *Tre operai* Bernari osserverà: «Se il fascismo era uno dei travestimenti della paura, pensavo che lo scrittore dovesse imporsi il compito di sfidare l'una per l'altro: bisognava lasciarsi invadere dalla paura, lavorarsela dentro con la ragione, assottigliandola sempre più, sino ad annullarla nel coraggio che se la ripropone come limite da superare».¹⁹ La riflessione sulla paura però, pur partendo probabilmente da un'urgenza storica determinata, si estende a una dimensione più vasta del solo antifascismo, diviene una teoria dell'agire intellettuale e abbraccia l'idea stessa di verità, come una forma di corpo a corpo quasi autoanalitico con se stessi e con la società che di necessità è sfida alle proprie angosce. Così, riassumendo a distanza un suo saggio del «'45 o '47», *L'arte è paura?*, Bernari nota: «l'arte deve sorgere da un sentimento di paura. Il reale deve far paura, la verità deve far paura, la giustizia deve far paura. Ma non si tratterà della paura che può essere suscitata dalle mura di un carcere o da un tribunale oppure da una catastrofe naturale: ma quella paura che è insita nelle cose, nei sentimenti anche più modesti, più normali; che è insita nel gesto dell'uomo che taglia una fetta di pane o che accarezza la testa di un bambino» e concludeva citando *ex post* la teoria della catastrofe di René Thom.²⁰ Si capisce l'atteggiamento di Teodoro che deve autocriticamente incolparsi dei propri errori per acquisire coscienza e maturità

¹⁶ S. Acocella, *Tre operai di Carlo Bernari: un romanzo di de-formazione*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, Ets, 2007, p. 349.

¹⁷ E. Bernard, *Bernari tra paura e natura*, «Forum italicum», 42, 2, 2008, pp. 403-15.

¹⁸ Ragni ha parlato in proposito di «grigio velo di pessimismo», ma, intravedendovi correttamente un'analisi dei preannunci del fascismo, ha chiosato: «il pessimismo che aleggia in tutta la vicenda non è dunque un atteggiamento preconcepito, ma il veicolo di un preciso discorso politico, di un'accusa: in definitiva di un giudizio su certe premesse pronunciato da chi ne sta subendo le conseguenze» (E. Ragni, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia, 1978, pp. 60 e 61).

¹⁹ C. Bernari, *Nota 1965*, in *Tre operai*, cit., p. 176.

²⁰ E. Ragni, *Intervista*, cit., p. 286.

politico-rivoluzionaria; come pure la reiterata indagine dello strano Conserti nell'*Ombra del suicidio* che configura un percorso di dolorosa acquisizione di consapevolezza della realtà sovradeterminante costituita dal capitalismo economico-sociale.

Proprio questo secondo romanzo, edito solo nel 1993, non si limita a mettere in scena i risvolti bassi dell'alienazione del lavoro e della difficile esistenza operaia, ma prende adesso di petto la questione più generale della trasformazione delle coscienze prodotta dall'industria. «Lo strano Conserti», come lo definisce il titolo originario del 1936, protagonista del romanzo, è un'impiegato dell'ACI di Milano. Il suo arrivo in ufficio sconvolge le abitudini di efficienza e acquiescenza al comando aziendale di un piccolo nucleo di colletti bianchi, senza che essi ne patiscano conseguenze. La loro appare una piccola sfida a salvare la propria libertà da un lavoro alienante, a rivendicare il diritto di praticare senza chiedere il permesso tempi e modi delle proprie mansioni, e persino di ridursi il lavoro («lavorando poco e male gli impiegati s'accorsero che richiama sempre meno lavoro»)²¹; così si illudono di introdurre una piccola incrinatura nell'ingranaggio apparentemente inflessibile della macchina produttiva. Fino al punto che Conserti si rifiuta di assecondare un risarcimento indebito fortemente voluto dall'alto, e avallato dal Consigliere Delegato, il vero padrone occulto del mondo assicurativo e, si scoprirà poi, di tutto il sistema industriale. È l'occasione per la fuga dal lavoro e una lunga e vana *quête* del «Grande» Consigliere Delegato. Il viaggio di Conserti consente di scoprire la pluralità e poi la totalità del comando concentrato nella mani del superpadrone che si traveste nei vari e ambigui nomi di amministratore delegato, amministratore unico, presidente, senatore. Nella caccia a questo megapresidente, trasformatasi in un proposito di omicidio liberatorio, Conserti scopre pure il disagio e il malcontento di quasi tutti i massimi dirigenti delle società capitanate dal Consigliere Delegato, illustrando quanto anch'essi fanno parte dell'ingranaggio del sistema. Alla fine il Consigliere muore, pare suicida, senza che l'incontro possa avvenire. Così l'azione rivoluzionaria del protagonista risulta svuotata: nell'epilogo Conserti, per ironia, apprende come anche l'arma con cui ha meditato il delitto fosse un prodotto delle stesse industrie dell'uomo da uccidere.

Così nel romanzo, man mano che la caccia al superpadrone procede, essa diviene sempre più fine a se stessa, meno convincente e risolutiva, rivelando quanto ci si collochi sempre all'interno del sistema e la fuoriuscita appaia illusoria, benché necessaria. Ne viene fuori una «visione apocalittica», come dirà la ragazza incontrata in treno dal protagonista. E in effetti, riflettendo su quegli anni, a proposito dei racconti di *Tre casi sospetti*, Bernari ricorda la scelta di poetica, che credo valga pienamente pure per *L'ombra del suicidio*: «Un Kafka innestato alla realtà è forse ciò che mi permetterebbe di dare voce alle paure e agli sdegni. Tutto questo in termini molto elementari. Ecco: un racconto dove le implicazioni interne siano d'ordine favoloso e kafkiano, mentre gli incentivi esterni, il mondo di fuori, nelle sue

²¹ C. Bernari, *L'ombra del suicidio (lo strano Conserti)*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 11.

opposizioni, nei suoi urti, si presentino nelle dimensioni della realtà più patita, più normale, anche se allucinata».²²

Così tutte le figure incontrate lungo la *quête* di Conserti segnalano il disagio e la paura di confrontarsi col potere di cui pure fanno parte, lasciando intendere *in primis* che il mondo del capitale è una dittatura analoga al fascismo, ma per converso anche quanto il fascismo sia allegoricamente rappresentato nel romanzo. Non mancano del resto allusioni esplicite, e vorrei citare solo la battuta di uno dei tanti direttori d'industria, che chiarisce il duplice atto d'accusa sotteso in all' *Ombra del suicidio*: «questo dovete dirglielo al Grande Presidente, è un regime di terrore: dove le cose non è che vanno meglio, ma peggio».²³

La surdeterminazione dell'individuo, inconsapevolmente oppresso e agito da volontà che crede proprie, può allora alludere anche alla supina e acquiescente accettazione quotidiana del governo fascista, un'accettazione alimentata dalla paura inconsapevole di disobbedire, che ad inizio romanzo attanaglia ad esempio gli altri impiegati. Così la macchina del potere, industriale o fascista, è illusoria: «Ci turlupinano di renderci liberi delle nostre azioni... E non si pensa che siamo liberi fin quanto la nostra libertà non entra negli affari di chi ci paga»²⁴ confessa un altro dei grandi dirigenti incontrati nella caccia al Consigliere delegato da Conserti.

Ma aldilà, come dicevo, dell'orizzonte antifascista, Bernari legge il dramma dell'uomo del '900 la cui libertà è solo parvenza, costruita com'è da un sistema di bisogni indotti e di libere azioni che alimentano e confermano inavvertitamente la forza del comando. Così il discorso del romanzo si fa sempre più saggistico ed esplicito:

e non può la borghesia far altrettanto di me? escludermi da un ambiente a suo capriccio, e gettarmi in un altro, lasciandomi l'illusione di condurmi a mio arbitrio da un luogo all'altro, mentre in effetti mi priva di ogni libertà?

Il sospetto di essere un altro, l'estraneo, colui che non ha nessun potere sulle cose di cui si serve, sui beni cui aspira, gli era venuto sin dalla mattina, apprendendo quante Società controllava il Grande Amministratore; tutto apparteneva a colui che egli inseguiva: le sue bretelle, le sue scarpe, gli oggetti che egli usava quotidianamente; forse anche il treno stesso che lo trasportava.²⁵

L'osservazione della manipolazione della vita attraverso il consumo dei prodotti in vendita, finanche i più banali e quotidiani, giunge del resto fino all'identificazione fra uomo e oggetti: «infine per fabbricare utilmente all'infinità quella maniglia, egli è obbligato a fabbricare degli uomini che se ne servono».²⁶ L'atto estremo di questa pervasività oppressiva è l'ambiguo rapporto che questo potere riveste con la propria stessa opposizione. L'arte che ne costruisce tenacemente la critica sociale è accolta dentro l'ingranaggio, prodotta, finanziata e benevolmente fruita dallo stesso Consigliere Delegato che è a capo delle società dello spettacolo e ha una moglie

²² R. Capozzi, *Intervista*, cit., pp. 148-49.

²³ C. Bernari, *L'ombra del suicidio*, cit., p. 69.

²⁴ Ivi, p. 47.

²⁵ Ivi, p. 57.

²⁶ Ivi, p. 59.

attrice impegnata. Siamo all'estremo paradosso, o forse, volutamente Bernari intendeva sfidare il limite della critica che non sapesse essere insieme anche autocritica: «strano controsenso che induce a pensare come quell'arte, rivolta come un'arma contro quella società, diventasse invece l'arma di quella stessa società, anzi il suo trastullo, un mezzo per affermare nello stesso tempo potere e raffinatezza».²⁷ L'ultima illusione è forse l'esistenza stessa del Comandante unico che appare come un'ombra e un presagio, aprendo la porta dell'ufficio degli impiegati nel bellissimo *incipit*, e poi rimane uno spettro inarrivabile e irraggiungibile per tutto il romanzo fino alla constatazione che «egli è ormai un mito, qualcosa che esiste solo in quanto noi vi crediamo».²⁸ E d'altronde la stessa denominazione di «Consigliere Delegato» lo istituisce a un tempo come figura occulta del potere (Consigliere), ma anche come pedina egli stesso («Delegato») di un comando più grande del suo stesso comandante:

qui finalmente, attraversando il razionale corridoio, Lui ebbe netta la sensazione che non poteva esserci un padrone; quegli impiegati quelle dattilografe, quei funzionari che Lui vedeva seduti dietro le scrivanie di ferro, non potevano appartenere a nessuno²⁹

È la visione della *ratio* organizzativa della fabbrica capace di trasformarsi in una megamacchina senza guida che si governa da sola determinando il lavoro e la produzione. Da *Tre operai* a *L'ombra del suicidio* si cela allora un passaggio storico: l'accelerazione del processo di alienazione in linea con la razionalizzazione fordista in atto di cui Bernari coglie l'intima relazione con il governo totalitario dell'intera società.

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ Ivi, p. 52.

²⁹ Ivi, p. 41.

Roberto Mosenà

Profilo e sonetti americani di Achille Serrao

Nel 1997 il poeta in lingua e in dialetto Achille Serrao (1936-2012) dava alle stampe una “autoantologia” dal titolo *la draga le cose*¹. Era un libro che, in un certo senso, apriva le porte ad un sommesso affievolirsi, non già della sua operosa attività culturale, ma della sua attività di poeta. Per il lettore del testo era forse lecito prevederlo, perché il libro, lo si capisce di primo acchito, è costruito con la cura e l’attenzione del libro testamentario. Non solo, o non tanto quindi riassuntivo di un lungo itinerario che affonda le proprie radici nel 1961, quanto definitivo nel fare soprattutto i conti con se stesso e la propria opera, andando sempre più a fondo nelle cose.

Lo diceva, in realtà, già il titolo – tutto in punta di piedi o di penna con il minuscolo e senza punteggiatura – *la draga le cose*, dove l’immagine icastica della draga che scava nel fango per tirare a forza in superficie i detriti (quanto vicini agli *ossi di seppia?*) lascia presagire un’operazione dolorosa. Un libro che, come spiega anche la lunga etimologia di «draga» – dal latino *trahere* al sassone *dräge*, dall’inglese *drag* al francese *drague* –, voleva essere un uncino, uno strumento in grado di afferrare e tirare (le somme?) rendendo, per autore e lettori, più profondo e accessibile il cammino.

Si diceva di una laboriosa attività di Serrao, declinata per decenni a vari livelli. Serrao è stato prosatore² i cui mallevadori hanno nomi noti ai più (Ruggero Jacobbi, Luigi Baldacci, Mario Luzi, Mario Lunetta); ha lungamente lavorato per «il Belli», la rivista internazionale «Gradiva», «Pagine» e diretto la rivista «Periferie». Non solo, però, poeta e prosatore, ma critico con contributi anche raccolti in volume che sono entrati nelle bibliografie dei rispettivi autori, specie dell’amico Mario Luzi o di

¹ A. Serrao, *la draga le cose*, introduzione critica di E. Giachery, Caramanica, Marina di Minturno 1997. L’antologia è stampata nella collana Le Antologie della Poesia, diretta da Rodolfo Di Biasio e Giuliano Manacorda. In essa hanno trovato spazio pochi poeti (Lucio Zinna, Ugo Reale, Leonardo Mancino, Fabio Doplicher, Giorgio Bàrberi Squarotti fra gli altri) le cui singole opere spesso sono diventate irrimediabili, poeti che pure meritano di essere letti nella loro evoluzione dalle origini alle ultime prove. Riporto l’assunto programmatico di quella benemerita iniziativa editoriale: «Le ragioni che sono alla base delle Antologie della Poesia sono molte, ma almeno due vanno segnalate. La prima ragione sta nella difficoltà oggettiva, per tutti, di reperire le singole raccolte dei poeti. Queste raccolte, infatti, perché spesso stampate in piccole tirature, risultano dopo alcuni anni irrimediabili. Una seconda e più importante ragione sta nella necessità che alcuni poeti che hanno costruito una loro importante storia poetica debbono finalmente poter essere letti dal loro esordio ad oggi in un libro riassuntivo. E che questa sia un’operazione necessaria e non più rimandabile è ribadito dal fatto che oggi in Italia si rischia di consegnare una mappa abbastanza distorta della poesia contemporanea, perché solo alcuni poeti continuano ad imporre il loro nome ed altri, molti altri, rischiano l’oblio. Ebbene le Antologie della Poesia vogliono segnalare agli addetti ai lavori e ai lettori quei poeti che meritano, per la qualità della loro opera, un’adeguata attenzione, affinché gli studiosi, i compilatori di antologie, di storie letterarie eccetera possano avere fra le mani tutti i libri dei poeti. Le Antologie della Poesia intendono in ultima analisi offrire un servizio ai poeti, ai critici, ai lettori, perché la mappa della poesia italiana contemporanea risulti più chiara e nello stesso tempo più articolata».

² Si vedano *Sacro e profano* (Della Muda, Roma 1976), *Scene dei guasti* (ivi, 1978), *Cammeo* (Quaderni di Messapo, Siena-Roma 1981), *Cameo* (Gradiva Publications, New York 1985), fino a *Retropalco* (Moby Dick, Faenza 1995).

Giorgio Caproni³. Per non parlare della sua guerra di civiltà in favore del dialetto e dei neodialettali – così sintonica con quella di altri amici, Franco Loi, Franco Brevini – già mirabilmente riassunta nella sua nota al saggio *Presunto inverno*⁴:

Molti sono gli studiosi cui si deve una tal affrettata declaratoria. L'indisponibilità degli storici, in particolare, all'analisi di prove poetiche dialettali, e quindi alla loro inclusione nel capitolo sulla poesia del Novecento, nasce spesso dalla inconfessata (o confessata talvolta con disarmante e certo non edificante candore) ignoranza dei dialetti, della loro reale sopravvivenza, e più spesso dal rifiuto aprioristico di impegnarsi in una avventura interpretativa che richiede applicazione e rigore pari, se non maggiori di quelli pretesi dalla poesia in lingua. O quel rifiuto malcela l'attesa del lento e inesorabile "suicidio" politico, prima che linguistico, del patrimonio rappresentato dai dialetti e dalla poesia che dal loro deposito fecondo prende abbrivo e alimento?

La sua è stata senz'altro un'attività poligrafica, eppure la voce di Serrao in ogni sua piega o pagina, in ogni suo libro ha sempre risposto a un criterio di necessità. La sua attività, pur dispiegata come detto in vari ambiti, non è stata di quella frettolosità fluviale che spesso, per usare un termine a lui caro, "sciupa" le cose.

Ora, molto si dovrebbe continuare a dire sulle amicizie intellettuali di Serrao, specie quelle di matrice "transatlantica", con docenti e poeti operanti in nordamerica, come Luigi Fontanella, Luigi Bonaffini, Giose Rimanelli, Justin Vitiello, o, se volessimo, con i più prossimi Rino Caputo, Dante Maffia, Vincenzo Luciani, Luigi Reina.

Mentre fare l'elenco⁵ di quelli che si sono occupati della sua opera, con prefazioni, introduzioni, recensioni e studi, farebbe lievitare il numero di pagine di questo breve saggio. A tali numerosi riferimenti rimando per un approfondimento dell'opera di Serrao, che più avanti tratterò di sfuggita.

Intanto volevo far notare qualcosa di singolare e di significativo. In un cinquantennio di lavoro la voce poetica di Serrao si è, come sottolineavo in apertura, come progressivamente ritirata, soprattutto dopo l'uscita di *la draga le cose* (1997). Inoltre Serrao, con Cosma Siani, attende dopo il 1997 per alcuni anni, fino alla stampa del 2004, alla preparazione e revisione di una raccolta dei testi critici che ritraggono la sua opera⁶.

Se si esclude lo smilzo volumetto del 2008, *Disperse*⁷ (anch'esso, fin dal titolo, un *must* nella bibliografia di un vero poeta), si capisce che *la draga le cose* e l'antologia della critica erano i due libri definitivi cui Serrao affidava la propria immagine di uomo, poeta e narratore.

³ Sul primo le due curatele Mario Luzi. Atti del Convegno di studi, Siena, 9-10 maggio 1981, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983 e *Contributi per una bibliografia luziana*, con Manola Nifosì, Edizioni del Comune di Campi di Bisenzio 1984; su Caproni la monografia *L'ònomia – appunti per una lettura dell'opera di Giorgio Caproni*, Fonèma, Spinèa (Venezia) 1989.

⁴ A. Serrao, *Presunto inverno. Poesia dialettale (e dintorni) negli anni novanta*, Caramanica, Marina di Minturno 1999. Ma si dovrebbero citare altri studi e antologie, specie di area napoletana. Cfr. almeno *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, a cura di A. Serrao, Cofine, Roma 2005; o il precedente *Via terra. Antologia di poesia neodialettale*, a cura di A. Serrao, introduzione di L. Reina, Campanotto, Udine 1992.

⁵ Lo si ricava già sfogliando le pagine bibliografiche poste in fondo a *la draga le cose*. Tra gli estimatori di una sterminata messe cito Spagnoletti, D'Elia, Quiriconi, Tesio, Ramat, Verdino, Scrivano, Villalta, Ferri, Lanuzza, Vivaldi, Manacorda, Marchi, Memmo.

⁶ Rimando alla consultazione del densissimo volume *Achille Serrao poeta e narratore. Antologia della critica*, a cura di C. Siani, Cofine, Roma 2004.

⁷ A. Serrao, *Disperse*, Eurograf, Torino 2008.

Di fatto il lavoro dell'ultimo decennio, culminato anche in due antologie, dei *Poeti di Periferie* (Cofine, Roma 2009) e della poesia napoletana dal Cinquecento a oggi, rendevano chiaro il senso: Achille Serrao aveva chiuso i conti con il fare poesia nell'autoantologia del 1997.

La poesia di Serrao si divide facilmente in due tempi/linguaggi: in lingua da *Coordinata polare* (1968) a *Cartigli* (1989)⁸ e in dialetto da *Mal'aria* (1990) a *Semmènta vèrde* (1996)⁹. Le prime poesie risalgono agli inizi degli anni Sessanta. Un trentennio di poesia in lingua e pochi anni di poesia neodialettale nel dialetto casertano/napoletano delle origini familiari. Alcuni sono giunti a dire che si tratta di un poeta che conta, anzi, di quelli che si contano sulle dita di una mano.

Certo il tono affilato dei suoi versi in lingua si consegue solo con un lento lavoro. Tanto affilato che a volte si è parlato di cittadella arroccata e quasi inespugnabile. Se un vago sentore montaliano – non riferibile a calchi di lessico – si può trovare in questi versi italiani di Serrao, ciò è dovuto al fatto che temi montaliani sono stati largamente comuni nel corso del Novecento. Non è facile stringere in poche parole trent'anni di sperimentazione, di ironia, di «indugio amaro» (Angelo Ricciardi) sulla vita. E molto si è già scritto anche sul lessico prezioso e selettivo del poeta. Tuttavia dirò che i segni di quella stagione sembrano rivolti ad un costante esame della vita, ad una sua definizione sempre più precisa, dove «il sentimento [...] del negativo, del renitente, del depauperato, di un'esistenza a un tempo soffocata e protesa» (Emerico Giachery), si risolvono nel ritratto di «una approssimata vicenda» (*Abbreviazione*, v. 17), di «una pena / senza scampo» (*Sazietà di prologo*, vv. 12-13), guardando «il pasticcio / dei nostri giorni consueti» (*In conto*, vv. 12-13), per usare alcuni sintagmi di Serrao. E, soprattutto, la teologia negativa o il disvelamento di aspetti tra ridicolo e impoverito dell'esistenza umana sono sempre metro di confronto/rispecchiamento tra il sé e la natura umana che Serrao indaga.

Ermetico, post-ermetico, autore di pause, di poche rime, di attese, di dislocazioni di versi rientrati, di versi che si allungano ipermetri. Lontano dagli sfrenati imperanti sperimentalismi, porta in sé un costante atteggiamento, quasi pirandelliano: quello dell'umorismo amaro che a letture rimeditate ne fa un poeta pietoso.

Il testo che apre la raccolta è dedicato a *Il mestiere*. Anche qui formule alienanti, come quella d'apertura «Altro da me», il senso di qualcosa che si sta sprecando «l'aria è sciupata», la dittologia antitetica «grande e scarso», un «cumulo di presentimenti» grigi, segni del negativo come «inerzia» e così via. Tutto ciò immette in un clima duraturo di riflessioni, sostenuto da una continua ricchezza verbale e dalla costante eleganza delle immagini (si veda l'ipotiposi del v. 2 «il morso a becco stretto del merlo in fuga»).

Il mestiere che sarebbe stato quello di poeta sul quale, già da quest'avvio, pare il peso di una ipoteca:¹⁰

Altro da me: l'aria è sciupata
e il morso a becco stretto del merlo in fuga.

⁸ Passando per *Honeste vivere* (1970), *Destinato alla giostra* (1974), *Lista d'attesa* (1979), *Scacco al re* (1984), *L'altrove il senso* (1987).

⁹ Con *O ssupierchio* (1993), *A canniatura* (1993), *Cecatèlla* (1995).

¹⁰ A. Serrao, *la draga le cose*, *Il mestiere*, cit., p. 19.

Ti scorgo grande e scarso
 dal cumulo dei miei presentimenti.
 Intingi dita dove è più pelosa
 l'inerzia, capovolta in giochi di pozzanghere
 vaste, sorella accesa
 un passo dopo l'altro, infermiera
 per una lunga malattia.

Il secondo tempo/linguaggio della poesia di Serrao, il neodialettale, preannunciato dall'inserzione della voce dialettale in alcuni degli ultimi testi in lingua, gli procura in uno stretto giro di anni varie traduzioni all'estero e soprattutto un'approvazione incondizionata e crescente di studiosi e critici molto sensibili agli studi dialettali. Brevini ha scritto per esempio pagine illuminanti sul recupero del dialetto in Serrao: vi arriva non per linea materna, alla Pasolini, ma paterna. È proprio la scomparsa del padre che determina questa eruzione dialettale.

Altro segno, altro modo, però, di quello che annunciavo all'inizio: è il braccio della draga, il linguaggio, prima quello affilato, pensoso, amaro (da far pensare non solo Montale, ma pure tanto Luzi), poi il dialettale, ancora, se vogliamo, più aderente alle cose, ai ricordi, ai personaggi, ai paesaggi di quello che Serrao (pensando alla vita e ringraziando Loi e Spagnoletti per averlo orientato) definiva "passaggio di fortuna". Bisognerebbe sostare in questa parte del volume *la draga le cose*, che è anche la più ampia occupandone i due terzi, per assaporare il gioco della *Cecatèlla* (mosca cieca), tutto il peso de 'O *ssupierchio* (il superfluo). Basti citare la preghiera perturbante *Primma ca saglie 'a luna*:

Primma ca saglie 'a luna
 acàlame na sporta 'e parole
 'mmescate, parole 'e vinchie 'ntrezzate
 una lèggia n'ata tunnulélla, aria e aria, 'o cielo
 ll'uocchie 'e na morte piccerella...
 quando 'o niro è chiù niro
 acàlame 'e pparole p''e scippacentrélle
 'e chistu munno...
 Cu nu poco 'e fortuna
 ca sta sagliènno 'a luna.¹¹

Tutto si compone in equilibrio ne *la draga le cose*, dove prima delle indicazioni bibliografiche spunta una serie di utili noterelle filologiche ai testi dialettali. E, prima d'esse, un imprevisto. Cosa può impreziosire il libro definitivo, se non una breve sezione di testi inediti? Ci si imbatte infatti in *Viamerica – Gli occhi 1996*.

Tanto preziosa, perché, come vedremo, rappresenta qualcosa di nuovo e unico nell'itinerario poetico di Serrao. A furia di scavare con la draga, emerge qualcosa di inaspettato: il recupero/ritorno alla tradizione, tanto più importante perché realizzato un attimo prima di tacere e di chiudere il libro.

¹¹ Ivi, *Primma ca saglie 'a luna*, p. 133. Traduzione, o come amava dire Serrao, "approssimazione" dell'autore: «Prima che salga la luna / calami una cesta di parole / infette, parole di vimini intrecciate / una leggera, una rotondetta, aria e aria, il cielo / gli occhi di una morte giovane... / quando il buio è più buio / calami parole per i malanni / di questo mondo... // Con un po' di fortuna / ché sta salendo la luna».

Così apprezzato da generare pure, qualche anno dopo, un clone bilingue: *Viamerica. The eyes*, di Giose Rimanelli e Achille Serrao, edizione tradotta da Luigi Bonaffini e Justin Vitiello (Guernica, Toronto 1999).

Ma fermiamoci a *Viamerica – Gli occhi 1996*¹². Si tratta di quattro sonetti di argomento, come suggerisce il titolo, americano. Dunque, c'è prima di tutto il recupero di una forma metrica strettamente connessa alla tradizione italiana, però subito messa in dialogo con una realtà spaziale americana che, in qualche misura, ne devia l'aulicità. I testi sono scritti durante e dopo un viaggio negli Stati Uniti.

Intrapresi oltreoceano e terminati in alcuni casi a Roma.

Il ritorno alla tradizione spezza sul finire l'equilibrio composto del libro, rovescia le carte, ma lo fa alla maniera di Serrao: è un ultimo elemento di disordine.

E lo stesso primo sonetto diventa terra di sperimentazione/trasgressione. Serrao inserisce con esso, cioè, un doppio elemento perturbante. Primo: il sonetto inaspettato e imprevedibile dopo aver letto un libro bipartito tra lingua e dialetto, diciamolo pure tecnicamente verlibrista. Secondo: il mistilinguismo che varia, distorce la catena ferrea della struttura metrica lentiniana e stilnovista, spostando peraltro l'attenzione dal senso e dal metro alla densità fonica del testo in cui recupera infine la rima.

Ma è un omaggio o un affronto? Forse entrambe le cose.

I' me fidaje 'e cantà st'uocchie lucènte

Ca tiéne... e fu così: mortificando

Di luce un balenare lungamente

I miei serrati a lama (sic!) di quando

In quando, un sole scese imbronciatello

Int'ò sprufunno e nel collirio dei

Tuoi occhi quieti, ma *capricciusiéllo*

E *apprettatore* rivelò chi sei

Quann'i' cantanno uocchie c'arraggiunàte

Cu na chitarra denudata e roca

'Ncaso 'a mana pe' copp'ê ccorde e canto.

Che ne vulite 'a me, chesti ccantate

A luce smessa, con la voce fioca

Só ppetaccélle d'anima e di vanto?...¹³

Il sonetto che segue è un omaggio a Giose Rimanelli, tanto raffinato perché è anche un acrostico¹⁴ del nome del destinatario:

Guarda el hidalgo a taglio della cruna

Iridescenze d'acqua e di calura

“Oh questo tempo rotola, straluna

Sulle rive del tempo” ... e l'avventura

¹² Ivi, alle pp. 159-165.

¹³ Scritto a Pompano Beach, Florida, il mercoledì, 17 aprile 1996.

¹⁴ Pure l'acrostico è, in certo modo, citazione e recupero della tradizione, si pensi al Boccaccio dell'*Amorosa visione* (che con le iniziali di alcune terzine formava tre sonetti) o alla tecnica simbolista che nel Novecento ha ridato vitalità all'artificio e all'enigma (Apollinaire, i futuristi).

Eretica dei giorni? L'avventura
 Rapinosa di ritmi e di tagliole
 Inique ... e la parola che non dura?
 Mandami a cento le tue arse fole

Ancora innamorato della vita,
 Non tacere epanalessi antifrasi
 E uno scalzo sorriso sulla ruga ...

L'aroma giunge a sbuffi, ora è in salita
 L'aroma sale, annuncio della crasi
 In questa Merica di sogno, fuga ...¹⁵

Dove la crasi è quella dell'ultimo verso «*questa Merica*», le epanalessi sono quelle ben avvertibili di avventura, tempo, aroma (la cui iterazione ricorda da vicino, anche per la posizione finale nel testo, l'aroma d'alloro del *Giardino autunnale* di Dino Campana), il linguaggio sempre sostenuto da una preziosità delle immagini e delle ironie amare più che da vere antifrasi. Il desiderio finale del sogno e della fuga fanno pensare a un ulteriore classico riferimento, quello del dantesco «incantamento» per *Guido*. Ma anche qui, come nel sonetto precedente, l'America o il destinatario del testo passano per gli occhi. Altro inevitabile ammicco ad una tradizione letteraria dalla quale Serrao si era tenuto fino ad allora discosto, in posizione neutra.

Sono non soltanto gli occhi che filtrano l'amore, l'amicizia, la morte (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, secondo Cesare Pavese), ma anche il sogno e il ricordo, come si può vedere nei sonetti successivi.

Il primo è stato ultimato a Roma, il giovedì, 16 maggio 1996, ma concepito a St. Louis, in Missouri, un mese prima. L'elemento musicale è, come altrove, predominante: è quasi il ritmo del sogno, o della memoria di un sogno favoleggiato da bambino. Può essere perfino citazione dei blues di quella terra. Una Louisiana immaginata bianca di neve e accecante. Senonché «la presenza della neve, proprio in una terra di tale splendore, è retorica, come lo è la richiesta che la contiene e ha in sé la risposta ovviamente negativa», scrive in calce Serrao.

Louisiana arde di biancore e suono:
 Ma può essere neve in Louisiana
 Che gli occhi addomestica e abbandono
 Domanda a questa cova di settana?

Può mai essere neve e il suo frastuono
 Di silenzi nella tua Louisiana
 Sui blues, sul Mississippi, il bianco fono
 Della memoria, il canto alla persiana?

Dove sospira donna e serenata
 Muta senza accordi, neve-delirio
 In questo aprile chiaro di Louisiana ...

¹⁵ Composto a Roma, il sabato, 11 maggio 1996.

E ad occhi chiusi canto, mia pavana
 Neve che non sei neve, desiderio
 Di altro tempo, di una età violata ...

Il sonetto che chiude la serie e il libro è scritto per l'amico Luigi Bonaffini, ansioso di far vedere il mondo nuovo, ignoto e newyorkese, al poeta che arriva invece con uno sguardo vuoto, «sotto le palpebre appesantite dal fuso orario (la controra narcotica del tempo)». Roma, martedì, 21 maggio 1996:

L'aria che si fa tersa e m'avvicina
 Una sguincia luce sguincia; dall'ala
 Inopinata fra cielo e officina
 Girevole del mondo, un guizzo cala

Indistinto negli occhi: un'argentina
 Beatitudine, amico, sulla mala
Ouverture del mondo e la fumantina
 Numinosa cripta di questa sala

Archetipica ovale di pensieri ...
 Fantastici lumi da polo a poli ...
 Fa' piano, dammi tregua, neanche ora

Inizia il sogno, Luigi, è la controra
 Narcotica del tempo ... siamo soli ...
 Indubitabilmente. È oggi o ieri? ...

Anche qui, peraltro, come prima per Rimanelli, il componimento è acrostico del nome del destinatario.

Certo, i quattro sonetti americani rappresentano un vero *hapax* nel libro di Serrao, per caratteristica metrica, per l'uso della rima altrove assente, per la forma acrostica, per il mistilinguismo, per l'indugio su un motivo topico della letteratura italiana, specie due-trecentesca (gli occhi). Un aggancio/ritorno estremo alla tradizione, o a più tradizioni, che, abbiamo detto sopra, sovverte gli equilibri, si pone come elemento nuovo e perturbante di disordine.

Il disordine perpetrato attraverso l'ordine di una struttura metrica rigida (il sonetto), ordine sovvertito dal mistilinguismo, dalla retorica di domande che suggeriscono una risposta sempre negativa e da affermazioni che pertengono a una gnoseologia per via negativa tipica della poetica di Serrao (cito, per esempio: «Neve che non sei neve», «mala / *Ouverture* del mondo» o «siamo soli ... / Indubitabilmente»). Su tutti i sonetti, su tutti i versi di Serrao, c'è una patina melodica, perseguita ovunque e da sempre, specie con l'uso insistito di immagini (canto, chitarra, ritmi, blues ecc.) e frequenti ripetizioni, ma sulla quale sembra vincere infine il «frastuono / di silenzi». Il canto, la musicalità vengono assorbiti e un poco soffocati nella tragedia amara della vita, nell'umorismo che riflette su una storia sciupata e vana. Le fitte immagini che ne costituiscono il tessuto più vistoso e il lessico ricercato e selettivo ne fanno un autore non facile da avvicinare, né da stringere, in ultima analisi lontano dalle mode degli ultimi decenni, impegnato in una personalissima e severa attività di scavo (con

la «draga», con gli occhi) e di ricerca del tono e del linguaggio poetico che lo hanno condotto a risultati originali.

Bruno Nacci

Giorgio Vigolo traduttore delle *Illuminations* di Rimbaud

Vigolo raccolse le sue traduzioni rimbaudiane, che comprendono *Les Illuminations*, *Le bateau ivre* e *Les déserts de l'amour*, in un quaderno e successivamente trascrisse la versione delle *Illuminations* in forma definitiva, con ulteriori pochi ripensamenti sotto forma di cancellature e sostituzioni, su fogli quadrettati e numerati e con uno scrupoloso indice finale, quasi avesse in mente una pubblicazione, che non sarebbe mai avvenuta.¹ Il quaderno reca sulla prima pagina una precisa indicazione cronologica: *24 giugno 1914*; il primo foglio, più genericamente, *Estate 1914*. Sul quaderno, oltre alle traduzioni di Rimbaud, vi sono traduzioni o citazioni da Mallarmé, da Zaratustra, insieme a numerosi aforismi buddhisti tratti dal libro *Japan: An Attempt at interpretation* (1904) di Lafcadio Hearn (1850-1904), un autore americano di origine greca, divenuto cittadino giapponese nel 1895, che lasciò diversi libri sulla cultura e sulla società nipponica.

Fu Vigolo stesso, nel saggio *Esperienza belliana* del 1963 a ricordare i termini del suo primo accostarsi alla poesia di Rimbaud: «Poi, intorno al 1912, avvenne il mio incontro elettivo con Rimbaud».² L'annotazione, di per sé, potrebbe essere abbastanza vaga (Vigolo scrive a mezzo secolo di distanza), ma segue la precisa indicazione del volume *Oeuvres de Rimbaud*, nella prima edizione del «Mercure de France»,³ e Vigolo aggiunge: «lo trovai una mattina in libreria».⁴ L'anno e soprattutto il particolare della libreria potrebbe far pensare a una svista di Vigolo che avrebbe confuso la prima con la seconda edizione: *Oeuvres d'A. Rimbaud. Vers et prose*, proprio del 1912. Comunque stiano le cose, si tratta del medesimo testo da cui il giovane Vigolo tradurrà le *Illuminations*? Con tutta evidenza, le cose non stanno così. Il semplice confronto tra l'ordinamento delle *Illuminations* nella versione vigoliana e quello delle due edizioni curate da Berrichon mostra alcune incongruenze. Prima di tutto la successione dei singoli componimenti non coincide affatto, e risulta alquanto strano che il traduttore possa aver alterato l'ordine delle prose, senza peraltro che sia possibile riscontrare un senso qualsiasi nella nuova impaginatura. In secondo luogo, prescindendo dalla considerazione che l'edizione Berrichon mescola prose e poesie, e che il giovane Vigolo si possa essere attenuto alla traduzione delle sole prose e che, oltretutto, le abbia scompaginate, rimane il fatto che anche così non vi sarebbe una perfetta corrispondenza. Berrichon mette sotto il titolo *Jeunesse* quattro brani, di cui l'ultimo prende nome dall'incipit: *Tu en es encore*. Vigolo lo

¹ Sia il quaderno che i fogli fanno ora parte dell'Archivio Vigolo presso la Biblioteca Nazionale di Roma, alle segnature, rispettivamente: ARC 16 sez I. I°/1; ARC 16 sez I. I°/2.

² GIORGIO VIGOLO, *Esperienza belliana*, in ID, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, vol. I, p. 11.

³ JEAN ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres de Poésies, Illuminations. Autres Illuminations. Une Saison en Enfer*, préface de Paterné Berrichon et Ernst Delahaye, Paris, Mercure de France, 1898.

⁴ VIGOLO, *Esperienza belliana*, cit., p. 11.

sostituisce, per dir così, con il brano che nell'edizione Berrichon porta il titolo *Guerre*, e il brano *Tu en es encore* non compare poi in alcun modo. In effetti l'edizione da cui Vigolo traduce è, con molta probabilità, quella delle *Illuminations* del 1914, sempre edita dal Mercure de France. In questa edizione (in cui non compare il nome del curatore) prose e poesie sono rigorosamente separate e la successione dei brani tradotti da Vigolo coincide con quella del testo a stampa. Inoltre, sotto il titolo *Jeunesse*, vengono raccolte le quattro prose di cui l'ultima è appunto quella tradotta da Vigolo, che, curiosamente, ne omette il titolo: *Guerre*, appunto. L'editore del testo del 1914 riporta comunque altrove *Tu en es encore*, mentre Vigolo non lo traduce. Egli traduce invece, senza titolarlo, *Les Ponts*, testo assente sia nelle edizioni Berrichon sia in quella del 1914. Quale sia la fonte di questa integrazione, non mi è riuscito di determinare.

Nello stesso saggio *Esperienza belliana*, Vigolo aggiunge che l'acquisto del libro avvenne «senza che alcuno me ne avesse parlato». ⁵ Accettando in linea di massima il 1912 come l'anno della prima lettura di Rimbaud (e prescindendo dal testo usato in seguito per la traduzione), l'annotazione, lungi dal costituire una sorta di orgogliosa rivendicazione di autonomia o primogenitura, coincide con un preciso momento della ricezione italiana del poeta francese, che è bene inquadrare brevemente. Prima della fine degli anni Trenta e del decennio successivo, quando si diffondono in modo sempre più massiccio edizioni e traduzioni italiane di Rimbaud (ad opera di poeti e studiosi come Diego Valeri, Luigi Foscolo Benedetto, Carlo Bo), ⁶ Rimbaud non è moneta corrente nel panorama letterario nazionale. La prima traduzione integrale con testo a fronte delle *Illuminations* (a cura di Mario Matucci) è del 1952. In precedenza, nel 1919, Oreste Ferrari (1890-1961, combattente nella prima guerra mondiale e in seguito antifascista di spicco) aveva tradotto per la casa editrice Sonzogno *Poemi in prosa: I deserti dell'amore-Le Illuminazioni-Una stagione all'inferno*; Decio Cinti nel 1923, per la Casa Editrice Modernissima: *I Deserti dell'amore, Versi e Prose. Le Illuminazioni, Una stagione all'Inferno*. Prima ancora c'era stato solo il precoce intuito di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che nel 1894 aveva presentato e tradotto alcune poesie. ⁷ Né le cose andavano meglio per quanto riguarda le storie letterarie o la critica militante, a parte Angelo De Gubernatis ⁸ e Vittorio Pica, ⁹ che già nell'ultimo decennio dell'Ottocento ne parlano in toni ammirativi, pur contribuendo a quella classificazione di poeta decadente, alfiere di una letteratura anomala se non malata, che riceverà la sua definitiva consacrazione, ovviamente tutta in negativo, da Benedetto Croce nel 1918. ¹⁰ Ma è nel 1911 che Rimbaud fa il suo ingresso trionfale in Italia con il famoso libro di Ardengo Soffici, presso i «Quaderni della Voce»,

⁵ *Ibidem*.

⁶ Per un repertorio completo vedi FRANCO PETRALIA, *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Institut Français de Florence, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1960.

⁷ CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Il libro dei frammenti-Versi*, Milano, Aliprandi, 1894.

⁸ ANGELO DE GUBERNATIS, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Firenze, Louis Niccolai, 1888-1891.

⁹ VITTORIO PICA, *Arte aristocratica*, Conferenza letta il 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli, Napoli, Piero, 1892.

¹⁰ BENEDETTO CROCE, *Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud.- La ragione della voga letteraria del Rimbaud.-Il Rimbaud come acquirettore di anime alla chiesa cattolica*, in «La Critica», XVI, 4, 20 luglio 1918, pp. 253-56.

diretti da Giuseppe Prezolini.¹¹ Nel libro, che conteneva per la prima volta alcune traduzioni dalle *Illuminations*, la celebrazione del poeta rischiava di offuscare ogni spirito critico, ma spesso coglieva nel segno indicando nella “sensibilità” rimbaudiana quasi una variante allucinata delle *correspondances* di Baudelaire. Nel 1912, usciva a puntate su quattro numeri della «Voce» il lungo e meditato saggio di Ernst Delahaye *Rimbaud. L'artista e l'essere morale*, unico intervento di rilievo sul poeta francese che a me risulti dallo spoglio delle annate della rivista. Nel 1914, sia Emilio Cecchi che Antonio Borgese scriveranno articoli importanti per una più meditata collocazione storica dell'opera del poeta, contribuendo non poco alla sua diffusione.¹² Quando dunque Vigolo scrive «ad apertura di libro mi sentii preso da una decisa attrazione e preferenza, che subito passò sopra a tutte le altre e mi fece scrivere i miei primi “frammenti” e poemi in prosa, pubblicati sulla *Voce*»,¹³ l'ammissione è importante per due motivi. Il primo, che la lettura o gli effetti della lettura di Rimbaud si situano dunque tra la pubblicazione di *Ecce ego adducam* nel 1913 su «Lirica», la rivista di Arturo Onofri, e la pubblicazione di *Bivacco dei verdi* nel 1915 su «La Voce», in un momento di scoperta di Rimbaud per l'Italia, ma non certo di già conclamata acquisizione. Il secondo, perché conferma la preminenza assoluta che Vigolo ventenne ha dato alle prose rimbaudiane sulle poesie. Poco oltre, come noto, Vigolo, sempre nel saggio del 1963, dichiara apertamente che fu Rimbaud a spingerlo verso il Belli: «Dalle *Illuminations* e dalla *Saison en enfer* io passai direttamente ai Sonetti romaneschi, che ho letto sulle prime (chi lo direbbe?) in chiave lirica quasi rimbaudiana». ¹⁴ Ma questo non interessa il presente studio se non nella misura in cui ribadisce l'importanza di Rimbaud per la sua formazione intellettuale, importanza che, ancora nel 1959, gli farà dire, nell'introduzione a *Orchestra. Arioso* di Arturo Onofri, sia pure retrospettivamente, che «in Onofri c'è Rimbaud e un vero misticismo del Verbo, che già apre le immagini su una visione oltre il reale». ¹⁵ Giudizio forse più adeguato a quanto avrebbe scritto Vigolo stesso negli anni successivi, che non alle incerte prove dell'amico, destinato peraltro, col passare degli anni, a ridimensionare il proprio entusiasmo per il poeta francese.

Per comprendere le traduzioni rimbaudiane di Vigolo ventenne, non nella loro motivazione poetica, ma nell'effettivo concretizzarsi, parola su parola, a cospetto del temibile modello francese, possiamo brevemente confrontare le sue versioni delle *Illuminations* con quelle presenti nel saggio di Soffici del 1911 (forse le prime in assoluto) e quelle di Oreste Ferrari del 1919, certo la prima traduzione completa a stampa. Tanto più che il lavoro di Vigolo, come poi quello di Ferrari, si confronta apertamente con Soffici, che aveva inserito nel suo libro, come saggio della poesia rimbaudiana, sei brani tratti dalle *Illuminations: Après le Déluge, Ville, Mystique, Ornières, Aube, Enfance*. Soffici aveva annotato a margine di una delle proprie

¹¹ ARDENGO SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1911, Coll. «Quaderni della Voce», XIII.

¹² EMILIO CECCHI, *Arturo Rimbaud*, in «La Tribuna», Roma, 23 marzo 1914; GIUSEPPE BORGESE, *Arturo Rimbaud*, in «Corriere della Sera», Milano, 12 giugno 1914.

¹³ VIGOLO, *Esperienza belliana*, cit., p. 11.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ VIGOLO, *Introduzione* a ARTURO ONOFRI, *Orchestra. Arioso*, Venezia, Neri Pozza, 1959, p. 17 in nota.

traduzioni: «So benissimo che il tradurre la prosa di Rimbaud in un'altra lingua è impresa più che difficile disperata. Pure, anche per non empirare il libretto di citazioni francesi, ho voluto provarmici. Se riuscirò a dare una lontana idea del testo che del resto è necessario aver sott'occhio per seguire il mio discorso, tanto meglio: se no, tanto peggio. Sono stato in ogni modo attaccatissimo all'originale».¹⁶ Implacabile come al solito, e forse anche un po' ingiusto verso Soffici, Renato Serra avrebbe commentato nel lungo saggio *Le lettere*: «Scrisse un libro su Rimbaud [...] che tutti i lettori del poeta durano fatica a perdonargli ancor oggi; un libro a cui il problema puramente artistico di quella poesia e di quella sensibilità, non difficile ma rara e concentrata intorno a un punto solo, sfugge completamente [...] Anche i saggi di traduzione erano, come si dice, fuori di fuoco; falsi, criticamente; ma bei pezzi di prosa un po' volgare; bozzetti vivaci».¹⁷ Per la parte che ci riguarda, quel «falsi criticamente» potrebbe, a un livello più generico, riferirsi ai non pochi svarioni di Soffici o – e credo sia stata l'intenzione di Serra – a quella noncurante mescolanza di toscanismi e lingua letteraria, che in alcuni momenti rende poco distinguibile la voce di Rimbaud, e anche il «bozzettismo» potrebbe rientrare nella cattiva «messa a fuoco» che l'occhio finissimo di Serra aveva subito colto. Viceversa, la versione di Ferrari, che per quanto riguarda le traduzioni a disposizione si attiene al modello di Soffici, solo depurandolo da toscanismi e solecismi eccessivi, è corretta, impiega una lingua più corrente ma, a tratti, si concede neologismi e calchi arditissimi quando non fuori luogo. Rispetto alle due traduzioni, una che precede e l'altra che segue – ma, ovviamente, ignora il precedente vigoliano –, quella del poeta romano mostra una singolare maturità espressiva, una straordinaria lucidità e coerenza nel lavoro traduttorio, perché se da una parte, lui sì, rispetta il programma di Soffici di rimanere fedele al testo rimbaudiano, dall'altra lo riformula con precisione e sensibilità in un italiano severo e asciutto, ma non privo di segrete accensioni, di apporti fantastici tanto discreti quanto incisivi, dove la ricreazione del lessico originario non deborda mai nell'eccentricità o nel cattivo gusto, non viola nessuna delle due lingue a confronto. Certamente Serra, se avesse conosciuto queste versioni, le avrebbe ammirate per la loro misura, che non è mai cedimento meccanico al testo d'origine, né pretesto per arditezze sconsiderate. Con questo non si vuole dire che la traduzione di Vigolo sia impeccabile, ma qualche raro errore d'interpretazione e qualche lieve sbavatura o leziosità linguistica non ne intaccano il valore di opera in sé conclusa e capace di reggere il tempo.

Il confronto, che intendiamo circoscrivere alla sola scelta lessicale, in quanto nessuno dei tre autori stravolge o anche solo modifica sostanzialmente la struttura del periodo rimbaudiano, evidenzia, prima di tutto, la finezza interpretativa di Vigolo.

Alcuni esempi:

– Nel quarto tempo di *Enfance* Rimbaud scrive: «Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant». Sia Soffici che Ferrari traducono *lessive* con *bucato*. In Ferrari la frase suona: «Guardo lungamente il melanconico bucato d'oro del

¹⁶ SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, cit., p.57 in nota.

¹⁷ RENATO SERRA, *Le Lettere*, Roma, Edizioni La Voce, 1914, ora in ID, *Le Lettere*, a cura di Umberto Pirotti, Ravenna, Longo Editore, 1989, p. 192.

tramonto». Soffici traduce: «Vedo a lungo il malinconico bucato d'oro del tramonto». Vigolo, giustamente, lascia l'incipit scelto da Soffici, ma sostituisce bucato con *lisciva*, dunque: «Vedo a lungo la malinconica lisciva d'oro del tramonto». La traduzione di Soffici, fatta propria da Ferrari, non è sbagliata («faire la lessive», significa 'fare il bucato'), ma l'immagine di Rimbaud mette a fuoco un viandante solitario che cammina sulla strada maestra, circondato dalla boscaglia, un viandante i cui passi sono quasi cancellati dal rumore delle rogge e che si avvia incontro al tramonto. In questo quadro tutto può starci tranne che un 'bucato', con la sua forte connotazione domestica, con la sua aura di conforto e abbandono al passo sereno dei giorni. Anche senza insistere sul valore sonoro e prosodico dell'espressione, è chiaro che la *lessive d'or* contiene una connotazione coloristica, e Rimbaud è sempre molto attento e sensibile all'aspetto cromatico delle parole. *Lessive* (lisciva) rimanda al grigio bianco della cenere trattata per i bucati, e l'immagine del tramonto dorato contiene anche quella del grigio bianco, del luttuoso trapasso dal crepuscolo alla notte.

– Altrove, come in *Après le Déluge*, in uno dei brani più densi delle *Illuminations*, si dice che «le sceau de Dieu blêmit les fenêtres». Soffici traduce: «il suggello di Dio sbianca le finestre»; Ferrari, con minima variante, «il sigillo di Dio sbianca le finestre». Nel complesso simbolismo di questa pagina che, con ogni probabilità, descrive il ritorno alla abietta normalità dopo la carneficina dei comunardi parigini del 1871, l'*arc-en-ciel* delle prime righe allude all'intervento divino che fa cessare il diluvio rivoluzionario, salvando vita e averi dei borghesi. L'espressione *sceau de Dieu* è una ripresa dell'arcobaleno, nominato nella sua valenza biblica teologicamente più definita, e non a caso esso si riflette o fa rilucere le vetrate delle chiese (*les cirques* di cui si parla appena prima). Dire che esso sbianca le finestre è un evidente arbitrio, non solo rispetto al significato del verbo *blêmir*, ma anche e soprattutto nei confronti del valore simbolico che al colore blu attribuisce Rimbaud, come segno della violenza. Tutto il contesto è negativo: la fine del diluvio, il ritorno dei borghesi, il loro patto con Dio. L'arcobaleno sigilla il patto, sancisce per sempre l'invulnerabilità dei due poteri, quello umano e quello divino, con un sinistro riflesso sulle vetrate delle chiese abitate dai nuovi credenti. Vigolo traduce: «il suggello di Dio illividisce le finestre». Il livore, come nota negativa (dopo la pioggia, che pulisce, l'arcobaleno riporta una luce sinistra), riprende oltretutto da un punto di vista cromatico, quanto viene detto alla riga precedente sui *Barbe-Bleue*, i ministri sanguinari della repressione. Il traduttore ha perfettamente interpretato il senso della composizione.

Dal confronto con i due pur bravi traduttori, Vigolo esce con quelle doti di eccezionale interprete che si riveleranno, molti anni dopo, nella formidabile impresa della traduzione di Hölderlin.¹⁸ Come se la solitaria ricognizione di Rimbaud fosse stata una palestra, o forse anche una rivelazione del giovane poeta a se stesso. Ma rispetto alle versioni che abbiamo citato, quella di Vigolo non si distingue solo per la

¹⁸ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.

finezza interpretativa. Quasi sempre, a differenza di Soffici e Ferrari, egli sceglie l'espressione più semplice, più vicina all'italiano parlato, evitando con cura solecismi e forme antiche o più elaborate. Facciamo qualche esempio:

– In *Après le Déluge*, «les enfants en deuil» diventano i «bambini abbrunati» in Soffici, i «fanciulli abbrunati» in Ferrari. Vigolo traduce: «i bambini in lutto».

– In *Enfance*, «les palissades» sono «stecconati» per Soffici, «impalancati» per Ferrari. Vigolo opta per il più lineare «steccati».

– Sempre in *Enfance*, «Qu'on me loue» diventa «Mi si lodi» per Soffici, che fraintende, e «Mi si appigioni» per Ferrari. Vigolo risolve con un piano «Mi si affitti».

– In *Ornières* e in *Mistique*, «talus» viene reso da Soffici e Ferrari con «ciglione». Vigolo trasforma in «declivio» e «balza».

– In *Après le Déluge* e in *Ville*, «piauler» diventa «mugolare» per Soffici e l'improbabile «piangolare» per Ferrari. Vigolo traduce «mugolare» una prima volta e poi, meglio, «piagnucolare».

Non si tratta solo di rigore formale: a tal proposito è interessante osservare come Vigolo elimini spesso il partitivo francese, *Des fleurs ... Des bêtes*, che gli altri due implacabilmente mantengono anche all'inizio della frase: *Dei fiori ... Delle bestie*. Pur rimanendo fedele al testo, Vigolo non esita a gareggiare in eleganza con Rimbaud: «dans la futai violette» (*Après le Déluge*), che Soffici e Ferrari rendono «nella boscaglia violetta», si muta in Vigolo nel più raffinato (e preciso) «nell'albereto violetto»; la «Défilé de féeries» (*Ornières*), che Soffici traduce «Sfilata degli incanti» (ed è un'ottima traduzione) e Ferrari, un po' meno bene, «Sfilata d'incantesimi», si tramuta, e questo sì è un incantesimo della lingua italiana, nello stupendo «Sfilata di faterie». Per concludere questa campionatura minima, registriamo un paio di casi in cui Vigolo forza l'interpretazione, ma anche questo è un segno di sicura maturità, nell'evidente desiderio di rendere il testo italiano più vivace o competitivo rispetto all'originale. Nel primo caso, *Aube*, in un paesaggio reso con estrema intensità espressionista, Rimbaud scrive: «Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois». Soffici, riducendo l'immagine e pensando di ingentilirla, traduce «I lembi d'ombra», mentre Ferrari, con un calco non molto appropriato, rende «I campi d'ombra». Vigolo cerca la soluzione immaginifica, e uscendo dalle righe si lancia in un temerario ma suggestivo: «Gli accampamenti d'ombre». Sempre nello stesso brano l'immagine baroccheggiante (l'eco di *Après le Déluge* è evidente) include un «Les pierreries regardèrent», che sia Soffici che Ferrari traducono con «le pietre preziose guardarono». Questa volta Vigolo sostituisce la parola con l'immagine, salta a piè pari il vocabolo e arriva subito al contenuto metaforico: «i luccicori guardarono».

Nel quaderno su cui Vigolo traduceva Rimbaud, vi sono alcune pagine di annotazioni sul lavoro di traduttore che gettano luce anche sulla sua lettura in profondità del poeta francese e, non ultimo, sulla genesi della poetica vigoliana. Per Vigolo, Rimbaud rappresenta la possibilità di scuotere la foresta di significati che si cela dietro le cose,

il grande demiurgo o *medium* (l'espressione è di Lorca) in grado di dar voce alla realtà. In una stagione di meravigliata attenzione al poeta eccentrico e smodato, quando chi lo rifiutava adduceva gli stessi argomenti di chi lo adorava (era un visionario, una meteora impazzita, un uomo dalla sensibilità malata), Vigolo ne coglie con grande lucidità la portata rivoluzionaria sull'unico terreno pertinente: la letteratura. Di chi lo ha preceduto, vale a dire una secolare storia letteraria, scrive: «procedevano per approssimazione... le Illuminazioni non hanno precedenti letterari, non hanno storia letteraria». Perché quello che colpisce Vigolo non è l'aura dell'eccentrico poeta maledetto, le sue vicende sentimentali e scandalose, ma il rigore, il suo estremo e indefettibile rigore. Scrive ancora Vigolo: «Siamo già in un'atmosfera di compenetrazioni o di rapporti inauditi, un'atmosfera che agisce sulle apparenze come un reattivo, che stabilisce delle possibilità di contatto e di connessione fra apparenze finora ignorantisi e distantissime. E dai rapporti nuovissimi... nasce una sorgente di significazioni nuove per ambedue le cose avvicinate: il contatto all'inatteso produce l'estrinsecazione di forze recondite che si celavano nell'intimo delle apparenze come certe droghe producono nello spirito delle improvvise rivelazioni morali, eroismi insospettati. Il consueto è la morte dell'apparenza». Pur non ignorando i limiti e i pericoli della poetica rimbaudiana («Rimbaud è senza dubbio un violento dell'espressione [...] Sono anche immagini precoci [...] Rimbaud non lascia loro il tempo di svilupparsi con calma, di ordinarsi con le altre»), Vigolo ne riconosceva l'alto magistero artistico, l'intransigenza totale: «Ma nell'assoluta perfezione rimbaudiana non c'è che il sì o il no, il vero o il falso, il bello o l'equivoco». Quanto a sé, in veste di traduttore, si riservava un compito che, come abbiamo visto, era di vigile e scrupolosa fedeltà, ma non arrendevole, e, a proposito di una tormentata scelta stilistica, commentava: «calcando, sviluppando l'esperienza rimbaudiana, traduco».

Vigolo non avrebbe dimenticato Rimbaud. Diversi anni dopo, nel 1933, in un lungo articolo su «L'Italia Letteraria», riferiva a merito imperituro di Rimbaud l'aver volto la poetica del sentimento, cioè del contenuto, in quella della volontà. Ma porre al centro dell'azione poetica la volontà significa dare rilievo assoluto alla forma, dunque al metodo. Così la vita del poeta, i suoi incontrollati movimenti, ben lungi dal rimanere al di qua della forma, la determinano, venendo a saldare, imprevedibilmente, etica e retorica. Ma, e qui Vigolo corregge un troppo facile entusiasmo per il poeta francese e, soprattutto per i suoi epigoni (vale a dire l'ermetismo), il rimbaudiano *déreglement des sens*, non basta. Esso conferma la preminenza del soggetto, la tensione spirituale, la supremazia della forma, ma, con un paradosso non facilmente scioglibile, li nega in un magma indistinto nell'atto stesso di affermarli. Pochi anni dopo, nel 1938, Vigolo, affinava la sua critica, difendendo la parola poetica da quello che chiamava il «materialismo critico», vale a dire l'errore di confondere il segno con la cosa significata. Il pericoloso esito di ogni formalismo è quello che, in sede di ricapitolazione del suo inesausto confronto con il romanticismo, Vigolo, nel 1969, sintetizzò con una formula di assoluta chiarezza: «Nel decadentismo o estetismo [...] questa dialettica [cioè la capacità di tenere insieme gli

opposti] si allenta e si sfascia per il cedimento al solo elemento edonistico e formalistico che prevale e, a poco a poco, si costituisce in una falsa autonomia, ad un unico fine dell'arte, isolata e rescissa dal resto dell'uomo (arte pura)». ¹⁹

Dunque Rimbaud, affrontato con rara sapienza di traduttore negli anni delle esplorazioni giovanili, rimase per Vigolo un punto di riferimento, nel bene e nel male, un punto di non ritorno con cui fare i conti, e, se nei primi libri di prose vigoliani (*La Città dell'anima*, *Canto fermo*, *Il silenzio creato*), la lezione di Rimbaud non appare così determinante (come in altri suoi coetanei), questo accade forse perché, precocemente, tributandogli un silenzioso omaggio, se ne liberò.

¹⁹ G.VIGOLO, *Per una psicologia dell'antiromanticismo contemporaneo*, in AAVV, *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, Roma, Edizioni Dell'Ateneo, 1969, vol. II, p. 728.