

KEPOS

Semestrale di letteratura italiana

Numero Speciale

2018 (anno I)

AVRORE .

XVII



Ancora sul cominciamento (ed altro)

A cura di Antonello Fabio Caterino,
Francesca Favaro e Vanessa Iacoacci

Firenze

Edizioni CLORI

MMXVII



Edizioni CLORI

www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o
spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

In copertina: Allegoria dell'Aurora, dall'edizione dell'Iconologia di Cesare Ripa "Paris 1643-44
(Jean Baudoin)"

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino, Francesca Favaro

Comitato scientifico:

Elisiana Fratocchi, Mario Cianfoni, Silvia Corelli, Marcello Bolpagni, Claudia Zavaglini, Daniel Raffini, Davide Di Poce, Thomas Persico, Luca Beltrami, Alessandro Braccesi, Salvatore Puggioni, Francesca Bianco, Maria di Maro, Eleonora Cavallini, Antonio Montefusco, Maria Grazia Bonanno, Fabio Finotti, Mario Andrea Rigoni, Cristiano Rocchio, Giovanna Battaglino, Giuseppe Lozza, Alberto Beniscelli, Stefano Verdino, Quinto Marini, Marco Faini, Mauro Sarnelli, Barbara Tonzar, Gianni Venturi.

Comitato di lettura:

Stellamaria Castellaneta, Daniela De Liso, Grazia Distaso, Maria Cristina Di Cioccio, Enrico De Luca, Giulio Osto, Fabrizio Foligno, Matteo Navone, Girolamo Rodda.

Comitato redazionale:

Vanessa Iacoacci (Responsabile di redazione), Alessandro Carlomusto, Vincenzo Vozza, Stefano Tieri, Alessandra Trevisan, Nicole Volta, Stefano di Pino, Gaia Benzi, Carlotta Susca.

Ufficio Stampa:

Elisiana Fratocchi (responsabile), Davide Di Poce, Vanessa Iacoacci.

Supporto informatico:

Alessia Marini.

Indice

ANTONELLO FABIO CATERINO – FRANCESCA FAVARO, Un altro “cominciamento”	5
PATRIZIA LANDI, « Pensieri a penna corrente »? Riflessioni sull’inizio dello Zibaldone di Giacomo Leopardi	6
MARCO DANIELE « Parlave ‘nglese e latine, ma vulì cu murive tarantine »: Emilio Consiglio pioniere della poesia dialettale	28
ANDREA BONGIORNO, Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva	55
THOMAS MAZZUCCO, « Questa è la bella vita ». <i>L’incipit di Terra matta</i>	79
STEFANO BOTTERO, Nel sonno il niente Franco Fortini e l’incipit di Foglio di via	89
VARIA.....	97
MARCELLO BOLPAGNI, Ancora sulla II giornata del Decameron: viaggi in circolo	98
ABDELHALEEM SOLAIMAN, Il DNA di un intellettuale dilettante e outsider: sulle tracce dell’engagement di Beppe Fenoglio	114
SAMAH ABDO, Le rose che nascondono l’abisso nella poesia di Umebrto Saba	133

Nell'immagine scelta per la copertina di questo numero di «Kepos» (tratta dall'Iconologia di Cesare Ripa, inesauribile 'serbatoio' di figurazioni) compare l'Aurora: l'antica dea, gioiosa, è effigiata mentre schiude le porte al giorno nascente. Sebbene assai giovane e ai suoi 'primi passi', la rivista «Kepos», in verità, ha già vissuto la sua aurora; tuttavia la ripresa, pur nella variatio, del medesimo soggetto iconografico che inaugurava il numero d'esordio ci è parsa significativa per la contiguità che lo lega a questo numero speciale. Infatti, la pubblicazione di fine settembre (aggiuntiva rispetto ai due numeri canonici previsti dalla progettazione annuale) deriva dalla ricca messe di contributi a noi proposti sul tema del "cominciamento": il numero speciale si apre, dunque, con la ripresa, declinata da diverse prospettive e incastonata in periodi differenti della nostra storia letteraria e culturale, dell'argomento strutturante il numero estivo. Siamo molto lieti del consenso e della vasta risposta suscitati dalla prima Call for papers e dal progetto nel suo insieme; avendo inoltre ricevuto molti contributi di argomento vario, abbiamo inserito qui una seconda sezione, ad essi riservata, successiva alla sezione che si potrebbe definire del "nuovo cominciamento". Nostra intenzione è quella di dare sempre spazio, nella rivista, sia a saggi rispondenti alla Call for papers sia a saggi indipendenti da essa. Anche in questo numero, come nel precedente, sono inclusi saggi giunti dall'estero: possiamo solamente auspicare che la tessitura del dialogo di conoscenze ed esperienze che «Kepos» aspira ad essere s'infittisca e impreziosisca sempre più.

Siamo, si diceva, nel momento di un altro cominciamento. Sappiamo che il percorso da poco intrapreso – entusiasmante – è comunque arduo. Garantiamo però la costanza e risolutezza dell'impegno, da parte di tutti i collaboratori, nell'accogliere al meglio quanti vorranno arricchire di sé il nostro giardino.

PATRIZIA LANDI, «Pensieri a penna corrente»? Riflessioni sull'inizio dello *Zibaldone*
di Giacomo Leopardi

Estate 1817, forse non troppo lontano dall'8 agosto, giorno in cui Giacomo Leopardi, scrivendo all'ormai amico e confidente Pietro Giordani, confessava i continui malesseri fisici, la persistente infelicità nel pensare («Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato, in che modo il pensiero possa cruciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri») e il desiderio di potersi «rifare mutando vita» pur nella piena e lucida consapevolezza che «la vita non si muta»¹.

È proprio in prossimità di questa lettera che Leopardi cominciava pian piano a comporre quell'insieme di appunti e ragionamenti che soltanto dieci anni dopo, nel 1827 a Firenze, sarebbe stato intitolato *Zibaldone di pensieri*, al momento della stesura del primo *Indice* complessivo: quasi sicuramente nessun disegno preciso, forse all'inizio solo un diario – un diario, però, anomalo perché sostanzialmente privo di datazione almeno sino alla pagina 100 dell'8 gennaio 1820² e perché scritto con pochissima regolarità e scarsissima continuità³ – ma, a mio avviso, composto sin dal principio con l'intento di lasciare una traccia concreta della sua esistenza, materiale e mentale. Anzi, a dire il vero, ogni volta che rileggo la prima pagina dello *Zibaldone* mi sembra che la profondità, l'originalità e l'attualità di quest'opera così difficilmente definibile e decifrabile siano già tutte lì e che le prime 99 pagine, in genere considerate 'diverse' dalle successive, rappresentino soltanto l'inizio di un evidente e naturale processo di crescita intellettuale – il pensare diversamente dagli altri e la vita che muta (del resto, i vocaboli 'mutamento' e 'mutazione' sono davvero molto importanti in Leopardi⁴). Non però un semplice preludio o una semplice introduzione o, addirittura, qualcosa 'a parte' dal resto, ma la prova generale di una maestosa messa in scena letteraria, filosofica, antropologica, etica, estetica, linguistica, scientifica, ontologica, ermeneutica...

Ma andiamo con ordine.

¹ Ep. 82, p. 128. Per le opere di Giacomo Leopardi, ormai indicate dalla comunità letteraria sia italiana sia internazionale soltanto da sigle, saranno d'ora in poi utilizzate le seguenti abbreviazioni riportate in nota o alla fine delle citazioni extratestuali (in questo caso tra parentesi quadre): Ep., seguito dal numero della lettera, dal nome del destinatario, dalla data di composizione, laddove non già esplicitati nel testo e dal numero della/e pagina/e, per Brioschi-Landi (1998); Zib. seguito dal numero della pagina e dall'eventuale data se non già esplicitati nel testo, per Pacella (1991); e per le altre opere PP, seguito dal titolo della singola opera se non già esplicitato nel testo e dal numero della/e pagina/e, per Leopardi (2013). Per le *Operette morali* si farà esclusivo riferimento a Besomi (1979). Eventuali altre edizioni di singole opere leopardiane saranno indicate a parte.

² Sino all'8 gennaio 1820, quando Leopardi iniziava ad appuntare con regolarità il giorno della scrittura, nelle prime 99 pagine dello *Zibaldone* appaiono soltanto due indicazioni temporali, tutte aggiunte in un secondo tempo: «Luglio o Agosto 1817», collocata dopo la favola di Aviano e apposta con ogni probabilità proprio nel gennaio 1820; e «Dicembre 1818» scritto all'inizio di una serie di «Canzonette popolari che si cantavano al mio tempo a Recanati», canzonette a loro volta datate aprile e maggio 1819, e maggio 1820.

³ Dal luglio-agosto 1817 all'8 gennaio 1820 Leopardi vergava soltanto 99 pagine: con ogni probabilità, nel 1817 le pagine 1-15; nel 1818 e sino al gennaio 1819 le pagine 16-43; e nel 1819, dopo gennaio, le pagine 43-99. Una evidente, per quanto lenta, progressione che avrebbe poi portato alle 363 pagine scritte nel 1820 e soprattutto alle 1853 del 1821, l'anno più prolifico per quanto riguarda l'intero *Zibaldone*. Cfr. D'Intino-Maccioni (2016), pp. 12-13.

⁴ Bellucci-D'Intino-Gensini (2014), *sub vocem* a cura di Martina Piperno, pp. 101-106.

La composizione dello *Zibaldone* si collocava immediatamente dopo la conclusione del cosiddetto biennio delle traduzioni (Omero e lo pseudo Omero della *Batracomiomachia*, Mosco, Esiodo, Virgilio e l'*Appendix* virgiliana, le *Inscrizioni greche triopee*, traduzioni spesso preceduti da *Discorsi* critico-linguistici, oltre alle edizioni filologiche su Dionigi d'Alicarnasso e Frontone, i *Fragmenta Patrum Graecorum*, le annotazioni all'Eusebio di Angelo Mai o il *Commentario della vita e degli scritti di Esichio Milesio*) e a cavallo delle prime prove in versi (nel 1816 l'*Appressamento della morte*, poi quasi tutto rifiutato se non il frammento *Spento il diurno raggio in Occidente*; e *Il Primo amore*, originariamente *Elegia I*, ispirato dall'amore per la cugina Gertrude Cassi e scritto con molta probabilità tra il 12 e il 14 dicembre 1817). Era un periodo di vita già segnato dall'instabilità delle condizioni di salute che spesso gli impedivano di dedicarsi agli amati studi e alla scrittura, e dalla solitudine derivata in modo particolare dall'ambiente recanatese ben poco dedito alla lettura e alla letteratura e sostanzialmente privo di distrazioni:

Che parla Ella di divertimenti? Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia. So che la noia può farmi manco male che la fatica, e però spesso mi piglio noia, ma questa mi cresce, com'è naturale, la malinconia, e quando io ho avuto la disgrazia di conversare con questa gente che succede di rado, torno pieno di tristissimi pensieri agli studi miei, o mi vo covando in mente e ruminando quella nerissima materia⁵.

Tuttavia, la pubblicazione della versione del II libro dell'*Eneide*, composta peraltro già alla fine dell'estate 1815, in un grazioso librettino a parte dall'editore milanese Antonio Fortunato Stella (coi tipi di Giovanni Pirotta)⁶, aveva consentito a Leopardi di entrare in contatto con alcuni intellettuali, in particolare Giordani Monti Mai⁷, e di rompere quell'isolamento culturale che tanto lo rattristava e lo sconfortava.

Proprio il biennio delle traduzioni e l'incontro con Giordani erano alla base della scrittura dello *Zibaldone* e delle sue primissime pagine; ed è proprio per tale motivo che è necessario soffermarsi, se pur brevemente, sull'importanza rivestita da questi due diversi momenti della biografia leopardiana.

Il lavoro sui testi antichi, lo scandaglio erudito-filologico e lo studio degli scrittori classici, studio peraltro molto incoraggiato da Giordani sin dai loro primi scambi epistolari, rappresentarono per Leopardi l'iniziale campo di addestramento lirico e prosastico nella propria lingua madre, alla ricerca di una strada che fosse il più personale possibile, e con il tempo divennero pure lo strumento per consolidare le proprie convinzioni letterarie, filosofiche, antropologiche e persino fenomenologiche. Anzi, la riflessione e l'esercizio sulla lingua e sullo stile degli autori antichi, greci e latini, i quali tutti «han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo»⁸, per quanto poi la sua predilezione andasse verso la sublime semplicità dei greci, furono il punto di

⁵ Ep. 60, a Pietro Giordani, 30 aprile 1817, p. 92.

⁶ Sulle vicende editoriali milanesi, e non solo, e in particolare sull'editore Antonio Fortunato Stella mi permetto di rimandare ad alcuni miei lavori: Landi (1987); Landi (1998), pp. 13-61 e 117-126; e Landi (2012), pp. 87-146. Su Stella rinvio anche a Casari (1990), pp. 77-122.

⁷ Cfr. Ep. 36, 37, 38, tutte del 21 febbraio 1817, rispettivamente a Pietro Giordani, Angelo Mai e Vincenzo Monti, pp. 53-55.

⁸ PP, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi. Recanati 16 Luglio 1816*, p. 944.

partenza verso la formazione di una propria lingua e di un proprio stile, e anche di un proprio personale pensiero. La traduzione fornì in questo modo a Leopardi lo strumento ideale per crearsi un lessico, una tecnica linguistica, un repertorio di immagini a cui attingere negli anni e, soprattutto, gli permise di sperimentare forme metriche differenti e di testare la propria abilità nel comporre versi secondo schemi più o meno rigidi, alla ricerca di quella voce, di quel 'canto' e di quella struttura melodica che sarebbero diventati il tratto distintivo e assolutamente innovativo della sua lirica: in effetti, «la traduzione di testi poetici antichi, che abbandona la prossimità e contiguità con il testo originale, per consegnarsi al difficile agone dell'imitazione, del *d'après*, del margine poetico, non è solo preludio, ma anche laboratorio dei *Canti*»⁹. Tradurre, del resto, e Leopardi lo comprese sin dai suoi esperimenti quasi puerili con Anacreonte e Orazio, è una forma di comunicazione letteraria, è «un'arte» che da un lato consente di «leggere» e comprendere con maggiore cura e attenzione il testo di partenza, al di là del suo «valore» intrinseco e della sua esemplarità, e dall'altro «richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo» perché «la poesia in versi è intraducibile per definizione, ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua»: iniziare la vicenda personale di poeta e di prosatore con la traslitterazione dei poeti classici significava, quindi, mettersi totalmente in gioco e provare proprio a «tradurre l'intraducibile»¹⁰.

La 'conversione alle belle lettere', che era stata avviata sullo scorcio del 1815 e che si sarebbe conclusa sostanzialmente nel 1819 al tempo della composizione delle prime *Canzoni* e degli *Idilli*, e alla fine di quelle prime 99 pagine dello *Zibaldone*, e che era stata prodotta anche da fondamentali esperienze di vita (in ordine: l'amicizia con Pietro Giordani; la scoperta del sentimento amoroso; il sorgere della passione civile-patriottica; l'aggravarsi delle condizioni di salute; l'accentuato senso di isolamento e di infelicità dopo il fallito tentativo di fuga dell'estate 1819), aveva trovato la sua vera ragione proprio in una sempre più sottile arte nella traduzione, capace di trasformare il ruvido dato tecnico, erudito e filologico in scrittura letteraria tanto in versi quanto in prosa, e in una sempre più acuta capacità di penetrare gli autori letti, classici e non, oltre che nel continuo scambio di opinioni intorno alle belle arti con Giordani, uno scambio di opinioni spesso vivace ma molto fruttuoso per entrambi.

Se, per esempio, Leopardi da un lato era pienamente d'accordo con Giordani nel riconoscere che «il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestatissima. Perché quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente e l'arricchiscono e mi lasciano in pace»¹¹; dall'altro, però, difendeva con forza la persuasione che per essere poeti non era affatto indispensabile essere uomini adulti perché la poesia, per quanto esigesse ricchezza linguistica ed espressioni adeguate, poteva/doveva essere praticata sin dalla giovane età:

Ma che [...] si debba di necessità comporre prima in prosa che in verso, questo le dirò schiettamente che a me non pareo. Parlando di me posso ingannarmi, ma io le racconterò come a me sembra che sia, quello che m'è avvenuto e m'avviene. Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e di far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti e quella smania violentissima di

⁹ Prete (1998), p. 166.

¹⁰ Calvino (1995), tomo secondo, pp. 1826-1827.

¹¹ Ep. 49, 21 marzo 1817, p. 71.

comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire fra me: questa è poesia, e p[er] esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi. [...]

Non voglio già dire che secondo me, se la natura ti chiama alla poesia, tu abbi a seguirla senza curarti d'altro, anzi ho per certissimo ed evidentissimo che la poesia vuole infinito studio e fatica, e che l'arte poetica è tanto profonda che come più vi si va innanzi più si conosce che la perfezione stà in un luogo al quale da principio né pure si pensava. Solo mi pare che l'arte non debba affogare la natura e quell'andare per gradi e voler prima essere buon prosatore e poi poeta, mi par che sia contro la natura la quale anzi prima ti fa poeta e poi col raffreddarsi dell'età ti concede la maturità e posatezza necessaria alla prosa. [...] e quale è dunque il vero poeta? Chi ha studiato più? E perchè non tutti che hanno studiato ed hanno un grande ingegno sono poeti? Non credo che si possa citare esempio di vero poeta il quale non abbia cominciato a poetare da giovanetto; né che molti poeti si possono addurre i quali siano giunti all'eccellenza, anche nella prosa, e in questi pochissimi, mi par di vedere che prima sono stati poeti e poi prosatori¹².

Osservazioni così sottili e precise a cui Giordani, pur nel ribadire le proprie convinzioni, finiva per non obiettare aggiungendo persino un basilare consiglio di lettura:

Negli studi credo che principalmente l'uom debba seguire il proprio genio. E s'ella più ama la poesia, bene sta! Dante adunque sia sempre nelle sue mani; che a me pare il miglior maestro e de' poeti e nientemeno de' prosatori. L'evidenza, la proprietà, l'efficacia di Dante mi paiono uniche. Ella si sente raffreddare e rallentare da Cicerone: a me per contrario, Cicerone, Tacito, Livio, Demostene, Tucidide fanno non minor calore che i più caldi poeti. Ma questo non fa nulla: quel che importa è addomesticarsi solo cogli ottimi in ciascun genere¹³.

Era proprio in questa situazione esistenziale e culturale che prendeva avvio la scrittura dello *Zibaldone*:

Palazzo bello. Cane di notte dal casolare, al passar del viandante.

Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
Del passegger, che stritolando i sassi,
Mandava un suon, cui precedea da lungi
Il tintinnò de' mobili sonagli.

Leopardi è già tutto qui, in questo inizio davvero inaspettato, singolarissimo e fuori dall'ordinario, con quei suoi sette versi endecasillabi sciolti¹⁴. Questi versi, introdotti da una

¹² Ep. 60, 30 aprile 1817, pp. 94-96.

¹³ Ep. 63, il dì dell'Ascensione 1817, p. 103.

¹⁴ Questo inizio in versi rende lo *Zibaldone* del tutto particolare rispetto ad altri testi che potrebbero essere considerati in qualche modo affini e che hanno fornito a Leopardi una sorta di modello d'ispirazione e di riferimento nei lunghi anni di composizione dello *Zibaldone* medesimo: penso agli *Essais* di Montaigne (1580-1588), ai *Pensées* di Pascal (1669), all'*Essay Concerning Human Understanding* di John Locke (1690) o all'*Abstract of a Treatise of Human Nature* di David Hume (1740), e

notazione spazio-temporale che serviva a contestualizzare la successiva e poetica raffigurazione notturna, racchiudevano una serie di fili già perfettamente intrecciati tra loro, e tali da teatralizzare l'essenza profonda della individualità storica e letteraria di Leopardi: potenza di un grande poeta e di un grande filosofo, che sin da giovane (Leopardi ha solo diciannove anni) e sin dalle prime righe dello *Zibaldone* ha saputo «elaborare un'etica, un orizzonte di senso»¹⁵ capaci di permeare nel tempo tutta la sua scrittura, pur nelle inevitabili e necessarie differenze di forma e di stile e pur nella inevitabile e necessaria presa di coscienza che certe predisposizioni e certe passioni possono essere acquisite soltanto attraverso progressive, e talora casuali, esperienze di vita. In un pensiero non molto più tardo, del 19 settembre 1821, in una sorta di breve riepilogo della propria esistenza già trascorsa, Leopardi difatti osservava:

Le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci. (Il mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione.) Io non mancava né d'entusiasmo, né di fecondità, né di forza d'animo, né di passione; ma non credetti d'essere eloquente, se non dopo letto Cicerone. Dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura, io disprezzava ed odiava la filosofia. I *pensieri* di cui il nostro tempo è così vago, mi annoiavano. Secondo i soliti pregiudizi, io credeva di esser nato per le lettere, l'immaginazione, il sentimento, e che mi fosse al tutto impossibile l'applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità ec. ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël. Grandissime e importantissime osservazioni si possono fare intorno alle facoltà le più energiche, attive, e feconde, che paiono affatto innate, e in effetto non son *prodotte* (gli altri dicono *svilupate*) se non dalle letture, e dagli studi, e dalle circostanze diverse, anche contro l'aspettazione, e la stessa decisa inclinazione che l'uomo aveva contratta, e supponeva innata in se stesso. Certo è che siccome il maggiore o minor talento, non è che maggiore o minore assuefabilità e adattabilità di organi, così il gran talento, in qualunque genere splenda, è suscettivo di splendere in tutti i generi. [...] E siccome tutti gli uomini sommi in qualsivoglia genere di coltura spirituale, furono e sono dotati di *gran* talento, cioè *gran* capacità mentale, però è certo che p.e. il gran poeta, può essere anche gran matematico, e viceversa. [...] Se non lo è, se il suo spirito si determinò ad un solo genere (che non sempre accade), ciò è puro effetto delle circostanze. [Zib. 1741-1743]

Proprio alla luce di queste osservazioni e della notazione spazio-temporale d'avvio, risulta subito inequivocabile la centralità del dato biografico all'interno della creazione letteraria e filosofica dello *Zibaldone*. Non volendo entrare nel merito di questioni filologiche già più volte illustrate con

persino all'*Essai sur l'origine des connoissances humaines* di Condillac (1746) benché Condillac, uno degli indiscussi maestri dell'Illuminismo francese, fosse conosciuto da Leopardi per lo più in maniera indiretta soprattutto attraverso le opere di Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (ricordo, tuttavia, che il nome di Condillac figura nell'ultimo degli elenchi di lettura che Leopardi aveva cominciato a redigere dal 1819: questo elenco, però, è privo di datazione e riporta come unica indicazione il cognome dell'autore, per cui non è possibile sapere quali opere siano state lette degli autori indicati e tanto meno se gli autori segnalati sono poi stati effettivamente letti. Cfr. PP, *Elenchi di lettura. IX Elenco*, p. 1122).

¹⁵ Franzini (2007), p. 129.

precisione da altri studiosi (tre diversi brani scritti con inchiostro e pennino differente che farebbero presupporre momenti diversi nella composizione o differenze di scrittura tra appunti e bella copia¹⁶), «Palazzo bello», quantunque generalmente identificato nella villa dei marchesi Roberti lungo la strada che conduceva a Recanati, secondo me è Palazzo Leopardi (l'aggettivo «bello», peraltro, conferisce all'intera descrizione un tono di orgogliosa affettività verso la dimora del padre, la più imponente dell'intero paese) dal momento che la notazione spazio-temporale nonché uditiva – la notte animata in lontananza dal latrato del cane e dal rumore dei passi del viandante – fa pensare ad una scena quotidiana e di vita privata, vissuta nell'intimità della propria camera da letto. Conferma, del resto, la mia ipotesi una lettera più tarda, del 6 marzo 1820, a Giordani, che riporta una situazione del tutto simile: «E poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaivano da lontano...»¹⁷. E, poi, benché questa notazione possa essere stata inserita in un secondo tempo, quale senso avrebbe iniziare quello che sembra un diario personale e intimo con l'indicazione della casa di altri, per quanto sodali ed amici di famiglia?

La centralità del dato biografico nello *Zibaldone*, centralità che in verità avrebbe caratterizzato l'intera produzione letteraria leopardiana in versi e in prosa e che diventava strumento di riflessione intorno ai casi della vita umana in generale, non sarebbe peraltro mai venuta meno nel corso degli anni, neppure dopo la partenza nel luglio 1825 da Recanati e i viaggi che avrebbero portato Giacomo da Bologna e Milano sino all'ultima dimora napoletana, e neppure dopo il progressivo decremento della pagine dello *Zibaldone* medesimo – si ricordi che sino al luglio 1825 Leopardi aveva composto ben 4139 pagine sulle complessive 4526, elemento nient'affatto trascurabile perché testimonia il legame profondo di quest'opera con il suo luogo natale e, quindi, con la sua famiglia:

Diceva una volta mia madre a Pietrino che piangeva per una cannuccia gittatagli dalla finestra da Luigi: non piangere non piangere che a ogni modo ce l'avrei gittata io. E quegli si consolava perchè anche in altro caso l'avrebbe perduta. Osservazioni intorno a questo effetto comunissimo negli uomini, e a quell'altro suo affine, cioè che noi ci consoliamo e ci diamo pace quando ci persuadiamo che quel bene non era in nostra balia d'ottenerlo, né quel male di schivarlo, e però cerchiamo di persuadercene, e non potendo, siamo disperati, quantunque il male in tutti i modi si rimanga lo stesso. [Zib. 65]

La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo, è quando egli vive quietamente nel suo stato con una speranza riposata e certa di un avvenire molto migliore, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder di questo immaginato bellissimo futuro. Questo divino stato l'ho provato io di 16 e 17 anni per alcuni mesi ad intervalli, trovandomi quietamente *occupato* negli studi senz'altri disturbi, e colla certa e tranquilla speranza di un lietissimo avvenire. E non lo proverò mai più, perchè quella tale speranza che *sola può render l'uomo contento del presente*, non può cadere se non in un giovane di quella tale età, o almeno, esperienza. [Zib. 76]¹⁸

¹⁶ Pacella (1991), pp. XIV-XVII; Peruzzi (1989-1994), pp. XXV-XLVIII; Cacciapuoti (2010), pp. 47-66.

¹⁷ Ep. 287, p. 379. Persino un breve passo dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, redatti tra il marzo e il maggio 1819, pur con qualche differenza però non così sostanziale, Leopardi descriveva una situazione non troppo dissimile: «Scena dopo pranzo affacciandomi alla finestra, coll'ombra delle tettoie il cane sul pratello i fanciulli la porta del cocchiere socchiusa le botteghe ec.». PP, p. 1101.

¹⁸ In un pensiero molto più tardo, del 9 dicembre 1826, ancora una volta Leopardi sottolineava l'importanza rivestita dalla sua vicenda privata e, soprattutto, dal rapporto con il padre: «È naturale all'uomo, debole, misero, sottoposto a

Inoltre, attraverso un lessico fortemente espressivo e allo stesso tempo leggero – della medesima ‘leggerezza’ poi così acutamente argomentata da Italo Calvino nella prima delle sue *Proposte per il nuovo millennio*¹⁹ –, quei sette endecasillabi sciolti di apertura dello *Zibaldone* mettevano in scena una serie d’immagini visive e sonore che da un lato anticipavano sia tutte le future riflessioni intorno al piacere/diletto derivati dal vago e dall’indefinito, riflessioni che avrebbero trovato la loro naturale conclusione soltanto alla pagina 4513 del 21 maggio 1829, sia la cosiddetta ‘poetica dei sensi’ di matrice sensista ed illuminista (se pur brevemente, ricordo che la cosiddetta esperienza del sensibile non solo avrebbe orientato in modo decisivo l’elaborazione epistemologica della futura teoria del piacere, ma sarebbe stata sottesa anche a molte immagini della scrittura d’invenzione. La percezione sensoriale delle cose del mondo e dell’essere umano avrebbe rappresentato uno dei principali strumenti di conoscenza e uno degli aspetti nodali – particolarmente innovativi rispetto alla tradizione letteraria e filosofica dell’Italia ottocentesca – del pensiero leopardiano, capace di dare ‘corpo’ e ‘sostanza’ persino a quanto era connesso alla pura immaginazione e così di descrivere l’invisibile tramite il visibile, l’intangibile tramite il tangibile). E dall’altro istituivano una naturale e immediata relazione di parentela tra il primo Leopardi, quello delle traduzioni dei classici antichi, e il Leopardi maggiore, quello dei *Canti*, delle *Operette* e delle pagine seguenti dello *Zibaldone*²⁰. La luna che, come avrebbe bene messo in risalto Calvino nelle sue or ora citate *Lezioni americane*, va lasciata interamente a Leopardi perché nessuno meglio di lui ha saputo raffigurarla e renderla parte attiva di un componimento letterario sia con la sua presenza sia con la sua assenza²¹, e poi il «passeggiere» e il rumore del suo carro che si disperde in lontananza avrebbero accompagnato a lungo Leopardi, sin dalla versione dell’*Idillio ottavo. Espero di Mosco*, tradotto tra la primavera e l’estate del 1815, come segni indiscutibili della forza figurativo-immaginario-formale-ermeneutica della memoria e, ancor di più, della rimembranza, tema altresì caro della poetica leopardiana: sarebbe davvero ridondante rammentare tutte le future lune leopardiane, tuttavia quel «passeggiere» non può non far pensare all’«artigian, che riede a tarda notte» del v. 26 della *Sera del dì di festa* (primavera 1820), al «passegger che il suo cammin ripiglia» del v. 24 di *La quiete dopo la tempesta* (settembre 1829), al «pellegrino» del v. 32 di *Il pensiero dominante* (primavera 1831) e al «carrettier» che canta «con mesta melodia» dei vv. 16-19 di *Il tramonto della luna* (primavera 1836).

tanti pericoli, infortunii e timori, il supporre, il figurarsi, il fingere anco gratuitamente un senno, una sagacità e prudenza, un intendimento e discernimento, una perspicacia, una esperienza superiore alla propria, in qualche persona, alla quale poi mirando in ogni suo duro partito, si riconforta o si spaventa secondo che vede quella o lieta o trista, o sgomentata o coraggiosa, e sulla sua autorità si riposa senz’altra ragione; spessissimo eziandio, ne’ più gravi pericoli e ne’ più miseri casi, si consola e fa cuore, solo per la buona speranza e opinione, ancorché manifestamente falsa o senza niuna apparente ragione, che egli vede o s’immagina essere in quella tal persona; o solo anco per una ciera lieta o ferma che egli vede in quella. Tali sono assai sovente i figliuoli, massime nella età tenera, verso i genitori. Tale sono stato io, anche in età ferma e matura, verso mio padre; che in ogni cattivo caso, o timore, sono stato solito per determinare, se non altro, il grado della mia afflizione o del timor mio proprio, di aspettar di vedere o di congetturare il suo, e l’opinione e il giudizio che egli portava della cosa; né più né meno come s’io fossi incapace di giudicarne; e vedendolo o veramente o nell’apparenza non turbato, mi sono ordinariamente riconfortato d’animo sopra modo, con una assolutamente cieca sommissione alla sua autorità, o fiducia nella sua provvidenza. E trovandomi lontano da lui, ho sperimentato frequentissime volte un sensibile, benché non riflettuto, desiderio di tal rifugio». Zib. 4229-4230.

¹⁹ Sulla ‘leggerezza’ leopardiana intesa nella medesima accezione proposta da Calvino mi sono già soffermata in altri miei studi ai quali mi permetto di rimandare: il saggio introduttivo che dà il titolo all’intero volume in Landi (2012), pp. 9-19; e *La «leggerezza della pensosità»* in Landi (2017), pp. 239-288.

²⁰ Sull’importanza e i rapporti di relazione fra traduzione e scrittura di opere originali, rimando in modo particolare ad Atti (2016).

²¹ Calvino (2007), p. 31.

La centralità del dato biografico e la presenza di fili già tra loro perfettamente intrecciati sembrano essere confermati anche da quell'«onde» con cui alla fine dei sette endecasillabi sciolti Leopardi avviava la vera e propria scrittura in prosa dello *Zibaldone*. Al di là delle possibili interpretazioni²², e per quanto pure la favola di Aviano, introdotta proprio da «onde», il successivo apologo sulla «dama vecchia» e il distico tradotto da Virgilio probabilmente tutti attribuibili a momenti differenti di scrittura rispetto alla prima vera osservazione di tipo letterario («Dal niente in letteratura si passa al mezzo e al vero, quindi al raffinamento») – si ricordi che dall'estate al dicembre del 1817 Leopardi componeva soltanto le prime 15 pagine del manoscritto – a me sembrano rilevanti due questioni. La prima, che potrebbe dare ragione dell'immediatezza e della spontaneità della composizione dello *Zibaldone* medesimo: quell'«onde» fa riferimento a un ragionamento di Leopardi o del tutto privato o già intrapreso in un'altra sua opera, ragionamento che per la natura ancora *in fieri* e ancora embrionale di queste prime righe vergate non aveva bisogno, almeno per lui, di ulteriori spiegazioni. Del resto, almeno le prime cinque-sei pagine, proprio come le ultime 20 scritte tra il 1829 e il 1832, sembrano essere per lo più una serie di semplici appunti volanti davvero «a penna corrente», per quanto poi sia già possibile rinvenire uno dei temi conduttori di tutte le successive 99 pagine e di tutta l'opera nel suo complesso, ossia il «Sistema di Belle Arti» e l'analisi critica della lingua e della letteratura italiana, «la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche»²³, anche in relazione con altre letterature e con altre lingue. Contemporaneamente, quell'«onde» sottolinea all'istante che lo *Zibaldone*, sin dalla sua apertura, era in stretto dialogo con il resto della produzione letteraria leopardiana: se i versi iniziali colloquiavano con gli *Idilli* di Mosco e quindi con la classicità dei diversi testi traslitterati durante il già ricordato biennio delle traduzioni, ora si trattava del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815, in particolare il Capo VIII, *Dei terrori notturni* in cui era riportata la traduzione proprio della favola del poeta latino come sorta di commentario) e del relativo *Principio di un rifacimento del saggio sopra gli errori popolari degli antichi* databile a quello stesso 1817, nei quali si faceva riferimento ai metodi usati dalle balie che, per tranquillizzare i bambini, in verità raccontavano favole spaventose e terribili. Ma perché ricollegarsi proprio a queste due particolari opere, una delle quali peraltro interrotta e mai conclusa? Tralasciando le possibili interpretazioni del *Saggio* e del suo conseguente 'rifacimento'²⁴ – non è la sede adatta –, quest'opera, proposta persino all'editore Stella per una sua pubblicazione mai però avvenuta in vita²⁵, rappresentava, almeno all'altezza del 1817, la *summa* delle prime riflessioni filosofiche intorno all'uomo, soprattutto, ma non solo, quello antico, e intorno ad una questione essenziale su cui Leopardi sarebbe più volte tornato nelle pagine future dello *Zibaldone*, ossia il rapporto tra verità ed errore in rapporto al concetto del progresso quotidiano dello spirito umano: avvalendosi sia della

²² Faccio riferimento in particolare a: Levi (1928) e Bonifazi (1990), poi analizzati anche in Peruzzi (1989-1994) e in Cacciapuoti (2010).

²³ Ep. 49, a Pietro Giordani, 21 marzo 1817, p. 71.

²⁴ Ad un possibile rifacimento Leopardi avrebbe pensato anche molti anni dopo come risulta dalla pagina 4484 dello *Zibaldone*, del 6 aprile 1829, a testimonianza della rilevanza rivestita dal *Saggio* nella carriera artistica leopardiana: «Errori popolari degli antichi. Parlerò di questi errori leggermente, come storico, senza entrare a filosofare sopra ciascuno di essi e sopra la materia a cui appartengono; cosa che mi menerebbe in infinito, e vorrebbe non un Trattatello, ma un gran Trattato».

²⁵ Così nella lettera ad Antonio Stella, allegata a quella spedita da Monaldo Leopardi allo stesso Stella, come sorta di presentazione del *Saggio* nella speranza di una sua pubblicazione milanese (Ep. 13, primi mesi del 1816, p. 13). Il *Saggio* non fu mai pubblicato da Stella e apparve per la prima volta postumo a cura di Prospero Viani, Firenze, Le Monnier, 1846.

«speculazione, l'immaginazione e il raziocinio» degli antichi sia dell'«osservazione e l'esperienza» dei moderni, per Leopardi compito del poeta, come avrebbe osservato qualche anno più tardi nel 1823, era quello di mostrare la verità delle cose e così svelare gli errori passati dal momento che «lo spirito umano è tutto pieno di errori; la vita umana di male usanze»²⁶. Un pensiero chiaramente connesso proprio con l'apertura del *Capo 1. Idea dell'opera del Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* in cui il diciassettenne Leopardi aveva sottolineato l'importanza di «conoscere il vero», prima «cura» dell'uomo che vive appunto in un mondo «pieno di errori» e che nella sua «breve vita» è costretto ad «impiegarne, nel disfarsi degli errori che ha concepiti, una parte maggiore di quella che gli rimane per andare in traccia del vero»; e di nuovo con il *Capo 19. Ricapitolazione* in cui aveva rimarcato che «la storia degli errori è lunga come la storia quella dell'uomo» tanto che neppure il Filosofo sembrava essere in grado di liberarsi degli errori medesimi, neppure di quelli «i più contrari al bene della società, alla felicità del genere umano»²⁷. Lo *Zibaldone*, in sostanza, si presentava subito agli occhi di Leopardi come lo strumento ideale, per sé stesso e per il suo lettore, per liberare l'umanità dalle opinioni false ed inesatte e, di conseguenza, per illustrare/discutere/argomentare la realtà 'vera' del mondo e degli uomini, per quanto questa potesse essere difficile e dolorosa da accettare («Non può alcun inganno, salvoché a qualcheduno in qualche caso e per pochissimo tempo rispetto alla grande durata del tempo che l'errore è stato e sarà nel mondo, portare mai vero giovamento agli uomini»²⁸); e si presentava subito come lo strumento ideale per dichiarare il profondo legame tra antichità e modernità, e non solo nella propria formazione intellettuale di poeta e di scrittore, e quindi come la naturale continuazione di quanto avviato con il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, scritto proprio per «far conoscere gli errori popolari degli Antichi, la loro grande affinità con quelli dei moderni e l'utilità che si può ritrarre dall'esempio delle età passate».

C'è, però, una seconda questione, non meno rilevante. La favola di Aviano, introdotta da quell'«onde», e il successivo apologo della «dama vecchia» mettono in evidenza la levità, la leggerezza, della prosa dello *Zibaldone* che, sin dalle prime note, risulta capace di alternare forme e registri tra loro molto diversi e di inventare «con la sua lingua ricca e perfettamente bilanciata, uno stile saggistico moderno»²⁹. La favola e l'apologo, infatti, insieme alla traduzione di un distico virgiliano che sembra preludere al tema della futura *Quiete dopo la tempesta* («Tutta la notte piove / E ritornan le feste a la dimane: / Fan del regno a metà Cesare e Giove»), facendo un riferimento alla tradizione antica – il poeta latino Aviano – e l'altro alla osservazione del quotidiano (di nuovo antico e moderno strettamente connessi tra loro), con tono scherzoso e persino irriverente, risultano il perfetto e altrettanto originale contraltare alle prime riflessioni intorno alla letteratura. Una favola e un apologo che, al di là delle intenzioni stesse dell'autore, appaiono speculari rispetto a quella serie di aforismi sull'uomo e il suo comportamento sociale delle due pagine conclusive dello *Zibaldone*: se le due storielle giocose e divertite aprivano alle prime vere osservazioni estetico-filosofiche intorno al «Sistema di belle arti», gli aforismi finali, in parte già esposti, in maniera solo apparentemente più seria, da Tristano nel *Dialogo di Tristano e di un amico* – composto in quello stesso 1832 anno di chiusura dell'intero *Zibaldone* – con l'identico tono canzonatorio e leggero avrebbero offerto a Leopardi il modo migliore per prendere commiato da se stesso e dal proprio lettore. È la potenza di

²⁶ Zib. 276, 21 maggio 1823.

²⁷ Ferraris (2003), pp. 9, 237 e 242.

²⁸ PP, *Principio di un rifacimento del saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, p. 961.

²⁹ D'Intino-Maccioni (2016), p. 9.

un'opera che proprio nel suo insieme risulta fortemente compatta e addirittura circolare, ed è l'arte sottile della parola e della retorica del riso. Del resto, considerazione neppure troppo a margine a queste riflessioni sul problema del 'cominciamento' dello *Zibaldone*, il riso, sotto le numerose e variopinte vesti del sarcasmo, della comicità, del ridicolo, del grottesco, della satira, dell'ironia, della parodia o del *divertissement*, proprio a partire dalla favola di Aviano e dall'apologo della «dama vecchia» più volte chiamati in causa, era uno degli espedienti retorici che Leopardi avrebbe utilizzato più spesso all'interno del suo procedimento letterario ed ermeneutico³⁰, soprattutto laddove i contenuti sarebbe stati particolarmente spinosi e duri, per alleggerire la tensione, rendere più agile e lieve la scrittura e la lettura e così sottolineare, addirittura con maggiore chiarezza e lucidità, la specificità degli argomenti trattati. Iniziare con due storielle sottilmente ironiche (e così chiudere con alcuni aforismi persino irriverenti) significava scegliere una ben precisa chiave di interpretazione delle cose del mondo in generale e delle proprie in particolare, una chiave di interpretazione poi ben argomentata alcuni anni più tardi nelle pagine 1393-1394 del 27 luglio 1821:

A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. [...] E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginaz. dell'eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, benché oggi assai forti.

Ma non solo. Già da queste due storielle iniziali e dalle successive prime 99 pagine è possibile comprendere che per Leopardi il riso rappresentava una delle armi più potenti che l'uomo aveva a sua disposizione dal punto di vista espressivo-espositivo per dimostrare la propria superiorità sugli altri e sulle cose della vita, persino le più dolorose (come sarebbe stato ancora acutamente osservato quasi a conclusione dello *Zibaldone*, alla pagina 4391 del 23 settembre 1828: «Terribile ed awful è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire»); ed era anche uno dei numerosi elementi che contraddistingueva il mondo degli antichi dal mondo dei moderni, rendendo ovviamente il primo superiore rispetto al secondo:

C'è una differenza grandissima tra il ridicolo degli antichi comici gr. e lat. di Luciano ec. e quello dei moderni massimamente francesi. [...] Quello degli antichi era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo, e i

³⁰ Questo procedimento di scrittura che alterna serietà e facezia mi fa sempre venire in mente la *Critica del Giudizio* in cui Kant, proprio come avrebbe fatto Leopardi, si serviva di storielle più o meno divertenti per spiegare e illustrare concetti filosofici assai più complessi: «Si racconta che a Surate un indiano, a tavola con un inglese, vista aprire una bottiglia di *ale* dalla quale la birra uscì tutta sotto forma di schiuma, non finiva di manifestare il proprio stupore con esclamazioni; e, domandandogli l'inglese cosa vi fosse da meravigliarsi tanto, rispose: "Quello che mi stupisce non è il fatto che questa roba esce, ma come abbiate fatto a farcela entrare". Il racconto ci fa ridere di cuore e ci rallegra; non perché ci sentiamo più intelligenti di quell'inesperto, o per qualche altra cosa piacevole che l'intelletto ci faccia scorgere, ma perché la nostra aspettazione era tesa ed improvvisamente si è risolta in nulla. Oppure: l'erede vuole preparare funerali solenni al ricco parente defunto, ma si lamenta che la cosa non gli riesca a dovere, perché, dice, "Quanti più soldi dò alla gente del corteo funebre, per mostrarsi afflitta, tanto più hanno l'aria allegra". A questo punto scoppiamo a ridere, e la ragione è nell'attesa che improvvisamente si risolve in nulla». Kant (2013), Libro II, par. 54, p. 226.

moderni mettono un'ombra uno spirito un vento un soffio un fumo. Quello empieva di riso, questo appena lo fa gustare e sorridere, quello era solido, questo fugace, quello durevole materia di riso inestinguibile, questo al contrario. Quello consisteva in immagini, similitudini paragoni, racconti insomma cose ridicole, questo in parole. [...] Ma quel de' greci e latini è solido, stabile, sodo, consiste in cose meno sfuggevoli, vane aeriforme, come quando Luciano [...] paragona gli Dei sospesi al fuso della Parca ai pesciolini sospesi alla canna del pescatore. [Zib. 41]

A questo punto, però, è necessario tornare ai versi iniziali dello *Zibaldone*, da cui è partito tutto questo discorso. Questi versi, invero, mettono subito in risalto, e senza ombra di dubbio, attraverso quella serie di immagini poi riprese più volte da Leopardi nella sua futura produzione artistica, il rapporto naturale tra invenzione poetica e ragionamento speculativo (il continuo richiamo di quelle particolari immagini è, in effetti, la dimostrazione tangibile della potenza della riflessione teorica sulla rimembranza e sul vago/indeterminato, temi alla base dello *Zibaldone* sin dalle sue prime pagine). Questo intreccio è, d'altronde, una delle peculiarità fondanti della personalità artistica di Leopardi, e rappresenta forse il nucleo principale della sua intera produzione, lirica e prosastica: ora, per quanto Leopardi nell'estate del 1817 probabilmente non avesse ancora ben chiaro cosa sarebbe diventato lo *Zibaldone* e quanto il pensiero filosofico avrebbe inciso nella costruzione di un proprio metodo letterario-estetico-ontologico-ermeneutico, oggi risulta evidente quanto sia inscindibile il suo essere poeta dall'essere pensatore, e viceversa. E quei versi di apertura sono proprio lì a significarlo, ancor di più se si pensa che sono stati trascritti in bella copia. È davvero una prospettiva particolare quella della prima pagina dello *Zibaldone* perché da un testo simile ci si aspetterebbe un inizio di altro tipo, benché in verità le prime 99 pagine sembrano essere scritte senza un progetto preciso, secondo il modello del diario non solo autobiografico ma anche intellettuale. Eppure, riesaminando con attenzione queste prime 99 pagine a me sembra che un progetto, per quanto ancora in fase di formazione, ci sia, ossia quello di tracciare un 'sistema di belle arti' in rapporto non solo alla letteratura ma alla natura nel senso più ampio del termine, per mezzo dell'evidenziazione di alcuni temi/motivi particolari, talora persino accoppiati se pure contrastivamente (il concetto di imitazione, bello/brutto, lingua e linguistica applicata, ragione/sentimento, felicità/infelicità, illusioni, vago/indefinito, antichi/moderni, ricordo/ricordanza, caratteri dell'uomo, il nulla, la noia), il tutto inframmezzato da versi poetici, persino della tradizione popolare, nonché da aforismi e storielle comiche e lievi, con l'intento di analizzare l'uomo in quanto tale e nelle sue più varie sfaccettature, ponendo così le basi per quella antropologia o addirittura fenomenologia umana che sono due delle cifre peculiari dello *Zibaldone* nella sua totalità e nella sua complessa articolazione – come sottolineava anche Hume nel *Treatise of Human Nature*, che Leopardi avrebbe letto almeno a stralci, non esiste una questione di qualche importanza la cui soluzione non sia compresa nella cosiddetta «scienza dell'uomo», e non ne esiste nessuna che possa essere spiegata e illustrata con certezza se non prendendo spunto proprio da quella stessa scienza.

Oltre a quanto osservato sino a questo momento, ciò che mi sembra davvero interessante è l'ottica usata da Leopardi nell'avvio di quello che ancora non si intitolava *Zibaldone*: un'ottica rovesciata esattamente come quella delle *Lettere persiane* (1721) di Montesquieu, autore peraltro molto letto e molto amato da Leopardi³¹. All'opposto di tutta la letteratura legata all'esperienza del Grand Tour,

³¹ Leopardi con molta probabilità aveva letto le *Lettere persiane* di Montesquieu visto che nella biblioteca paterna figurava un'edizione in lingua originale del 1730.

nelle *Lettere persiane*, sorta di resoconto di viaggio in veste di romanzo epistolare, sono due 'orientali' ad osservare l'Europa guardandola e descrivendola come un luogo favoloso ed esotico; nello *Zibaldone* è la 'poesia' a dare l'impronta generale ad un'opera che, peraltro, sarebbe diventata uno dei testi in prosa più importanti della storia filosofica italiana, dall'Ottocento in avanti, attestando il legame indissolubile nel suo autore, sin da giovane età, tra la scrittura in versi e l'elaborazione meditativo-riflessiva, verso e recto di un unico straordinario insieme: insomma, per usare in parte le parole della *Prefazione* delle stesse *Lettere persiane*, si potrebbe dire che «la natura e l'intento» dello *Zibaldone* sono così palesi che quell'avvio in versi può «ingannare soltanto quanti vorranno ingannarsi da sé»³².

Questo avvio, in sostanza, mettendo in comunione poesia e filosofia, palesa all'istante quanto sarebbe stato comprovato in seguito, ossia che «è comune al poeta e al filosofo l'internarsi nel profondo degli animi umani, e trarre in luce le loro intime qualità e varietà, gli andamenti, i moti e i successi occulti, le cause e gli effetti dell'une e degli altri: nelle quali cose, quelli che non sono atti a sentire in se la corrispondenza de' pensieri poetici al vero, non sentono anche, e non conoscono, quella dei filosofici»³³. E dimostra pure che poesia e filosofia in Leopardi sono entrambe, senza differenza alcuna, «le sommità dell'umano spirito, le più nobili e le più difficili facoltà a cui possa applicarsi l'ingegno umano» e sono entrambe, sempre senza differenza alcuna, le facoltà «più sfortunate e dispreziate di tutte le facoltà dello spirito». Ma soprattutto dimostra l'affinità della poesia e della filosofia benché abbiano intenti diversi, la prima il bello e la seconda l'essenza delle cose:

il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione. [Zib. 3383-3384, 8 settembre 1823]

Un'ulteriore riflessione prima di concludere. Le prime 99 pagine sono davvero molto interessanti perché in miniatura presentano numerose materie e numerose immagini che sarebbero state riprese nell'intero *Zibaldone*: le prime 29 che si chiudono con l'inserimento di una prima data quasi sicuramente apposta in un secondo momento (dicembre 1818. Di fianco figurano due canzonette popolari aggiunte più tardi nel 1819 e nel 1820) sono costruite a selva o, ancora meglio, come uno stemma genealogico con i rami che si diramano da una voce principale, «Sistema di belle arti», che regge sostanzialmente tutto il resto, per quanto suddiviso appunto in rami ossia in micro-argomenti o motivi correlati. Dalla pagina 30 un lieve cambiamento che si avvicina di più al resto dello *Zibaldone*, quello che dalla pagina 100 (8 gennaio 1820) avrebbe portato con regolarità la datazione, un cambiamento che apre la strada a quell'insieme sempre più complesso di riflessioni 'in movimento' ma ben articolate tra loro, così difficile per noi lettori moderni da classificare.

È proprio su questo concetto, la possibile struttura organica e sistematica dello *Zibaldone*, che però è necessario riflettere. Come risulta anche da quell'indice parziale redatto dallo stesso Leopardi presumibilmente nei primi mesi del 1820 quale sorta di regesto per quelli che ancora erano definiti *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*³⁴, titolo che da solo conferma la potente comunione tra le

³² Montesquieu (1721), p. 2.

³³ Besomi (1979), *Il Parini, ovvero della gloria*, p. 214.

³⁴ Pacella (1991), pp. 1209-1216; Cacciapuoti (2010), pp. 159-164; e D'Intino-Maccioni (2016), pp. 23-24.

due diverse discipline sin dalla sua giovane età, queste prime 99 pagine mettono in scena immediatamente molteplici forme di scrittura (lirica, apologo, aforisma, motto di spirito, saggio breve, commento, diario, memoria, appunti volanti,...) tutte ben regolate da un sapiente uso degli strumenti retorici, persuasivi ed epistemologici, e soprattutto un pensiero composito e articolato in molteplici filoni e in molteplici materie di riflessione: l'indice parziale/regesto, in verità, è molto ben elaborato tanto da contenere 200 differenti voci capaci di illustrare tutti i differenti argomenti trattati e di confermare in maniera certa ed innegabile che queste 99 pagine non sono affatto separabili dalle successive né per la tipologia né per l'organizzazione interna delle tematiche affrontate³⁵. Era come se Leopardi, arrivato alla pagina 100, avesse compreso che quella strana forma di diario scelta

per fissare le sue annotazioni o i suoi ricordi, da libro della memoria sarebbe diventato qualcosa d'altro, qualcosa di completamente nuovo, poiché egli si trovava di fronte a un testo formato da brani che riprendevano sempre gli stessi temi: la letteratura, le lingue, le riflessioni d'ordine morale e l'analisi dei comportamenti dell'uomo nella società, lo sguardo profondo che analizzava il sé, i sentimenti, le illusioni, le passioni dell'uomo. Materiali tutti incentrati su una concatenazione di pensieri che si formavano a partire l'uno dall'altro, per approfondimento, o che nascevano in margine a letture del momento³⁶.

È quello che potremmo definire sin dal suo esordio un «sistema dinamico complesso»³⁷ in cui è proprio il «Sistema di belle arti» ad imprimere, sin dalle pagine 6-7, il suo particolare ritmo e andamento. Benché in maniera più sintetica e soltanto per punti o per frasi schematiche, Leopardi, riprendendo quanto argomentato a Giordani un paio di mesi prima, il 30 maggio dello stesso 1817³⁸, elencava i vari elementi indispensabili per costruire la «teoria»³⁹ di un simile 'sistema', anticipando così molti temi e molte parole-chiave, se non addirittura alcune tecniche stilistiche come quella dell'accumulazione e dell'affastellamento lessicale o dell'uso delle figure dell'analogia, *in primis* la similitudine, che poi avrebbero contraddistinto il futuro *Zibaldone*:

Fine – il *diletto*; secondario alle volte, *l'utile*. – Oggetto e mezzo di ottenere il fine – *l'imitazione della natura*, non del bello necessariamente. – Cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo – la *maraviglia*: forza del *mirabile* e desiderio innato nell'uomo: tendenza a credere il mirabile: la maraviglia così è prodotta dalla imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile: quindi il diletto delle tragedie ec. prodotto non dalla cosa imitata ma dall'imitazione che fa maraviglia – Cagioni secondarie e relative ai diversi oggetti imitati – la bellezza, la *rimembranza*, l'attenzione che si pone a cose che tuttogiorno si vedono senza badarci ec. – Cagione primitiva del diletto destato dalla maraviglia ec. e però conseguentemente del diletto destato dalle belle arti – *l'orrore della noia naturale all'uomo*, ricerche sopra le cagioni di questo orrore ec. – Cagioni dei difetti nelle belle arti – *Sproporzione*, sconvenevolezza, cose poste fuor di luogo, al che solo (contro l'opinione

³⁵ Su questa specie di regesto, che meriterebbe una trattazione a sé stante per la complessità delle voci e per i titoletti attribuiti da Leopardi, titoletti che talora sembrano preannunciare addirittura opere future, rimando soprattutto a Conti (1964).

³⁶ Cacciapuoti (2010), pp. 60-61.

³⁷ La definizione, davvero convincente e suggestiva, non è mia ma dell'appena citata Fabiana Cacciapuoti a cui rimando (p. 3).

³⁸ Ep. 66, pp. 110-111.

³⁹ L'espressione è tratta dalla voce inserita nell'indice parziale/regesto *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Cfr. Pacella (1991), p. 1209, punto 10.

di chi pensa che provenga dall'aver le arti per oggetto il bello) si riducono i difetti della bassezza della bruttezza deformità crudeltà sporchezza tristizia tutte cose che rappresentate o impiegate nei loro luoghi non sono difetti giacché piacciono e per mezzo dell'imitazione producono la meraviglia, ma sono difetti fuor di luogo p. e. in un'anacreontica l'immagine di un ciclope, (per lo più) in un'epopea per lo più la figura di un deforme ec. Altri difetti e vizi; *affettazione* ec. quasi tutti si riducono alla sconvenevolezza e inverisimiglianza che proviene dallo sconvenirsi tra loro in natura quegli attributi della cosa inverisimile, onde la mente che comprende la sconvenienza degli attributi concepisce l'inverisimiglianza – Diversi rami della imitazione che formano i diversi oggetti delle belle arti e di diversi generi p. e. di poesia, i quali tanto più son degni e nobili quanto più degni ec. sono gli oggetti, onde un genere che abbia per oggetto il deforme, sarà un genere poco stimabile e da mettersi p. e. coll'epopea, benché anch'esso sia un genere di poesia destando la meraviglia quindi il diletto col mezzo dell'imitazione – [*Il corsivo è mio*].

Queste intense pagine 6-7, se pure non del tutto di tipo discorsivo, in cui i vari aspetti elencati della questione risultavano comunque interdipendenti gli uni agli altri in una sorta di schema chiaramente ramificato, dimostra che la scrittura della *Zibaldone*, sin dai suoi primi appunti all'apparenza disordinati e disorganici, non era affatto o soltanto una semplice 'scrittura mentale' sorretta da una struttura elementare e involontaria, a sua volta fondata unicamente su aspetti combinatori, modulari e accumulativi, ma era la forma germinale di un vero procedimento analitico in cui i diversi pensieri avrebbero preso forma collegandosi e sviluppandosi per temi e motivi spesso associati e intersecati tra loro, anche a distanza di tempo, da un gioco sotterraneo, tuttavia a suo modo evidente, di lemmi ricorsivi, di itinerari e rinvii interni. A ben guardare, in effetti, già in queste 99 pagine non mancavano i richiami a pagine precedenti, talora in maniera meno efficace e meno ordinata («come ho detto», «ancora indicate in un altro pensiero»; «quello che ho detto altrove»; «quello che poi ho detto»; «s'è osservato»;...), talora con rinvii precisi («V. questi pensieri p. 95» inserito alla fine della seconda osservazione della pagine 12; «Quello che ho detto alla p. 32» indicato alla pagina 64; «In proposito di quello che ho detto p. 76» posto alla pagina 96). Tutto ciò a testimonianza del fatto che queste stesse prime 99 pagine, pur composte «a penna corrente», presentavano già al loro interno una articolazione sinuosa ma al tempo stesso organica, per di più intrecciata con le pagine successive come risulta dai richiami apposti più tardi⁴⁰ e come mette in risalto, al di là di ogni possibile dubbio o fraintendimento, la pagina 100 con quella annotazione posta tra parentesi ma ben inserita nel discorso, capace di creare una naturale giuntura e una naturale linearità tra un prima e un dopo: «È cosa osservata dagli antichi poeti ed artefici, massimam. greci, che sollevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero (V. p. 86-87 di questi pensieri)».

Ora, parlare di un disegno dello *Zibaldone* sin da queste prime 99 pagine può sembrare ardito, ma è pur vero che la parola 'sistema'⁴¹ usata per descrivere un progetto già così bene elaborato come quello delle belle arti deve fare molto meditare. È la prima volta che Leopardi usa questo termine, poi tanto essenziale nel corso degli anni, nella definizione di un proprio pensiero, anche in rapporto

⁴⁰ Alle pagine 8 e 10 «V. p. 461»; alla 50 «V. p. 160»; alla 51 «V. p. 276»; alle 58 e 62 «V. p. 312»; alla 65 «V. p. 188»; alla 68 «V. p. 206»; alla 81 «V. p. 710. capoverso 1»; e alla 96 «V. p. 511. capoverso 1».

⁴¹ Sul lemma 'sistema' rimando a Belluci-D'Intino-Gensini (2014), *sub vocem* (a cura di Cosetta Veronese).

a quello di altri grandi filosofi antichi e moderni⁴². E se è vero che le pagine 6-7 dello *Zibaldone* illustrano un disegno teorico già così ben delineato definendolo 'sistema', e soprattutto se si pensa che questo lemma assumerà sempre di più il significato di 'metodo' e di metodo gnoseologico, a me sembra che Leopardi, per quanto ancora velatamente, stia ponendo le basi per la creazione di un proprio 'sistema', letterario e filosofico: effettivamente, dalla conclusione della pagina 393, avvio di una articolata e corposa serie di pensieri sul Cristianesimo e sulla natura di Dio⁴³, Leopardi, ogni qualvolta proporrà una particolare visione «intorno alle cose del mondo ed agli uomini» e sino alle intense pagine 4185-4189 del 13 luglio 1826, parlerà esclusivamente di sistema, o meglio del 'suo' sistema. Anzi, con un ulteriore passo in avanti rispetto a quelle pagine 6-7 in cui per la prima volta appare il vocabolo 'sistema', passo in avanti che permette, però, di creare un'immediata connessione con le osservazioni legate a «onde» e al rapporto con il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, chi ricerca il vero contro l'errore e la falsità non può assolutamente mancare di un sistema, senza il quale «non vi può esser discorso sopra veruna cosa», e quindi non può fare a meno di cercare, nelle proprie meditazioni e considerazioni, «naturalmente e necessariamente» un «ordine» e un «filo», perché la «connessione e dipendenza delle idee, de' pensieri, delle riflessioni, delle opinioni, è il distintivo certo, e nel tempo stesso indispensabile del filosofo» e, ovviamente, del grande poeta. Avere o ricercare un sistema è radicato in realtà nella sostanza della elaborazione tanto filosofica quanto poetica, giacché è indubitabile che l'idea stessa del sistema, cioè:

di armonia, di convenienza, di corrispondenza, di relazioni, di rapporti, è l'idea reale, ed ha il suo fondamento, e il suo soggetto nella sostanza, e in ciò ch'esiste. Così che gli speculatori della natura, e delle cose, se vogliono arrivare al vero, bisogna che trovino sistemi, giacché le cose e la natura sono infatti sistemate, e ordinate armonicamente. [Zib. 1089-1090, 26 maggio 1821]

Di conseguenza appare evidente che il sistema dello *Zibaldone*, un'opera che per quanto oggi possa essere definita aperta è interamente incentrata sullo studio dell'umanità in quanto tale, è costituito sin dalle prime 99 pagine da un particolarissimo amalgama in cui le idee più semplici e i ragionamenti più complessi, gli appunti più veloci e le riflessioni più articolate, i versi lirici e le prose riflessive sono legati tra loro da una scrittura che è sì zigzagante ma che è sempre coerente con se stessa, se non addirittura circolare, tanto da mettere in relazione tra loro pensieri non soltanto composti in epoche diverse ma anche difformi tra loro, seppure solo in apparenza, per materie discusse e modalità espressivo-rappresentative. Un amalgama in cui la vaghezza poetica ed immaginativa da una parte e il rigore argomentativo ed ermeneutico dall'altro (Calvino avrebbe parlato di 'leggerezza' ed 'esattezza', e proprio riferendosi a Leopardi) sanno rendere sensibili e materiali, visibili e plastici tutti questi differenti discorsi perché non solo parlano dell'uomo ma parlano all'uomo in un ininterrotto e ben percettibile dialogo, e non solo con se stesso o con i numerosi autori letti e commentati⁴⁴. Sin dalle nostre prime pagine, in verità, Leopardi si rivolgeva

⁴² A questo proposito rinvio alle densissime ed elaboratissime pagine 945-950 del 16-17 aprile 1821, in cui Leopardi discuteva dell'inevitabilità per un filosofo di formare, seguire e avere un proprio sistema, dai filosofi antichi sino ai «moderni più grandi, Cartesio, Malebranche, Newton, Leibnizio, Locke, Rousseau, Cabanis, Tracy, De Vico, Kant», ai quali in qualche modo si collegava.

⁴³ Zib. 393-420, 9-15 dicembre 1820.

⁴⁴ Nelle prime 99 pagine sono già un'ottantina i nomi di autori, antichi e moderni, talora citati in maniera indiretta attraverso i titoli delle loro opere, con i quali Leopardi si confronta: una sorta di repertorio letterario-filosofico a cui

ad un «tu» e ad un «noi» che non possono proprio far pensare soltanto ad un *alter ego*. Anche se – è ovvio – Leopardi parla e scrive per se stesso, è altrettanto ovvio che le sue osservazioni, di qualunque genere siano o qualunque registro utilizzino, sono indirizzate ad un lettore che è sempre ben presente⁴⁵: la modalità allocutiva della narrazione, i numerosi verbi alla seconda persona singolare e/o plurale («provatevi», «troverai», «tu che traduci», «tu cerchi», «vedete», «udrai»,...), l'uso costante dei deittici (questo, quello, ecco, colà, lì,...), il continuo ricorso alle esemplificazioni pratiche e alle figure dell'analogia, considerata subito «uno de' fondamenti della filosofia moderna e anche della nostra cognizione e discorso»⁴⁶, le interiezioni e le interrogazioni frequenti, l'uso di digressioni, ripetizioni anaforiche, incisi, precisazioni e persino ripensamenti rendono concreta, quasi fisica, la presenza di questo interlocutore, in un costante rapporto tra pari o, forse meglio, tra precettore e discepolo, un rapporto in cui, come sarebbe stato acutamente spiegato in un pensiero più tardo del 1823, il «buon maestro», possedendo oltre all'«eccellenza» in una determinata dottrina l'«eccellenza nel saperla comunicare» e l'«immaginazione» che è «necessaria» alla «comunicativa» stessa, dimostra di saper «rintracciare minutamente, ed avere esattamente presenti le origini, i progressi, il modo dello sviluppo, insomma la storia» delle «proprie cognizioni e pensieri», del suo «sapere» e del suo «intelletto»⁴⁷. Un lettore che, a mio parere, è il naturale destinatario dell'intera opera (Leopardi, del resto, era più che sensibile ai risvolti sociali ed editoriali del proprio lavoro intellettuale e, quindi, alle questioni legate alla nuova tipologia di pubblico che si stava affacciando a quel tempo sul mercato delle lettere; ma questo è un discorso lungo che ci porterebbe fuori strada), e al quale è manifestatamente indirizzato il pensiero 4428 del 2 gennaio 1829 che, a poco meno di cento pagine dalla conclusione dello *Zibaldone* medesimo, dà conto delle ragioni della sua composizione e persino dell'imminente sua conclusione, come una sorta di dichiarazione programmatica per quanto vergata soltanto alla fine e non all'inizio di questo lungo percorso poetico-narrativo-conoscitivo e che dà conto della verità 'dolorosa' che ha sempre voluto ricercare:

La mia filosofia, non solo non è conducente alla misantropia, come può parere a chi la guarda superficialmente, e come molti l'accusano; ma di sua natura esclude la misantropia, di sua natura tende a sanare, a spegnere quel mal umore, quell'odio, non sistematico, ma pur vero odio, che tanti e tanti, i quali non sono filosofi, e non vorrebbero esser chiamati né creduti misantropi, portano però cordialmente a' loro simili, sia abitualmente, sia in occasioni particolari, a causa del male che, giustamente o ingiustamente, essi, come tutti gli altri, ricevono dagli altri uomini. La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli

attingere per esemplificare, avvalorare e illustrare nel modo più convincente possibile le proprie opinioni e le proprie riflessioni (solo per fare qualche nome, tra gli antichi: Omero, Eschilo, Platone, Demostene, Anacreonte, Luciano, Plauto, Cicerone, Virgilio, Ovidio, Orazio, Seneca; tra i moderni e i contemporanei: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Racine, Guidi, Pignotti, Chiabrera, Redi, Galilei, Gravina, Foscolo, Di Breme, La Fontaine, Voltaire, Barthelemy, Chateaubriand, Madame de Staël, Alessandro Verri, Goethe, Byron).

⁴⁵ Benché su una posizione opposta alla mia, trovo interessante e molto ben articolata la tesi sostenuta da D'Intino (2013), pp. 221-243.

⁴⁶ Zib. 66.

⁴⁷ Zib. 1376-1377, 23 luglio 1823. Sulla necessità e sulla funzione si potrebbe dire quasi socratica della figura del maestro, Leopardi disquisiva anche alla pagina 58, pensiero importante non solo per questo motivo ma perché metteva in stretta relazione poesia e pensiero, in questo caso, matematico: «Non ci sarebbe tanto bisogno della viva voce del maestro nelle scienze se i trattatisti avessero la mente più poetica. Pare ridicolo il desiderare il poetico p. e. in un matematico; ma tant'è: senza una viva e forte immaginazione non è possibile di mettersi nei piedi dello studente e preveder tutte le difficoltà ch'egli avrà e i dubbi e le ignoranze ec. che pure è necessariss. e da nessuno si fa né anche da' più chiari, che però non s'impara mai pienamente una scienza difficile p. e. le matematiche dai soli libri».

uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi. ec. ec.

Insomma, le prime 99 pagine dello *Zibaldone* con il loro sorprendente avvio lirico, persino ben oltre le intenzioni del suo scrittore, rappresentano, attraverso scene lunghe e complesse (si pensi, e per fare un unico esempio, alle articolate pagine 15-21, prodromo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) o per mezzo di veloci battute di spirito («Intendo per innocente non uno incapace di peccare, ma di peccare senza rimorso»⁴⁸) o di brevissime annotazioni figurative («Vedendo meco viaggiar la luna»; «Stridore notturno della banderuole traendo il vento»⁴⁹), la singolarità e l'eccezionalità poetiche e speculative di Leopardi sin da giovane. Non è un caso che queste prime 99 pagine anticipino non solo molte immagini che avrebbero trovato posto nelle liriche maggiori, da *Alla luna* a *La Sera del dì di festa*, da *Alla sua donna* alla *Quiete dopo la tempesta*, dal *Passero solitario* alle *Ricordanze*, dal *Canto notturno* al *Pensiero dominante*,⁵⁰ ma anche numerosi ragionamenti che sarebbero stati ripresi e conclusi soltanto alla fine di questo straordinario per quanto tortuoso percorso, prova ulteriore – se ce ne fosse bisogno – sia dell'intreccio non districabile tra la scrittura del Leopardi giovane e quella del Leopardi maturo, sia della qualità organica e sistematica del suo pensiero, benché per noi lettori moderni non sia sempre facilmente intuibile.

Un intreccio e una qualità che avrebbero consentito a Leopardi sul fondamentale tema della noia – per fare un unico esempio tra i molteplici che si sarebbero potuti scegliere – di iniziare da alcune singole osservazioni o da alcuni rapidi appunti, «l'orrore della noia naturale all'uomo» all'interno del «Sistema di Belle Arti» più volte chiamato in causa, «odio della noia ch'è prodotta dall'uniformità» poco oltre (Zib. 23) e «Anche il dolore che nasce dalla noia e dal sentimento della vanità delle cose è più tollerabile assai che la noia stessa» (Zib. 72), per arrivare a meno di 30 pagine dalla conclusione dello *Zibaldone*, a questa incontrovertibile, e decisiva, asserzione:

L'assenza di ogni special sentimento di male e di bene, ch'è lo stato più ordinario della vita, non è né indifferente, né bene, né piacere, ma dolore e male. Ciò solo, quando d'altronde i mali non fossero più che i beni, né maggiori di essi, basterebbe a piegare incomparabilmente la bilancia della vita e della sorte umana dal lato della infelicità. Quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia. [Zib. 4498, 4 maggio 1829]

⁴⁸ Zib. 51.

⁴⁹ Zib. 23 e 47.

⁵⁰ Tralasciando le numerosissime consonanze con lettere a Giordani e oltre ai versi iniziali che preannunciano immagini e situazioni di poesie successive, rimando in modo particolare a: Zib. 3 (*Alla sua donna*); 21 (*La quiete dopo la tempesta*); 36 (*La sera del dì di festa*, *Il passero solitario* e *Le ricordanze*); 50-51 (*La sera del dì di festa*); 55 (*Canto notturno*); 60 (*Alla luna*); 59 (*Il pensiero dominante*); 64-65 (*Alla Primavera o della favole antiche*); 66 (*Le ricordanze*); 68-69 (*Canto notturno*); 80 (*Alla luna*); la seconda parte della pagina 82 (*A un vincitore nel pallone* e *Le ricordanze*); l'avvio prosastico della pagina 85 (*Ad Angelo Mai*). Non mancano neppure anticipazioni di future prose, in modo particolare dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* sin dall'apologo della vecchia dama, da quello posto all'inizio della pagina 6 e da quello della pagina 55 («A. S'io fossi ricco...») tutti richiamati nelle battute conclusive, oppure come alla pagina 55 («Se tu domanderai piacere...») quasi identica ad un brano del capitolo quinto e sino all'ultima parte della pagina 99 («Udrai dire...») rintracciabile nel capitolo terzo; oppure come le pagine 23 e 40 che precorrono alcune operette poi rifiutate quali il *Dialogo...Filosofo greco, Murcio senatore romano, popolo romano, congiurati*, il *Dialogo tra due bestie* e il *Dialogo di un cavallo e di un bue*; o ancora come la pagina 45 in cui compare un esempio in parte riutilizzato in *Pensieri*, XII e la pagina 57 («Di alcuni principi...fra gli antichi») che contiene un elenco di nomi poi recuperato nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*; o la già citata seconda parte della pagina 82 con un esempio riportato anche nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*.

Patrizia Landi
SSML-Istituto di Alti studi per Mediatori linguistici "Carlo Bo"
p.landi@ssmlcarlobo.it

Riferimenti bibliografici

Atti (2016)

Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi in Chiara Gaiardoni (a cura di), Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, prefazione di Fabio Corvatta, Firenze, Leo S. Olschki, 2016

Bellucci-D'Intino-Gensini (2014)

Novella Bellucci-Franco D'Intino-Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, Edizione digitale

Besomi (1979)

Giacomo Leopardi, *Operette morali*. Edizione critica, Ottavio Besomi (a cura di), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979

Bonifazi (1990)

Neuro Bonifazi, *La libera traduzione leopardiana di una favola di Aviano nel proemio dello «Zibaldone»* in Anna Dolfi-Adriana Mitescu (a cura di), *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 31-41

Brioschi-Landi (1998)

Giacomo Leopardi, *Epistolario*, Franco Brioschi e Patrizia Landi (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1998, voll. 2

Cacciapuoti (2010)

Fabiana Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, postfazione di Perle Abbrugiati, Roma, Donzelli, 2010

Calvino (1995)

Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) in Id., *Saggi* (1945-1985), Mario Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, tomi 2

Calvino (2007)

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 2007

Casari (1990)

Umberto Casari, *L'esperienza editoriale milanese del Leopardi* in Id., *Alla ricerca del lettore. Saggio su Leopardi*, Verona, Fiorini, 1990

Conti (1964)

Pier Giorgio Conti, *L'autore intenzionale. Ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, Losone, Industria grafica «Alla Motta SA», 1964

D'Intino (2013)

Franco D'Intino, *Oralità e dialogicità nello Zibaldone* in María de las Nieves Muñiz Muñiz (a cura di), *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto. Atti del Convegno internazionale*. Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 221-243

D'Intino-Maccioni (2016)

Franco D'Intino-Luca Maccioni, *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci, 2016

Ferraris (2003)

Giacomo Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, Angiola Ferraris (a cura di), Torino, Einaudi, 2003

Franzini (2007)

Elio Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano, Il Castoro, 2007

Kant (2013)

Immanuel Kant, *Critica del Giudizio* (Kritik der Urteilskraft, 1790), Alberto Bosi (a cura di), Torino, UTET, 2013, Edizione digitale

Landi (1987)

Patrizia Landi, *L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi* in «Otto/Novecento», XI, 3-4 (1987), pp. 5-32

Landi (1998)

Patrizia Landi (a cura di), *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, Milano, Electa, 1998

Landi (2012)

Patrizia Landi, *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012

Landi (2017)

Patrizia Landi, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2017

Leopardi (2013)

Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Lucio Felici ed Ermanno Trevi (a cura di), Roma, Newton Compton, 2013

Levi (1928)

Giulio Augusto Levi, *Appunti di cronologia leopardiana* in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCII (1928), pp. 215-220

Montesquieu (1721)

Montesquieu, *Lettere persiane*, Domenico Felice (a cura di), con la collaborazione di Riccardo Campi in <http://montesquieu.it/biblioteca/testi>

Pacella (1991)

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Edizione critica, Giuseppe Pacella (a cura di), Milano, Garzanti, 1991, voll. 3

Peruzzi (1989-1994)

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, Emilio Peruzzi (a cura di), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-1994, voll. 10

Prete (1998)

Antonio Prete, *Traduzione e imitazione* in Id., *Finitudine e Infinito*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 143-170

A spatial-time notation, a seven hendecasyllable blank verse lyrical poem, a fable by the Latin poet Aviano and a contemporary apologue. This is the opening to Giacomo Leopardi's Zibaldone, one of the most important prose poems in the history of Italian philosophy from the 19th century onwards. A truly unexpected and unusual beginning, which appears to present the reader with an upside down approach, as in Montesquieu's Persian Letters, an author Leopardi was particularly fond of.

Yet this is also an opening that immediately reveals some of the key attributes of Leopardi's artistic personality: the importance of the biographical events; the continuous dialogue between his work composed different stages of his intellectual growth; the profound connection between poetry and thought; the uninterrupted comparison between ancient and modern; the research for a "system", capable of upholding truth over falsehood and errors, and making sense of worldly things and men.

Parole chiavi: Leopardi; Zibaldone; biografia; poesia/pensiero; sistema.

Consiglio pioniere della poesia dialettale

Nel primo mezzo secolo unitario Taranto fu protagonista di una vera e propria rinascita, dopo il lungo periodo di decadenza e marginalità sofferto sotto il regime borbonico. Innanzitutto, il regio decreto n. 2472 del 1° settembre 1865 liberava la città dalle secolari servitù militari che ne avevano impedito l'espansione al di là delle mura medievali del Borgo Antico. Nel 1883 iniziavano i lavori per la costruzione dell'Arsenale militare marittimo, voluto fin dai primi anni '60 dal senatore Cataldo Nitti e inaugurato nel 1889 alla presenza del re Umberto I e del presidente del consiglio Francesco Crispi. Intanto, nel 1887 era stato inaugurato anche il Ponte Girevole, capolavoro dell'ingegneria *fin de siècle* che sovrastava il canale scavato per congiungere Mar Piccolo e Mar Grande. In pochi decenni Taranto divenne meta di imponenti flussi migratori dalle regioni limitrofe e la sua popolazione passò nel giro di un ventennio dai 34051 abitanti censiti nel 1881 ai 60331 nel 1901, mentre il Borgo Nuovo sorto gradualmente sulla terraferma finiva per superare in dimensioni la "città vecchia" sempre più degradata ed emarginata⁵¹.

Anche la scena culturale municipale cominciava, timidamente e con modesti ma importanti passi avanti, a riscuotersi dal lungo torpore: nel 1887 Luigi Viola fondò il Museo archeologico nazionale e nel 1891 l'ingente patrimonio librario di Pietro Acclavio fu donato con atto testamentario alla città stessa, costituendo così il nucleo della biblioteca civica che tuttora è a lui intitolata. Il settore giornalistico era animato fin dagli anni immediatamente post-unitari dalle iniziative di una *intelligencija* cittadina che dava vita a numerosi fogli politici e letterari, molti dalla breve esistenza, altri destinati a essere pubblicati per decenni e a ritagliarsi un posto importante nella storia tarantina, come l'importante settimanale «La Voce del Popolo» (1884 - 1974).

In quest'epoca di mutamenti e risvegli culturali si svolse la parabola umana e artistica di Emilio Consiglio (Taranto, 20 settembre 1841 - ivi, 9 novembre 1905), il pioniere della poesia in dialetto tarantino. Tommaso Fiore in *Formiconi di Puglia* lo definì «un irrequieto cittadino»⁵², e scorrendone la biografia non si può che concordare: figlio di uno *shipbroker*, animato da un'autentica passione per la scrittura e con una cultura da autodidatta «nudrita di letture varie, sebbene non ordinate»⁵³, si barcamenò tra il precario mestiere paterno, modesti impieghi privati e l'insegnamento delle lettere e delle lingue straniere, trascorrendo buona parte della vita tra stenti e debiti e ottenendo una minima, seppur tardiva, stabilità economica solo nel 1901, quando fu nominato direttore della biblioteca municipale. Intensa fu la sua attività nel settore giornalistico: già nel 1863 fondò il suo primo periodico, «La Replica», seguito da altri fogli dalla breve vita quali «Il Monitore Tarantino» (1872), la «Gazzetta tarantina» (1877), il «Peripato» (1888) e una seconda «Gazzetta tarantina» (1891); nel 1866 diresse con Giuseppe De Cesare «La Colomba d'Archita», nel 1868 fece altrettanto per «Il Tara» affiancando Pietro Pupino Carboncelli e dal 1895 al 1896 subentrò ad Antonio Rizzo alla guida

⁵¹ Per un quadro più dettagliato dello sviluppo di Taranto nel secondo Ottocento vedi Porsia-Scionti (1989), pp. 107-125.

⁵² Fiore (1963), p. 106.

⁵³ De Noto (1905), p. 2.

de «La Voce del Popolo», giornale al quale fu molto legato anche nell'attività di poeta, come si vedrà più avanti.

Prima che autore in dialetto, Consiglio fu poeta e drammaturgo in lingua. Il suo esordio letterario avvenne nel 1860 con un volumetto di un centinaio di pagine stampato dalla barese Tipografia Petruzzelli, contenente la tragedia *Pasquale Bruno*⁵⁴, ispirata dall'omonima opera di Dumas padre, e trenta poesie. L'autore diciannovenne doveva essere consapevole della mediocrità e dell'acerbità di queste prime prove artistiche, ancora troppo legate ai modelli scolastici e prive di originalità, se rivolgendosi al lettore nella prefazione affermava, con un giovanile guizzo di sagacia che anticipava l'ironia tipica delle rime dialettali della piena maturità:

M'è d'uopo rispondere, che non è stata mica l'idea di elevarmi, che mi ha spinto a pubblicare questo lavoro, ma bensì la brama di far divertire gli Amici in qualche ora d'ozio; se non è buono, non piace, e necessariamente non diverte, allora si diventerà col corrigerlo, e pensando che l'ho scritto all'età di diciotto anni compatirà se ho tanto ardito⁵⁵.

Consiglio si cimentò ancora nel teatro tragico negli anni seguenti. Nel 1870 fu rappresentata a Taranto *Jole da Polcenigo*⁵⁶, ambientata nel Friuli del XIV secolo scosso dalle lotte comunali; sulla copertina posteriore del libretto stampato dalla Tipografia Misurale era annunciata l'imminente pubblicazione di altre tre tragedie, *Zulica*, *Alfredo da Brivio* e *Remo*, ma di esse non si hanno ulteriori notizie e probabilmente non furono nemmeno scritte⁵⁷. Furono invece rappresentate certamente, ma purtroppo mai date alle stampe, altre due opere di argomento medievale, *Maso il montanaro o L'Alpigiano* (1873) e *Ardelia* (1886), incentrata quest'ultima su una storia d'amore del Trecento tarantino. Completano il curriculum teatrale di Consiglio l'atto unico in versi martelliani *Dal detto al fatto v'è un gran tratto* (1874), la commedia *L'album di un bugiardo* (1882) e il dramma *Clara* (1893).

Nell'ambito della poesia in lingua Consiglio fu un versificatore tutt'altro che innovativo ma nel contempo instancabile, come racconta Vito Forleo:

Quando non costruiva scene, aveva sempre da dedicare sonetti alle attrici, da comporre monologhi per le loro "beneficiate", e da redigere critiche, perfino queste taluna volta in versi [...].

Già, quest'uomo avrebbe foggato in versi la materia più strana. Sotto il moggio delle cure quotidiane (e furono moltissime negli anni della maturità) egli mantenne sempre accesa la fiaccola di poeta quasi estemporaneo; e fu tale facilità che ne fece il celebratore ricercato di nozze banchetti compleanni e simili occasioni. Se il vero estro spirava, non v'era spazio libero di carta, appartenesse a modulo burocratico o a copertina di quaderno, ch'egli rispettasse⁵⁸.

Purtroppo, stando alle testimonianze di coloro che lo conobbero, alla prolificità il tarantino univa la modestia e il disinteresse per la fama poetica: pubblicava componimenti sui periodici locali solo perché «invitato costretto quasi dagli amici»⁵⁹, ma la maggior parte dei suoi versi rimase manoscritta su fogli di fortuna, che il poeta non provvide mai a sistematizzare e che dopo la sua morte andarono

⁵⁴ Consiglio (1860), pp. 7-43.

⁵⁵ Consiglio (1860), p. 3.

⁵⁶ Consiglio (1870).

⁵⁷ Mandrillo (1958a), p. 4.

⁵⁸ Forleo (1907), pp. IX-X.

⁵⁹ Rizzo (1907), p. 2.

irrimediabilmente perduti. Emblematico è un passo della lettera che l'amico Alessandro Criscuolo inviò a Valdemaro Vecchi, direttore della «Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti», insieme ai due componimenti consigliati *Il "Duilio" a Taranto e Memorie*:

Credete che egli manda in giro la sua poesia? nemmeno per ombra: o restano manoscritti i suoi versi, noti a pochi intimi, o dati alla luce, vanno in pochi esemplari. Una volta, io mi attaccai ai suoi panni, perché riunisse in un volume le cose sue. Emilio scrisse e stampò un avviso; ma il volume non venne, perché forse molti manoscritti non si potevano più pescare! E quei poveri versi stanno spesso fra telegrammi che gli vengono o le lettere d'affari che scrive, o in una tasca d'un vestito che non adopera più⁶⁰.

Anche Michele De Noto, linguista e drammaturgo in vernacolo allievo di Consiglio, all'indomani della morte del maestro ricordava che «tutte le cose sue, anche le più pregevoli, le buttava giù su pezzetti di carta di varia forma e grandezza che il più delle volte finiva col perdere di saccoccia, dopo fattane la lettura a pochi intimi»⁶¹, per poi dolersi del fatto che «di quel ch'ei compose nella poesia nazionale e dialettale, nella drammatica, nel giornalismo paesano, pochissimo potrà raccogliersi»⁶². Francesco Barberio riportava invece la notizia secondo cui fu la povertà a impedire al poeta di riunire in un volume la propria produzione:

Voleva raccogliere i versi suoi sparsi su effemeridi locali, fogli volanti, su buste gualcite, quaderni gettati in fondo a casseti fra pipe, lettere, vecchi libri: gli mancavano i fondi pel tipografo.

Tentò una sottoscrizione per prenotazione di copie del libro e n'ebbe, salvo da pochi, il maggior dolore: il rifiuto⁶³.

Toccò al già citato Forleo pubblicare nel 1907 una *Raccolta di poesie italiane e tarantine di Emilio Consiglio*, riunendo ventitré liriche in lingua e ventisette in vernacolo, la maggior parte già apparse sui periodici locali; dal volume erano però escluse sia le rime giovanili poste in appendice al *Pasquale Bruno* del 1860 sia diversi componimenti della maturità, tra cui l'ode *Ad un lauro* in morte di Vittorio Emanuele II⁶⁴ o il cupo quadretto naturalistico *Verno*⁶⁵.

I componimenti riuniti nella sezione "Poesie italiane" risalgono agli anni '80 e '90 dell'Ottocento, e testimoniano da un lato la persistenza dei temi e dei ritmi romantici, dall'altro una tardiva adesione al carduccianesimo allora imperante in Italia e agli schemi della metrica barbara. Si tratta perlopiù di poesia d'occasione, encomiastica e patriottica ma non mancano quadretti naturalistici e versi dedicati al Medioevo, romanticamente idealizzato come epoca di cavalieri, di dame, di feroci lotte tra feudatari e di teneri amori; nel complesso, è una produzione dallo scarso valore artistico, «un tirocinio alla poesia vernacola»⁶⁶ come l'ha definita Piero Mandrillo.

⁶⁰ Criscuolo (1887), p. 223.

⁶¹ De Noto (1905), p. 2.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Barberio (1913), p. 302.

⁶⁴ Consiglio (1878), p. 4.

⁶⁵ Consiglio (1892), p. 3.

⁶⁶ Mandrillo (1958b), p. 18.

Se è vero che Consiglio mosse i suoi primi passi come poeta in lingua prima dei vent'anni, è altrettanto vero che l'approdo alla poesia in vernacolo avvenne relativamente tardi, a cinquant'anni. La maggior parte dei componimenti dialettali riuniti da Forleo – non è improbabile che molti altri, come quelli in lingua, circolassero manoscritti o stampati su pochi fogli distribuiti fra gli amici e ormai perduti – apparve su «La Voce del Popolo», in due fasi distinte: la prima si limita al settembre del 1892, la seconda va dal 1899 al 1905 con un notevole picco nel 1902, anno in cui cominciò anche a firmarsi con lo pseudonimo di Cataldo Selaride.

A ispirare le prime poesie nell'idioma locale fu una circostanza ben precisa. Il 7 settembre 1892 si svolse a Taranto una festa di Piedigrotta sul modello di quella che annualmente si ripeteva nella città partenopea: «istituzione troppo napoletana perché prendesse domicilio»⁶⁷ la definì Forleo e difatti l'iniziativa non fu ripetuta negli anni seguenti, ma ebbe almeno il merito di solleticare la fantasia di Consiglio, che volle contribuire ai festeggiamenti con alcune liriche in dialetto tarantino. Tre di queste, *A mamme di Pascali*, *Risposta a Pascali... ih!... ih!...* – poi riunite nella *Raccolta* del 1907 sotto l'unico titolo *Pascali! hiii!* – e *L'amore te sarò e no te dann*, fecero la loro comparsa su «La Voce del Popolo» nel numero del 15 settembre 1892, in coda a un resoconto dettagliato della festa; due settimane dopo, nel numero del 29 settembre, apparvero anche *Travagghie di idde* e *Travagghie di iedde*.

Questi primi componimenti dialettali presentano un forte sapore popolare, dovuto alla ricchezza di modi di dire ed espressioni del volgo e dalla ripresa di personaggi e situazioni della tradizione folclorica che, tuttavia, Consiglio è abile a rileggere a modo suo. Emblematico in questo senso è il personaggio di Pascali, il povero orfanello che «n'avè scapulate / quanne u Signore li leveie u tate»⁶⁸ ('non aveva iniziato a camminare quando il Signore gli tolse il padre'⁶⁹), modellato sulla base delle tante figure di sventurati, scemi del villaggio e sempliciotti al centro di prese in giro, scherzi e raggiri di cui il folklore tarantino era pieno⁷⁰. Il suo più diretto antenato è Pipiele, l'ingenuo pescatore protagonista di un anonimo canto vernacolare ottocentesco concentrato sul furto, da parte dei compagni di lavoro, di una *cazzata* ('focaccia' in dialetto tarantino) preparatagli dalla fidanzata: il discorso, qui, rimane tutto nella dimensione puramente comica e la disavventura del pescatore è una semplice goliardata di cui il pubblico può solo ridere. In *A mamme di Pascali* Consiglio lascia che a parlare sia la madre del giovane, dando luogo a un lungo lamento per gli scherzi e i motteggi che il figlio deve subire da parte dei coetanei e persino degli ecclesiastici. In questo lamento non c'è spazio per il riso, se non a una lettura superficiale: vi è piuttosto una riflessione, sia pur condotta da una popolana, sulla malvagità del prossimo, sulla cattiveria umana e sull'ingiustizia di questo mondo. Emerge l'immagine di un'umanità imbruttita dalle sofferenze e dagli stenti, indegna persino della grazia divina, in cui i deboli e gli oppressi sfogano frustrazioni e dolori su chi è ancora più debole:

Po dicene, se lagnane ca Die
ne manne a peste, a vuerr' e a carestie;
e piccè che ne manc'u vere pane
sciame nsultanne u prossime cristiane.
Com'im'avè li grazie da u Signore

⁶⁷ Forleo (1907), p. 141.

⁶⁸ Forleo (1907), p. 70.

⁶⁹ Tutte le traduzioni dal tarantino all'italiano sono state realizzate dall'autore del contributo servendosi dei dizionari De Vincentiis (1872) e Gigante (1986).

⁷⁰ Per maggiori informazioni su queste figure folcloriche vedi Acquaviva (1931), pp. 39-44.

quanne tutte tinime u pil'o core?⁷¹

(‘Poi dicono, si lamentano che Dio ci manda la peste, la guerra e la carestia; e poiché ci manca il vero pane andiamo insultando il prossimo. Come possiamo avere le grazie dal Signore quando tutti abbiamo il pelo sul cuore?’)

Si sente drammaticamente l’assenza di una figura maschile adulta, di un marito e un padre che possa difendere la moglie e il figlio, ma a rendere ancora più tragico il quadro è l’atteggiamento delle forze dell’ordine e del clero, ossia di quelle istituzioni che dovrebbero assicurare protezione e conforto ai cittadini e invece risultano assenti – «ce nce stè nu uardie»⁷² (‘non c’è una guardia’) – o addirittura protagoniste degli scherzi e delle canzonature – «o giurne d’osce pure li suttane / menene a petre e asconnene li mane!»⁷³ (‘al giorno d’oggi anche gli ecclesiastici lanciano la pietra e nascondono le mani).

In *Risposte a Pascali... ih!... ih!...* cambiano la prospettiva e l’intonazione, perché a parlare è la madre della ragazza di cui lo sfortunato giovanotto è innamorato, la «pucilleda vacantie»⁷⁴ (‘ragazzina nubile’) che nella precedente lirica suscitava la gelosia degli altri ragazzi e che qui scopriamo chiamarsi Poppe. La donna comunica a Pascali la decisione di non concedergli la mano della propria figlia, presentandola come una decisione della ragazza e concludendo il discorso con una fatalistica sentenza desunta dalla sapienza popolare:

Li matrimoni e li canunicate,
dice u muttette antiche, figghie mie,
venene da u ciele distinate,
e a te pe Poppe no t’à fatte die.⁷⁵

(‘I matrimoni e i sacerdozi, dice il vecchio detto, figlio mio, sono destinati dal cielo, e Dio non ti ha fatto per Poppe’)

Consiglio mette da parte i toni tragici della precedente poesia, preferendo piuttosto «scadere in un bozzettismo vernacolo»⁷⁶ che si nutre di espressioni colorite e di arguzie popolari, soprattutto quando la madre di Poppe cerca di dissuadere il giovanotto a frequentare ancora la ragazza a suon di minacce tutt’altro che velate:

Ci quarche vote mi vo acchie drette,
ha ditte l’ote giurne a vuagnedde,
j’agghi’ a sccaffà na petr’ int’ o cuzzette
ca l’agghi’ a fa vidè tutte le stedde.
E passe dritte
ca u face ci l’ha ditte.
Po ha’ scè cu a capa rotte, Pascali?⁷⁷

⁷¹ Forleo (1907), p. 69.

⁷² Forleo (1907), p. 70.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Forleo (1907), p. 69.

⁷⁵ Forleo (1907), p. 72.

⁷⁶ Mandrillo (1958c), p. 8.

⁷⁷ Forleo (1907), p. 72.

(‘Se qualche volta mi sento in vena, ha detto l’altro giorno la ragazza, gli devo schiaffare una pietra dietro la nuca che gli deve far vedere tutte le stelle. E stai sicuro che lo fa se l’ha detto. Poi devi andare in giro con la testa rotta, Pascali?’)

Le altre tre liriche del 1892 trattano di amori non corrisposti e infelici. Mandrillo notava come questo trittico potesse «facilmente apparire, ad una lettura superficiale, una delle tante manifestazioni del sentimento amoroso espresso in forma popolare»⁷⁸ e forse proprio questa apparente spontaneità ne aveva determinato l’inclusione nel lavoro di Giuseppe Gigli *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d’Otranto* come esempi dei canti popolari dell’area ionica⁷⁹; ma si tratta di prodotti squisitamente letterari, in cui Consiglio combina abilmente espressioni dell’uso vivo, moduli dei canti popolari ed echi più o meno evidenti della tradizione poetica italiana, tanto recente quanto duecentesca.

In *L’amore te sarò e no te danne*, il cui titolo è probabilmente ispirato dal passo biblico di Lc 7, 47, l’immagine della bella insensibile che «stè curcate e stè ripose»⁸⁰ (‘si è coricata e sta riposando’) mentre il suo innamorato va «lacrimanne pi li vie»⁸¹ (‘lacrimando per le strade’) richiama la medesima situazione nella leopardiana *La sera del dì di festa*; la speranza che almeno dopo la morte dello sventurato la donna «ha da sentè nu picche di dolore / ha da venè na vota o campesante»⁸² (‘deve sentire un po’ di dolore, deve venire una volta al camposanto’) riprende la terza strofa di *Chiare, fresche et dolci acque* di Petrarca; l’incontro finale con Dio e la giustificazione del proprio agire dettato dall’amore ricorda la chiusa di *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizzelli. Tuttavia, non mancano «succhi popolari»⁸³ e versi più spontanei, a volte tratti dal parlato comune, come l’espressione «i’ busso a coppe e mi risponne a spate»⁸⁴ (‘io busso coppe e lei risponde spade’) ripresa dal linguaggio del tressette per descrivere l’atteggiamento crudele della donna. Un guizzo di macabra ironia è invece alla base del siparietto comico in cui l’innamorato immagina, una volta passato a miglior vita, di risorgere dalla tomba per cogliere di sorpresa la ragazza venuta a piangerlo sotto il peso dei sensi di colpa e strapparle un bacio e un abbraccio:

E quanne venne addà, ncocchie a n’artare
e s’asciocchie e dice: – Puviriddie! –
no importe ca so porve, m’agghi’a azare
e l’agghi’a dà nu vase a pizzichiedde.

Ha da venè cu l’aspersorio e a stola
u prevete cu dice li scungiure
ma me l’agghi’a abbrazzà na vota sola
prime cu torne abbasci’a sibulture⁸⁵.

⁷⁸ Mandrillo (1958c), p. 9.

⁷⁹ Gigli (1893), pp. 174-178.

⁸⁰ Forleo (1907), p. 74.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Mandrillo (1958c), p. 9.

⁸⁴ Forleo (1907), p. 73.

⁸⁵ Forleo (1907), p. 74.

(‘E quando viene qua, vicino l’altare e si inginocchia e dice: – Poveretto! – non importa che sono polvere, mi devo alzare e le devo dare un bacio a mo’ di pizzicotto. Deve venire con l’aspersorio e la stola il prete a dire gli scongiuri, ma me la devo abbracciare una volta sola prima di tornare giù nella sepoltura’)

Travagghie di idde e *Travagghie di iedde* si presentano fin dal titolo come una coppia speculare, benché non manchino significative differenze a cominciare dalla loro struttura. Il primo componimento è costituito da sei quartine e presenta un massiccio ricorso ad immagini naturalistiche, finalizzate a instaurare un’antitesi fra la tranquillità del mondo esterno, in cui è appena terminata la mareggiata «cu cavaddune quant’a na muntagne»⁸⁶ (‘coi cavalloni quanto una montagna’) e «l’aceddre sciucanne cu li zite / one turnate a fa li fatte lore»⁸⁷ (‘gli uccelli giocando con le compagne sono tornati a occuparsi dei loro affari), e la tempesta interiore dell’innamorato respinto, a sua volta personificata zoomorficamente in «nu graffine cu nu dente / chiù luenghe di na sciabul’affilate»⁸⁸ (‘un delfino con un dente più lungo di una sciabola affilata’, forse qui il poeta ha in mente il narvalo dei mari boreali) che non dà pace all’infelice pungolandolo in continuazione. La sofferenza dell’uomo è tale che in un momento di debolezza arriva a invocare una punizione divina per la donna, salvo poi concludere con un distico di pentimento: «pirdoneme, Signore, agghie sciucate; / mannele a bona sorte, e a me castie»⁸⁹ (‘perdonami, Signore, stavo giocando; mandale la buona sorte, e castigami’).

In *Travagghie di iedde*, invece, Consiglio opta per la forma chiusa del sonetto e per il punto di vista di una sventurata sedotta e abbandonata. Dalle parole con cui la donna si descrive nella prima quartina, vagante chiesa per chiesa consumando «sus’a li guarune de n’artare / chiù de na vesta nove»⁹⁰ (‘sui gradini di un altare più di una veste nuova’), il lettore la immaginerebbe intenta a pregare per il ritorno dell’amato, per una guarigione dal mal d’amore o, caso estremo ma già visto in *L’amore te sarv’ e no te danne*, per ricevere il dolce sonno della morte che interrompe ogni sofferenza: in effetti la morte è invocata, ma non per sé, quanto per l’amato fedifrago, augurandosi – e da ciò si desume che dev’essere un marinaio di mestiere – «cu mmiest’ u scuegghie / e sotta funne cu li scatt’ u fele»⁹¹ (‘che colpisca uno scoglio e in fondo al mare gli scoppi il fegato’). Non c’è spazio per il pentimento nell’animo di questa inviperita innamorata, come in quello del protagonista di *Travagghie di idde*, e tuttavia la donna non perde l’occasione di rimarcare anche nell’ultima terzina la propria fedeltà a un uomo che, a quanto pare, non la merita affatto.

Di mal d’amore Consiglio sarebbe tornato a trattare in una tarda lirica in dialetto apparsa su «La Voce del Popolo» il 10 luglio 1904, *Storie antiche*. L’impostazione di quest’altro sonetto, in cui l’autore si rivolge al proprio cuore inteso come organo del corpo umano a cui non resta più molto tempo da battere ma anche come sede dell’anima e dei sentimenti, ricorda la leopardiana *A se stesso*, ma se il poeta recanatese poteva sostenere con convinzione che l’illusione d’amore era ormai perita, il tarantino invece si descrive come vittima proprio di un tardivo sussulto sentimentale. Anzi, nei versi si insinua il dubbio che «sarà ca ste pi perdere li sienze / ci vò cu torne cu li sirinate»⁹² (‘sarà che stai

⁸⁶ Forleo (1907), p. 75.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Forleo (1907), p. 76.

⁹⁰ Forleo (1907), p. 77.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Forleo (1907), p. 131.

per perdere i sensi se vuoi tornare a fare le serenate'), che sia l'approssimarsi della morte – che profeticamente l'avrebbe colto sedici mesi dopo – ad aver spinto il cuore a tuffarsi in un'ultima avventura amorosa che però non si addiceva più alla veneranda età del poeta, ormai sessantatreenne. Inevitabilmente la ragione non può che chiedere al sentimento di placarsi, di contenersi, di tenere a bada il desiderio: «ci l'amore accumenze a fa sti vezze, / dille cu no si pigghie sta mattane; / è inutile cu cerca na finezze»⁹³ ('se l'amore comincia a fare queste moine, digli di non farsi venire questo capriccio; è inutile che cerca una sottigliezza').

Storie antiche rappresenta una delle poche incursioni della lirica di Consiglio nell'ambito autobiografico e personale. Ben più praticata è certamente la poesia di argomento politico, che poteva trovare non poco materiale nelle vivaci vicende elettorali della città ionica negli anni a cavallo tra i due secoli. A fronteggiarsi all'epoca erano da un lato l'Associazione Democratica di Vincenzo Damasco, nata nel 1893 dalle ceneri dell'Associazione Risorgimentale Costituzionale di Nicola Lo Re e di cui «La Voce del Popolo» era l'organo di stampa ufficiale, dall'altro l'Associazione Progressista del conte Pietro D'Ayala Valva, i cui esponenti confluirono nella Pro Taranto agli inizi del Novecento. Alla prima fazione andava il sostegno del nostro autore, alla seconda e ai suoi alleati le frecciate e le canzonature, che peraltro non scadevano mai nella polemica eccessiva o nell'offesa gratuita; del resto, con lo pseudonimo Cataldo Selaride, da lui adottato fin dal 1902, il poeta voleva alludere sia al patrono della città, l'irlandese San Cataldo appunto, sia alla dimensione quasi sempre ridanciana e goliardica di una satira che nascondeva l'accusa dietro la battuta, la critica dietro la facezia, seppur non mancassero versi in cui l'indignazione prendeva il sopravvento sull'ironia.

Scorrendo in ordine cronologico di pubblicazione le liriche tarantine di Consiglio, il primo personaggio politico in cui ci si imbatte è l'ammiraglio Giovan Battista Magnaghi. Col suo solido curriculum di militare ma soprattutto di uomo di scienza⁹⁴, Magnaghi costituiva per la Democratica il candidato ideale da contrapporre nel collegio di Taranto al progressista Pietro D'Ayala Valva, che sedeva ininterrottamente alla Camera dal 1880; tuttavia le elezioni del 1897 videro l'ennesima vittoria dell'aristocratico tarantino e il lomellese dovette accontentarsi del secondo posto⁹⁵. Il 20 agosto 1899 Magnaghi tornò in visita a Taranto, accolto da un'ampia folla e ricevuto dalle principali cariche militari ed ecclesiastiche della città⁹⁶, e a quell'occasione risale la poesia *A Magnacche*, pubblicata da Consiglio sul numero del 26 agosto de «La Voce del Popolo» con lo pseudonimo Cuzzarulo – il cozzarolo, il pescatore dedito alla raccolta dei mitili. Magnaghi vi è celebrato come una figura a tratti sovrumana, «una specie di taumaturgo»⁹⁷ alla cui vista «tutte li malanne / n'ime scurdate e mo stame cuntiente»⁹⁸ ('ci siamo dimenticati tutti i mali e adesso siamo contenti'), riverito dalla natura stessa perché in sua presenza «mare piccile ride e mare granne, / ride a spiagge e ridene li viente»⁹⁹ ('Mar Piccolo e Mar Grande ridono, ride la spiaggia e ridono i venti'); ma il militare

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Nato a Lomello nel 1839, Magnaghi si era distinto appena ventenne nell'assedio di Gaeta, meritando così una croce dell'Ordine militare di Savoia. Dal 1872 al 1888 aveva diretto l'Ufficio Idrografico di Genova e comandato importanti campagne oceanografiche, come quella dello zoologo Enrico Hillyer Giglioli per lo studio delle profondità abissali mediterranee tra il 1882 e il 1884. Aveva all'attivo diverse pubblicazioni scientifiche e l'invenzione di nuovi strumenti nautiche; per tali meriti era stato accolto nel 1881 nell'Académie française, nel 1883 nell'Accademia dei Lincei e nel 1887 nella Società Geografica Italiana.

⁹⁵ "Risultato della votazione" (1897), p. 1.

⁹⁶ "Magnaghi a Taranto" (1899), p. 2.

⁹⁷ Mandrillo (1958b), p. 19.

⁹⁸ Forleo (1907), p. 79.

⁹⁹ *Ibidem*.

diventa nel contempo il destinatario di un'accurata richiesta da riferire al governo, che dietro i toni scherzosi e divertiti nasconde critiche e recriminazioni contro una politica troppo presa da questioni minori per preoccuparsi dei veri problemi del popolo:

E quanne parte e tuerne a chidde vanne,
dill' o ministre ca no face niente
– c'avenne ditte chiacchiere e murtedde –
ci nu sparamme qualche tricche tracche.
No s'aver' a pigghià nisciuna quedde:
com' è c' a sti piluscene s'attacche?
[...]
Dì cu penz' a salute e si diverte
e cu ne manne spisse a squadr' a Tarde,
ca nu ne ste' murime allerte allerte.¹⁰⁰

(‘E quando parti e torni da quelle parti, dì al ministro di non fare niente – ce ne hanno dette di cotte e di crude – se spriamo qualche petardo. Non si deve prendere nessun colpo: com'è che si attacca a questi cavilli? Digli di pensare alla salute e a divertirsi e a mandarci spesso la squadra navale a Taranto, che noi stiamo morendo continuamente in piedi’).

«Chidde vanne» ovviamente è Roma, ma dietro la perifrasi si nasconde «l'ambiguo senso ondeggiante fra un luogo d'incommensurabile distanza dalle piccole cose della povera gente e uno dove la dimenticanza delle istanze dei tarantini non è improbabile»¹⁰¹.

In onore di Magnaghi e della sua squadra navale fu organizzato anche un *garden party* presso la villa della baronessa Maddalena Beaumont¹⁰², che Consiglio immortalò in *A feste 'o sciardine di Biamonte*, comparsa sulla solita «La Voce del Popolo» il 17 settembre 1899. Ancora una volta è descritta una natura idilliaca, placida, che frena le proprie forze e i propri elementi, quasi volesse assicurare un'atmosfera perfetta per la festa:

U sole ha pueste rete a li muntagne
cu tante strisce d'ore e di zaffire;
u mare no si move e no si lagne:
l'arie è sirene, fresche, e si respire.
Sarà ca pi rispett' a li signure
li viene one pigghiate n' ota vie;
stè cante u gridde mmienz' a li fiure,
ma no cu tuene de malincunie.¹⁰³

(‘Il sole si è posto dietro le montagne con tante strisce d'oro e di zaffiro; il mare non si muove e non si lagna: l'aria è serena, fresca, e si respira. Sarà che per rispetto ai signori il vento ha preso un'altra via; sta cantando il grillo in mezzo ai fiori, ma non con tono di malinconia’)

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Mandrillo (1958b), p. 19.

¹⁰² “Le feste” (1899), p. 1.

¹⁰³ Forleo (1907), p. 81.

Per rappresentare lo splendore della festa e la ricchezza degli addobbi, il poeta ricorre a un climax di iperboli: prima afferma che «l'arvule pare ca si donn' a fueche»¹⁰⁴ ('gli alberi sembrano prendere fuoco'), poi si domanda se «ce javete na fate a stu sciardine, / o iè l'Amore c'ha cangiate lueche»¹⁰⁵ ('ci abita una fata in questo giardino, o è l'Amore che ha cambiato luogo'), infine sostiene che se un angelo scendesse dal cielo vedrebbe «n'ote ciele sott' a iidde, / tutte di lune e stedde siminate»¹⁰⁶ ('un altro cielo sotto di lui, tutto seminato di lune e stelle') e potrebbe persino non capire più quale sia il paradiso creato in terra dagli organizzatori della festa e quale quello da cui proviene. L'elemento politico, in questi versi, passa in secondo piano – al punto che il caro Magnaghi nemmeno vi è nominato – e predomina piuttosto la vena lirica di Consiglio, la propensione a delineare piccoli quadretti naturali e umani.

Alle elezioni del 1900 per la XXI legislatura D'Ayala Valva non si presentò e la Progressista candidò il giornalista grottagliese Federico Di Palma, mentre la Democratica non ebbe problemi a riconfermare Magnaghi, che si aggiudicò questa volta il seggio con il doppio dei voti dell'avversario¹⁰⁷. Consiglio non poteva non cantare l'evento ma lo fece a modo suo, evitando una banale celebrazione retorica del vincitore e optando piuttosto per un burlesco dialogo tra due popolani: *Ha vint Magnacch'!*¹⁰⁸, apparso su «La Voce del Popolo» nel numero dell'11-12 giugno 1900 e stranamente escluso dalla raccolta curata da Forleo. I due interlocutori non mancano di commentare le vicende elettorali col solito piglio vivace e sapido con cui si esprimono le persone del popolo, ma non è difficile cogliere anche negli acciacchi di cui uno dei due protagonisti si lamenta in continuazione – «Mamm' l'oss; ce dolore; / sce chiamatime u dottore»¹⁰⁹ ('Mamma mia le ossa; che dolore; andate a chiamarmi il dottore') – un'ulteriore allusione alla batosta subita da Di Palma e dalla Progressista, tanto più quando l'altro aggiunge che sono dolori da cui non è facile guarire, che «nci ni vonne cataplasme / cu addulcescene stu spasme»¹¹⁰ ('ce ne vogliono di cataplasmi per addolcisce questo dolore').

Consiglio non aveva tutti i torti quando affermava che «tant' a fatt Giammattiste / c'a stutat' a Prugressiste»¹¹¹ ('Tanto ha fatto Giambattista [Magnaghi] che ha estinto la Progressista'), soffiandole il posto in Parlamento dopo averla privata già mesi prima del municipio. Questo predominio della Democratica non fu intaccato più di tanto nemmeno dai sei mesi di commissariamento del comune ionico tra l'agosto del 1901 e il febbraio del 1902, al termine del quale Damasco ottenne il suo terzo mandato di sindaco sbaragliando le forze della neonata Pro Taranto di Di Palma, mentre Consiglio trovò nella vittoria elettorale l'ennesima ispirazione poetica e scrisse *Come chiange Battistone c'ha pirdute a votazione*. La sconfitta politica delle forze ostili ai democratici vi è descritta nei termini metaforici di uno sgangherato – e fallito – *golpe* militare, condotto «senza cannune e cu li fucili a scarde»¹¹² dalle “truppe” della Pro Taranto, mentre il commissario prefettizio Beniamino Battistoni

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ “Risultato della votazione” (1900), p. 1.

¹⁰⁸ Consiglio (1900), p. 2.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Forleo (1907), p. 83.

è immaginato in fuga con la coda fra le gambe fino a Lecce, dove subisce un duro e colorito rimprovero dai superiori:

Mannagghie
quanne mi vinì ncape cu ti manne;
m'he' sciut a fa' stu muerse d'u travagghie
int' a se' mise! E ci iri state n'anne?
Spiriame a quidde Die cu ti squagghie!
N' ote e se' mise! Abbunisinne tanne,
no sulamente sinneche, scummette
ca Damasche u facevene Prifette.¹¹³

(‘Mannaggia a quando mi venne in mente di mandarti; mi sei andato a fare questo gran bel lavoro in sei mesi! E se fossi stato un anno? Speriamo che Dio ti sciolga! Altri sei mesi! A quel punto, non solamente sindaco, scommetto che Damasco lo facevano Prefetto’)

Nello stesso periodo anche il clero cittadino, che nel lamento della mamma di Pascali partecipava alle crudeli prese in giro contro il povero orfano indifeso, è bersaglio della mordace poesia di Consiglio, a causa dell'eccessivo coinvolgimento nelle vicende politiche e di una condotta molto poco esemplare. Nella festosa celebrazione del fallimento di Battistoni e della Pro Taranto trova spazio la parodia dell'arcivescovo Pietro Alfonso Iorio, esempio di opportunismo politico per aver appoggiato ora la Progressista ora la Democratica ora di nuovo la Progressista, come «La Voce del Popolo» non mancava di ricordare¹¹⁴: il poeta lo spoglia di ogni solennità e di ogni gravità del ruolo episcopale, compiacendosi di descriverlo mentre «minav' a turtigghiune l'aspirsorie»¹¹⁵ (‘lanciava l'aspersorio roteandolo’), gesto tanto ridicolo quanto privo di utilità perché, fuor di metafora, l'intervento del monsignore e di altri elementi curiali nella *bagarre* elettorale non aveva comunque permesso ai progressisti di mettere le mani sul municipio.

Anche il vicario episcopale Francesco Cantelmo è vittima delle sferzate del nostro autore, che nelle sestine di *A don Frichine* realizza una delle sue più felici ed efficaci satire: dapprima il monsignore e la sua cricca di sostenitori della Pro Taranto sono liquidati con una metafora musicale come «quatte piffre e nu tammure»¹¹⁶ (‘quattro pifferi e un tamburo’), per sottolinearne l'esiguità numerica; poi si scherza sulla sconfitta rimediata contro Damasco attraverso la similitudine zoologica tra l'ecclesiastico e la «povera milote / ca spenge, spenge e quanne sté cu nchiane / rozzile abbasce cu a purpette mmane»¹¹⁷ (‘povero scarabeo che spinge, spinge e quando sta per salire ruzzola di sotto con in mano la polpetta’, ossia la pallina di sterco che questo animale trasporta abitualmente); segue l'ironico invito a lasciare Taranto per la sua stessa incolumità, perché i suoi abitanti «no sapene addò iavete u ruvarde, / e ci li vene n'ogne di menzore, / si... belle belle ca si' Monzignore!»¹¹⁸ (‘non sanno dove vive il rispetto, e se vengono loro i cinque minuti sei... piano che sei Monsignore!’); si culmina con lo stesso San Cataldo che appare in sogno alle devote per

¹¹³ Forleo (1907), p. 84.

¹¹⁴ “Dio e Satana” (1902), p. 1.

¹¹⁵ Forleo (1907), p. 83.

¹¹⁶ Forleo (1907), p. 85.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

lamentarsi del fatto che «chiù di do tierze di li pecre meie / pi corpa soia s'acchiene da fore»¹¹⁹ ('più di due terzi del mio gregge per colpa sua si trova fuori'). Don Francesco dovrebbe essere una guida per il popolo cristiano e invece – evidente il richiamo ai passi danteschi di Par. IX 132 e Par. XXVII 55 – «è lupe qua, no iè pastore»¹²⁰ ('è lupo qua, non è pastore'). Alla fine il patrono di Taranto perde la pazienza e minaccia, poco santamente e molto umanamente, esasperato dalla condotta del prelado: «no mporte ca so sante, ci m'infurie / l'agghie da fa vidè cose di pacce »¹²¹ ('non importa che sono santo, se m'infurio gli devo far vedere cose da pazzi').

L'impiego di figure sacre per bocca delle quali denunciare la condotta degli ecclesiastici tarantini è alla base anche di *San Catavre e u Ridintore*, dialogo apparso nel numero del 26 febbraio 1902 de «La Voce del Popolo» che coinvolge il santo patrono della città e Gesù Cristo. Se Consiglio scomoda nientemeno che il Figlio Dio – e incidentalmente persino il Padre – è perché le colpe da condannare stavolta non sono le ingerenze, pur gravi, di monsignor Cantelmo nella politica, ma l'atteggiamento arrogante, persino sacrilego del suo superiore, il già citato arcivescovo Iorio che «a picch' a picche si stè mene / abbunisinne int' a li vigne chiene!»¹²² ('a poco a poco sta oltrepassando ogni limite'). In particolare, gli viene attribuita dal poeta

a distruzione di na statue antiche
ca sule cu a vidive eve nu pregge,
pe n'otre ca no vale proprie niente
ca no nci stè nu ruetele d'argiente»¹²³

('La distruzione di una statua antica che solo a vederla era stupenda, per un'altra che non vale proprio niente e in cui non c'è un rotolo d'argento')

L'allusione è alla sostituzione nel 1892 della vecchia statua tardo-medievale di San Cataldo con una nuova, opera dell'artista napoletano Vincenzo Catello, che non aveva mancato di destare perplessità e lamentele contro l'arcivescovo. Lo sdegno del poeta non nasceva solo dall'affetto verso un'effigie che era stata oggetto di venerazione popolare per mezzo millennio, ma anche dal sospetto – alimentato dalle malelingue cittadine a cui il nostro autore evidentemente credeva – che l'argento di cui si componeva il vecchio simulacro, ricavato a sua volta dall'urna che aveva contenuto le ossa del santo, non fosse stato fuso e impiegato nella nuova statua ma conservato per essere venduto in un secondo momento¹²⁴. La poesia è animata da una religiosità schietta e spontanea, che traspone nei personaggi celesti tratti assai lontani dalla teologia ufficiale, derivati semmai dalla visione del popolo: il Redentore diventa così «la proiezione di un sano sentimento popolare di giustizia»¹²⁵ e il suo linguaggio triviale, acceso, colmo d'insulti verso il prelado esprime l'indignazione dei fedeli disgustati dalla sua condotta; il Padreterno è descritto nei panni del *Deus iratus* pronto a punire il sacrilegio, ma diventa anche figura umanissima nel gesto di calarsi il cappello sulla testa prima di agire; San Cataldo è immaginato come un tipo «alla mano e da parlarci in confidenza»¹²⁶, il patrono

¹¹⁹ Forleo (1907), p. 86.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Forleo (1907), p. 87.

¹²³ Forleo (1907), p. 88.

¹²⁴ "Cronaca cittadina" (1892), p. 2.

¹²⁵ Mandrillo (1958c), p. 7.

¹²⁶ *Ibidem*.

rassicurante che è capace di intercedere presso Dio per farlo venir meno dai suoi propositi punitivi e si mostra assai permissivo verso i peccatori, anche se questo significa subire gli aspri rimproveri di Cristo.

Tornando alle lotte politiche, esse si riaccessero nell'estate del 1902 in seguito alla morte improvvisa dell'onorevole Magnaghi, che lasciava vacante il seggio di deputato. Nelle elezioni indette per deciderne il successore si fronteggiarono ancora una volta la Pro Taranto e la Democratica: la prima candidò nuovamente Di Palma, la seconda propose Damasco. Le votazioni del 20 luglio 1902 videro la vittoria del secondo sul primo per 1660 voti contro 1363, uno scarto assai minore di quello con cui Magnaghi si era imposto due anni prima¹²⁷. Subito gli sconfitti misero in discussione il risultato, sollevando dubbi sulla regolarità delle operazioni elettorali e sulla stessa eleggibilità di Damasco, mentre i democratici si difendevano colpendo gli avversari soprattutto sul piano morale, accusandoli di ambizione e incapacità di accettare onorevolmente una sconfitta¹²⁸. Consiglio, dal canto suo, intervenne nella questione nei modi e coi toni a lui più congeniali, senza particolare acredine nei confronti del candidato progressista; anzi, in *Ritirite Cappillone*, apparsa su «La Voce del Popolo» all'indomani delle contestate elezioni, pur invitando bonariamente Di Palma a ritirarsi dall'agone politico perché i tarantini avevano espresso la loro preferenza per Damasco, riconosceva – certo con ironia, ma comunque li riconosceva – i meriti intellettuali del grottagliese, che da anni si occupava con competenza di questioni legate alla marina mercantile e allo sviluppo portuale di Taranto:

No mporte c'ussirie si' nu scinziate,
ca mitte na Marine sottasuse:
pi Tarente Vicienze è a fissazione,
ave vogghie cu scrive Santafigiore!
«Ritirite Cappillone!»
E ci no u sape ca ussirie si' megghie
di n'ammiraglie e ca cumanne u mare?¹²⁹

(‘Non importa che vossignoria sia uno scienziato, che mette una Marina sottosopra: per Taranto la fissazione è Vincenzo [Damasco], hai voglia a scrivere Santafigiore! «Ritirati Cappellone». E chi non sa che vossignoria sia meglio di un ammiraglio e che comanda il mare?)

Un mese dopo, con la poesia *L'armistizie* del 24 agosto 1902, Consiglio invocava addirittura un «armistizio / cu prochene li muerte»¹³⁰ (‘armistizio per seppellire i morti’), ricorrendo nuovamente a efficaci metafore militaresche per rappresentare la lotta politica che era andata avanti a sufficienza e poteva concedersi una pausa di «cinche o se' mise almene»¹³¹ (‘cinque o sei mesi almeno’) prima di riprendere in tutta la sua veemenza. Nella chiusa, l'invito a pensare piuttosto alla pace e alla vendemmia – affrettandosi, perché «cu sti tiempe muedde / l'uve ste mpassulesce»¹³² (‘con questi tempi umidi l'uva sta appassendo’) – suona come un'esortazione a pensare al bene comune piuttosto

¹²⁷ “L'elezione politica” (1902), p. 1.

¹²⁸ “Post fata” (1902), p. 1.

¹²⁹ Forleo (1907), p. 114.

¹³⁰ Forleo (1907), p. 121.

¹³¹ Forleo (1907), p. 122.

¹³² *Ibidem*.

che perdersi dietro sterili polemiche. Purtroppo la proposta di Consiglio fu ignorata – ma poteva un poeta indigente con un modesto impiego da bibliotecario smuovere davvero gli animi dei politici infervorati dalla lotta? – e la questione dell’elezione contestata si trascinò fino all’inverno del 1903, quando il ballottaggio tra Damasco e Di Palma fu vinto finalmente da quest’ultimo per appena una settantina di voti in più¹³³. Al riguardo il nostro autore non intervenne nell’immediato ma riservò comunque fugaci accenni al grottagliese deputato in un componimento del 1905, *A certe famule*, con toni ben poco lusinghieri.

Non tutta la poesia di Consiglio apparsa su «La Voce del Popolo» nel 1902 si esaurisce nel commento delle vicende elettorali o nella satira degli avversari della fazione democratica. Si segnala innanzitutto un trio di componimenti di ispirazione naturalistica e paesaggistica, anche se non privi di riferimenti alla situazione politica e sociale, che rappresentano uno degli apici della produzione del tarantino: *Vatinne, Vierne* (8 aprile), *Sia biniditte a Primavera e u State* (7 maggio) e *Ste vidite?* (22 ottobre). La prima lirica si apre con una delicata descrizione della rinascita primaverile della natura, fonte di benessere per tutti gli uomini indipendentemente dal loro status sociale e dal loro censo:

L’arvule di l’amennele ha fiurite,
e pure a vigne ha fatte li prudezze;
li prime vungulicchie sapurite,
l’one accugghiute sott’ a li Citrezze:
cu li fave di vungle e li pisiedde
camp’ u signure e camp’ u puviriedde.¹³⁴

(‘L’albero del mandorlo è fiorito, e pure la vigna ha fatto prodezze; hanno raccolto le prime vongoline saporite sotto alle Citrezze¹³⁵: con le fave fresche e i piselli campa il signore e campa il poverello’)

Il vero fulcro della poesia, però, è costituito dal *topos* dell’età dell’oro ormai perduta e rimpianta, qui rappresentata dai vecchi inverni, portatori anch’essi di ricchi doni della terra perché quando arrivavano

si facevene alie a’ tirramote,
e abbuissine si mitev’u grane;
e u vine? [...]
tanne cu do solde anghiv’ u zrule»¹³⁶

(‘Si facevano olive in gran quantità, e davvero si mieteva il grano; e il vino? all’epoca con due soldi riempivi l’orcio’).

D’altra parte, l’inverno attuale «cu li scirocche muedde e l’acqu’ a viente»¹³⁷ (‘con gli scirocchi umidi e la pioggia col vento’) non è portatore di doni, semmai di fastidi e di disagi, al punto da spingere il poeta e reiterare l’invito «vatinne, vierne, va, no ti vulime: / tu no si chiù pi nu quidde di

¹³³ “Elezione politica” (1903), p. 1.

¹³⁴ Forleo (1907), p. 97.

¹³⁵ Si tratta di uno dei principali cirri del Mar Piccolo, sorgenti di acqua dolce che sgorgano dal fondale marino generando un rimescolamento delle acque spesso visibile fino in superficie. Tali zone sono particolarmente ricche di pesci e adatte all’allevamento dei mitili e di altri molluschi commestibili.

¹³⁶ Forleo (1907), p. 97.

¹³⁷ Forleo (1907), p. 98.

prime»¹³⁸ ('vattene, inverno, va non ti vogliamo: tu non sei più per noi quello di prima') in apertura della seconda strofa e in chiusura della terza. Non manca nemmeno un fugace affondo politico nel paragone tra questo «vierne pi sciueche»¹³⁹ ('inverno per finta') che non è più buono a nulla e il commissario Battistone, «ca stè se' mise e no cunchiude niente»¹⁴⁰ ('che sta sei mesi e non conclude niente'), riferimento al suo disastroso mandato di cui, come si è avuto modo di vedere, aveva festeggiato la conclusione con la solita sagacia.

Ben altra intonazione si trova in *Sia biniditte a Primavera e u State*, vero e proprio inno alla natura in cui ancora una volta la grazia e la spontaneità del poeta dialettale coesistono con gli echi della tradizione letteraria. Nella terzina iniziale l'annuncio «c'one furnute / l'acque d'u cieie e chidde sciruccune, / ca n'one fatte perdere a salute»¹⁴¹ ('che è finita la pioggia e quello sciroccone, che ci ha fatto perdere la salute') sembra richiamare da un lato l'inverno umido e piovoso della precedente lirica – la cui fine segna appunto l'inizio della primavera – dall'altro l'incipit de *La quiete dopo la tempesta*, così come ulteriori echi del testo leopardiano si trovano nei versi successivi, nelle immagini dei balconi che vengono aperti e degli uccellini che cantano; tuttavia, se Leopardi si limitava a parlare genericamente di volatili in festa, Consiglio sviluppa l'immagine naturalistica nell'arco di due terzine:

A rinnedde canta, no si lagne
pi l'arie, com'apprime, sola sole,
e vè sciucanne assieme a li cumpagne.

E pure u passariedde ti cunzole
c'ha acchiate na scarranze pi fa u nide;
vè lasse na pagghiuzze e si ni vole.¹⁴²

('La rondinella canta per l'aria, non si lagna come prima quand'era sola, e va giocando insieme alla compagna. E pure il passerotto ti consola, che ha trovato una fessura per fare il nido; vi lascia una pagliuzza e se ne vola')

Un senso di religiosità ingenuo e schietto, quasi di francescana memoria, è sotteso all'intera lirica, in cui la descrizione della natura, dono divino, culmina nell'esclamazione «Sia biniditte sempre ci li manne / sti sciurnate di sole, sti sciurnate / ca facine scurdare ogni malanne!»¹⁴³ ('Sia benedetto sempre chi manda queste giornate di sole, queste giornate che fanno dimenticare ogni malanno!'), animata dallo stesso spirito con cui il poverello di Assisi lodava Dio per le sue creazioni.

In *Ste vidite?*, infine, la descrizione paesaggistica e astronomica del mare e degli astri si intreccia con motivi di carattere sociale e allusioni alla crescita demografica ed economica di Taranto, seppur si rimanga su un livello di lettura assai superficiale. Consiglio si trova a riflettere sul fatto che un tempo, quando la città era appena uscita dalla lunga epoca di decadenza e di servitù militari patita sotto i Borbone, «ogni morte di Pape nu papone / si videve a sti vanne»¹⁴⁴ ('ogni morte di Papa un piroscrafo a vapore si vedeva da queste parti') mentre adesso di barche «chiù di na quinnicine nci ni

¹³⁸ Forleo (1907), pp. 97-98.

¹³⁹ Forleo (1907), p. 98.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Forleo (1907), p. 107.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Forleo (1907), p. 108.

¹⁴⁴ Forleo (1907), p. 125.

stone, / tante ca u puerte pare na fureste»¹⁴⁵ ('più di una quindicina ce ne sono, tanto che il porto sembra una foresta') e la notte «quanne stone appizzicate, / crite c'a mare iavite na fate»¹⁴⁶ ('quando sono accese, credi che nel mare viva una fata'). Non manca la solita immagine degli elementi naturali in pace e in armonia, col mare calmo, il sole e la luna splendenti nel cielo sereno, i venti tranquilli, ma ciò che attira l'attenzione è l'accenno fugace a quella «scarsezze de turnise e di fatie»¹⁴⁷ ('scarsità di denaro e di lavoro') che il poeta doveva ben conoscere e che evidentemente affliggeva una parte considerevole del popolo tarantino.

Ben più solida è la denuncia sociale nella tragicomica *U Piscatore*, apparsa su «La Voce del Popolo» il 29 gennaio del 1903. Consiglio fa parlare un pescatore, che ha appena incontrato un suo collega e lamenta le proprie miserie. Particolarmente vivaci ed efficaci sono i versi in cui egli immagina la venuta delle guardie che gli chiederanno di pagare l'annuale licenza per pescare, sottolineandone l'insensibilità e la più generale ingiustizia del mondo, in cui non si mostra pietà per i più sfortunati:

Creje venene li uardi
d'u Puerte, e von' acchianne
c'agghi'a pajà a licenzia,
c'ha trascurre l'anne.
– Se' lire!! Addò si pigghiene?
Ci ti li dè se' lire?
Di fame stoc' a spire
ci è ca mi l'ha da dà?

– Mienit' a mare, mpichete;
ci no, vinnete u schive.
– Ma quest' è canitudine,
mannaggia a ci v'è vive! –
– Tu nzurt' a forza prubbiche... –
Virbale, tistimonie,
e a sere a Sant'Antonie
sarà ca t'ha curcà.¹⁴⁸

('Domani vengono le guardie del Porto, e vogliono che paghi la licenza, che è trascorso l'anno. – Sei lire! Dove si prendono? Chi te le dà sei lire? Di fame sto morendo, chi me le deve dare? – Buttami a mare, impiccati; sennò, venditi la barca – Ma questo è comportamento da cani, mannaggia a chi vi è vivo! – Tu insulti la forza pubblica... – Verbale, testimone, e sarà che devi dormire la sera al carcere di Sant'Antonio')

Si tratta di uno dei più felici scambi di battute tra personaggi dell'intera produzione di Consiglio, così come l'immagine della misera famiglia del pescatore è una delle più sincere rappresentazioni della miseria di un popolo che, nonostante l'apertura dell'Arsenale e la trasformazione di Taranto in un porto di importanza strategica nel Meridione, continuava a vivere di stenti e a soffrire la fame:

Intante, a case, mammete

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Forleo (1907), p. 126.

¹⁴⁸ Forleo (1907), p. 128.

stè spette, a puviredde,
cu si ritire u mascule
cu porte na panedde.
Li piccinnodde chiangine,
ca n'one avute pane;
tu, cu li mane mmane
come li puè accurdà?¹⁴⁹

(‘Intanto, a casa, tua madre, la poveretta, sta aspettando che rincasi il maschio, che porti una pagnotta. I piccolini piangono perché non hanno avuto il pane; tu, con le mani in mano, come li puoi accontentare?’)

Il dolore che si prova a tornare dalla propria famiglia e non avere niente da darle è talmente straziante che il pescatore afferma:

Megghie è cu si scatenene
contro di nu li viente
ca cu ti siente chiangire
chidd'anime nnuciente»¹⁵⁰

(‘Meglio è che si scatenino contro di noi i venti che sentire piangere quelle anime innocenti’)

L’attenzione al popolo e ai poveri, appare ormai evidente, è ricorrente nella poesia dialettale di Consiglio, che si tratti dei venditori di fuochi d’artificio che hanno diritto a guadagnare qualcosa, dell’orfanello senza padre vittima degli scherzi dei coetanei o dei pescatori che faticano a sbarcare il lunario e mantenere la famiglia. Fin qui, però, si è trattato di figure legate alla realtà tarantina. Invece in *Sciame a Caprere*, pubblicata il 30 maggio 1902, il poeta ha voluto allargare il suo sguardo oltre i ristretti confini municipali, volgendolo alla situazione dell’intera nazione e a quelle imprese coloniali che fino ad allora avevano prodotto risultati mediocri e cocenti sconfitte. A tal proposito risulta interessante fare un confronto tra questo lavoro e una lirica consigliana del 1887, *I caduti di Dogali e di Saati*, che mette bene in evidenza la distanza che c’è tra la sua produzione dialettale, più spontanea, più commossa, senz’altro più attenta a una realtà umile e tragica quale quella dei reduci di guerra, e i versi in lingua, intrisi di retorica militaristica e patriottica, tutti tesi a celebrare i caduti come eroi d’altri tempi:

Non v’è alcun che l’ira attuti
pria che il suol non baci estinto;
son seicento e son caduti,
non un sol si dà per vinto,
ch’è parola d’italiano
di morir col brando in mano¹⁵¹

¹⁴⁹ Forleo (1907), p. 127.

¹⁵⁰ Forleo (1907), p. 128.

¹⁵¹ Forleo (1907), p. 21.

Nei versi in vernacolo non c'è spazio per un simile eroismo, c'è solo lo squallore di un'impresa imperialistica che si traduce nel caso peggiore in una vita da mendicante storpio, al punto da rendere preferibile la morte stessa:

Povire uagnune,
ca stracche e strutte, sott'u sole ardente,
muerte di suenne, cavite, a disciune,
senza pigghià fiате nu mumentе,

proprie fa ca no ievine cristiane,
(pichiredde mannate mmocc'o lupe)
li fecire scannà da l'Africane,
mienz' a chidde disierte e a li dirupe!

Ma pure i' penze e diche: viat' a lore
ca ci one muerte s'one scuscitate;
li mamme one sufferte nu dolore.
E chidde ca so vive e one turnate?

Cu na jamme di fiche e cu a stampedde,
cu s'abbuschene u pane so custrette
a scè giranne cu na signa nguedde
cercann'a carità cu l'organette!¹⁵²

(‘Poveri ragazzi, che stanchi e distrutti, sotto il sole ardente, morti di sonno, accaldati, a digiuno, senza prendere fiato un momento, proprio come se non fossero umani, (pecorelle mandate in bocca al lupo) li fecero scannara degli Africani, in mezzo a quei deserti e ai dirupi! Ma pure io penso e dico: beati loro che sono morti e si sono tolti il pensiero; le mamme hanno sofferto il dolore. E quelli che sono vivi e sono tornati? Con una gamba di legno e con la stampella, per guadagnarsi il pane sono costretti ad andare in giro con una scimmia addosso cercando la carità con l'organetto’)

A rendere ancora più graffiante e dolente la denuncia contribuisce il fatto che essa avvenga nel corso di un dialogo tra gli spiriti dei due grandi padri dell'Italia, Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi, che il poeta immagina risorgano di notte per incontrarsi a Caprera, sulla tomba dell'eroe dei due mondi, e commentare le sorti della nazione a cui hanno dato vita. La critica di Consiglio non si fa però troppo profonda o aggressiva, men che meno sfocia in quella delusione per il Risorgimento tradito propria di autori come De Roberto e il più tardo Pirandello o nell'atteggiamento critico che avrebbe animato le riflessioni di Salvemini, Gramsci e Gobetti: «a stedde di l'Italia nostre»¹⁵³ (‘la stella dell'Italia nostra’) non si vede non perché sia tramontata, ma semplicemente perché è nascosta da «na nuvulecchie, / ca s'ha mittute nnante e ne l'asconne; / ma nuvule no iè pi ci ci ten'uecchie»¹⁵⁴ (‘una nuvoletta, che si è messa davanti e ce la nasconde; ma nuvola non è per chi ha occhio’), ossia per chi nutre ancora fede e speranza nell'Italia.

Resta da sciogliere ancora un nodo: quanto era consapevole Consiglio del primato storico della propria opera dialettale? Prima di lui il dialetto del capoluogo ionico – che aveva la peculiarità di

¹⁵² Forleo (1907), pp. 110-111.

¹⁵³ Forleo (1907), p. 110.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

essere parlato solo nei confini municipali, mentre nelle località limitrofe già apparivano forti le influenze rispettivamente del barese a nord e del salentino a est¹⁵⁵ – non era uscito dagli argini ristretti del canto popolare, non aveva trovato la via per la nobilitazione letteraria; unica eccezione, peraltro passata in sordina, era rappresentata dalla commedia in due atti *'U matremonie de Rosa Palanca*, scritta nel 1839 da un militare con velleità letterarie, Michele Scialpi, ma messa in scena solo nel 1930 a cura di Cataldo Acquaviva. Leggendo *A lenga tarantine*, pubblicata su «La Voce del Popolo» il 18 aprile 1902, le posizioni del poeta in merito alla questione appaiono chiare. La lirica è costruita su una laboriosa ma mai artificiosa allegoria del dialetto ionico e dei primi passi che aveva mosso come idioma letterario. Consiglio immagina di incontrare «abbasce a vie di mienze»¹⁵⁶ ('giù alla via di mezzo', la strada principale del borgo antico) una ragazzina che altri non è che la "lingua" tarantina; le propone di intraprendere una carriera artistica insieme, conducendola nella «vie di sue»¹⁵⁷ ('via di sopra') e comprandole «li scarpe nove a stualette e u scialle»¹⁵⁸ ('le scarpe nuove a stivaletto e lo scialle'), ossia nobilitandola nella forma per adattarla all'uso letterario, ed ella accetta. Nell'ammissione della giovane di non conoscere alcuna canzone, se non «quedde ci si cantave a Pipiele»¹⁵⁹ ('quella che si cantava a Pipiele'), Consiglio riconosce l'assenza fino a quel momento di una tradizione letteraria dialettale nella propria città, a cui segue la rivendicazione per via allegorica del merito di averle dato personalmente inizio:

Da tanne, n'ù puè nià, t'agghie purtate
 sempre nchiante di mane com' u fiore,
 t'agghie crisciute a pane masticate,
 t'agghie fatte cantà vierse d'amore;
 sempre cu quedda veste e chidde scarpe,
 t'insignive a cantà pure cu l'arpe.
 Ti portev' o sciardine di Biamonte,
 quanne si faci a feste pi Magnacche.¹⁶⁰

('Da allora, non puoi negarlo, ti ho portata sempre nel palmo della mano come un fiore, ti ho cresciuta a pane masticato, ti ho fatto cantare versi d'amore; sempre con quella veste e quelle scarpe, ti insegnai a cantare pure con l'arpa. Ti portai al giardino di Beaumont quando si fece la festa per Magnaghi')

Fuor di metafora, si descrive in questi versi il progressivo sforzo del vecchio poeta di padroneggiare e raffinare un idioma fino ad allora letterariamente vergine, impiegandolo persino nel genere lirico – a tal proposito cita come esempio *A feste 'o sciardine di Biamonte* – ma senza mai privarlo della sua originale freschezza e della sua franchezza, di «quidde parlare franche, bedde auneste, / ca dice pane pane, vine vine»¹⁶¹ ('quel parlar franco, ben onesto, che dice pane al pane, vino al vino').

¹⁵⁵ De Vincentiis (1872), p. 8.

¹⁵⁶ Forleo (1907), p. 99.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Forleo (1907), p. 100.

¹⁶¹ *Ibidem*.

All'improvviso, però, la ragazzina è cambiata in peggio e adesso corre dal primo che la chiama «com' a nu cane quanne tene fame»¹⁶² ('come un cane quando ha fame'), non scherza più, vomita dalla bocca «male parole c' u vilene a l' uecchie»¹⁶³ ('male parole col veleno agli occhi'), fa smorfie orrende «fa ca si' na vecchie»¹⁶⁴ ('come se fossi una vecchia'). Il riferimento è al modo in cui i tanti improvvisati poeti che scrivevano dalle pagine dei periodici tarantini si servivano dell'idioma municipale, piegandolo egoisticamente per sferrare duri attacchi contro i rivali e gli avversari politici; da costoro Consiglio aveva interesse a prendere le distanze sottolineando la differenza tra la dimensione festosa e ironica della propria satira e la natura polemica e aggressiva degli altri: «Senza cu schierze chiù, senze cu sciueche, / no apre a vocche ca cu sciette fueche!»¹⁶⁵ ('senza scherzare più, senza giocare più, apri bocca solo per buttare fuoco!').

Nella sua polemica contro questi indegni – a suo dire – utilizzatori del dialetto, Consiglio doveva avere ben presente una vicenda che l'aveva coinvolto appena qualche settimana prima. Il 10 marzo 1902 aveva pubblicato, su «La Voce del Popolo» un sonetto intitolato *U partite radicale*, in cui esprimeva con la solita goliardica ironia le proprie perplessità nei confronti del programma elettorale della nuova formazione politica tarantina. La satira aveva contrariato l'avvocato Leonida Colucci, che dalle pagine di un altro periodico tarantino, «Il Solletico», aveva attaccato duramente e polemicamente il nostro autore firmandosi con lo pseudonimo Radiche di Scalere – col quale si alludeva al proprio orientamento politico radicale, ma anche all'immagine della radice del cardo che «ponge e sape amare!»¹⁶⁶ ('punge ed ha un sapore amaro!'). L'improvvisato poeta non mancava di liquidare la produzione di Consiglio come «a passione / cu 'nchiacche le giornale de puisie»¹⁶⁷ ('la passione di imbrattare i giornali di poesie'), ma l'affondo più velenoso era rappresentato dall'accusa di essere «na sanguette»¹⁶⁸ ('una sanguisuga') che senza lavorare sul serio guadagnava «cinche lire a die»¹⁶⁹ ('cinque lire al giorno') grazie all'incarico di bibliotecario che aveva ottenuto per volontà dei politici della Democratica¹⁷⁰.

Il 29 marzo, sempre su «La Voce del Popolo», Consiglio aveva risposto con tutt'altro tono nella poesia *A Radiche di Scalere*. Il componimento si apre con una similitudine dal «felice realismo lirico»¹⁷¹ tratta dal mondo naturale, in cui il comportamento improvvisamente aggressivo e ostile di Colucci è paragonato a quello di

quidd' aciduzze, quanne nevice,
ca no acchie cu si cive e tene fame,
si mene nterre, torne sus'all'arvule
cu l'ar'apierte, trimilanne, e sccame;
po abbuen' abbuene pizziche u cumpagne,
ca stè sott'a li fronne e stè papagne.¹⁷²

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Forleo (1907), p. 101.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Forleo (1907), p. 100.

¹⁶⁶ Forleo (1907), p. 143.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ De Noto (1905), p. 2.

¹⁷¹ Mandrillo (1958c), p. 5.

¹⁷² Forleo (1907), p. 93.

(‘Quell’uccellino, quando nevica, che non trova nulla di cui cibarsi e ha fame, si butta per terra, torna sull’albero con le ali aperte, tremolando, e fa schiamazzi; poi senza motivo punzecchia il compagno, che sta sotto le fronde e si sta riposando’)

La replica alle accuse del radicale si sviluppa su quattro punti. Innanzitutto, Consiglio fa notare che col proprio modesto impiego da bibliotecario non toglie certo il pane a un avvocato: «c’i’ fume a pippe, no è tabacche mie? / Ce t’agghie mai circate a tabbacchere? / Ce fastidie ti doc’o ussignurie?»¹⁷³ (‘Se io fumo la pipa, non è tabacco mio? Ti ho mai cercato la tabacchiera? Che fastidio do a vossignoria?’). Segue un pungente attacco alle posizioni politiche di Leonida e i suoi fratelli, che avendo «tre culture diverse e tre bannere»¹⁷⁴ (‘tre culture diverse e tre bandiere’), ossia appoggiando ognuno uno schieramento diverso, si assicurano di essere sempre, come famiglia, «mparte cu ci vence»¹⁷⁵ (‘dalla parte di chi vince’); mentre il povero poeta è uno solo e ha sempre appoggiato la stessa fazione. Orgogliosamente, poi, Consiglio difende la propria onestà lavorativa: «i’ m’u fatie abbunisinn’ u pane; / e ci n’ote partite mi ni manne, / cu a fatie mi l’abbusche a n’ota vanne»¹⁷⁶ (‘io il pane me lo guadagno sul serio; e se un altro partito mi manda via, col lavoro me lo guadagno da un’altra parte’). Infine, fa notare che il suo sonetto sul partito radicale non andava interpretato come un attacco ma come un’innocua facezia, da cui l’invito a leggere meglio tra le righe e vedere «come / scherze e sape schirzà nu galantome»¹⁷⁷ (‘come scherza e sa scherzare un galantuomo’). Nel motteggio finale, in cui si insinua che a Colucci manchino persino le buone maniere, l’autore si lascia andare a una delle sue rare digressioni autobiografiche, citando la figura del padre sul letto di morte:

Radiche di Scalere,
ci viene quarche vote a casa meie,
ci mai putim’avè tanta piacere,
t’agghie da rialà nu Galateie:
«Catà» mi dici attanime, murenne,
«stu livre è buene a ci manesce a penne»¹⁷⁸

(‘Radiche di Scalere, se vieni qualche volta a casa mia, se mai possiamo avere un tale piacere, ti devo regalare un Galateo: «Cataldo» mi disse mio padre, morendo, «questo libro è buono per chi maneggia la penna»)

La polemica si chiuse con una seconda poesia di Colucci su «Il Solletico» che, complice il fatto che fosse ormai Pasqua, culminava con un invito a riappacificarsi: «Bona Pasche, Catà... damme nu vase!»¹⁷⁹ (‘Buona Pasqua, Cataldo... dammi un bacio!’). Tuttavia, a distanza di due anni, qualcuno doveva aver rivangato la questione dell’impiego da bibliotecario e dei rapporti di Consiglio con la Democratica, perché il poeta si sentì in dovere di difendersi da accuse simili a quelle mosse da Colucci in una delle sue ultime poesie, *A certe famule*, apparsa su «La Voce del Popolo» nel numero del 30 aprile-1 maggio 1905. Al suo interno non manca un’allusione alle vicende elettorali dell’epoca,

¹⁷³ Forleo (1907), p. 94.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Forleo (1907), p. 95.

¹⁷⁹ Forleo (1907), p. 144.

che avevano visto l'ennesima vittoria di Damasco contestata dalla Pro Taranto, ma l'impressione è che Consiglio fosse tornato nella discussione politica non di spontanea volontà, bensì trascinato da quanti si aspettavano un suo intervento e si stupivano del suo silenzio poetico, arrivando a darlo per morte – paradossalmente sarebbe passato davvero a miglior vita sei mesi dopo, il 9 novembre. «Addò stè scritte / ca u galantome ha d'avè sempe tuerte?»¹⁸⁰ ('Dove sta scritto che un galantuomo deve avere sempre torto?') si domanda l'artista, convinto che ci siano circostanze in cui sia più onesto e dignitoso accettare la sconfitta e stare zitti piuttosto che continuare a intervenire e trovarsi così in difetto, e con l'ennesima similitudine naturalistica descrive il comportamento che ha deciso di attuare: «mo agghie tuerte, e come a nu cugione / mi schaffe sott' a petre e no favedde»¹⁸¹ ('adesso ho torto, e come un ghiozzo mi infilo sotto la pietra e non parlo').

Dopo aver sottolineato la propria onestà intellettuale il poeta passa a far notare, ancora una volta, la mancanza dai propri versi di qualsivoglia livore, affermando con decisione di non volerli mai contaminare con l'astio e il risentimento: «i' no mi sposte da li rise e u sciueche»¹⁸² ('io non mi sposto dalle risate e dal gioco'). L'autoritratto morale tratteggiato da Consiglio culmina nell'ottava sestina con una stoica professione di disprezzo delle ricchezze e di integrità morale:

Agghie nate pizzente e li turnise
no li carnosch' e no li voc' acchianne.
Pozze murè di fame tise tise,
ma no mi chiich' e no m'arraccumanne;
so sule, e ci vè tutt' a pricipizie
no l'agghi' avè nu liett' int' a nu spizie?¹⁸³

('Sono nato pezzente e i soldi non li conosco e non li vado cercando. Posso morire di fame tutto impettito, ma non mi inchino e non mi raccomando; sono solo, e se va tutto per il peggio non devo trovare un letto in un ospizio?')

Questa immagine del poeta indigente ma onesto e saldo ai propri principi, quasi compiaciuto della propria vita da *bohémien*, sarebbe ritornata due decenni dopo nell'opera di un altro artista dialettale tarantino, Antonio Torro, anch'egli povero e sfortunato. Nel 1926, in occasione del ventunesimo anniversario della morte di Consiglio, Torro scrisse il poemetto in sestine 'Na *mpruvesate* ('Un'improvvisata'), incentrato su una fantasiosa visita notturna del redivivo artista, risorto per un giorno per ringraziare il suo giovane "collega" delle premure che ogni domenica tributava alla sua tomba nel cimitero di San Brunone. A un certo punto Torro pone in bocca a Consiglio un discorso che è insieme un accorato lamento per le miserie che avevano caratterizzato buona parte della sua esistenza, un'orgogliosa difesa di questa scelta di vita e una rivendicazione del proprio legame affettiva con la città ionica, nonché per il dialetto tarantino che grazie a lui, per la prima volta, aveva trovato la strada della poesia:

Tarde? I' agghije campate de st'amore,
e pi st'amore agghije pigghijate a morte.
Pe Tarde mie come vatteve u core!

¹⁸⁰ Forleo (1907), p. 133.

¹⁸¹ Forleo (1907), p. 134.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

Tanta vote i' puteve cangià sorte...
Ma ce po' fa' 'a ricchezze? Accquà hagghe nate,
dicive, e accquà vogghije essere prucate!

A vita meje ce fo? Ci no' nce u sape?
sempe sbattenne come sbatte u mare...
No' pigghijave riggiète int'a sta cape
u cirviedde... Ce vite gnore e amare!
Parlave, figghije mie, 'nglese e latine,
ma vuli cu murive tarantine.¹⁸⁴

(‘Taranto? Io ho vissuto di quest’amore e per quest’amore sono morto. Per la mia Taranto come batteva il cuore! Tante volte potevo cambiare sorte... ma che può fare la ricchezza? Qua sono nato, dicevo, e qua voglio essere sepolto! La vita mia cosa fu? Chi non lo sa? Sempre sbattendo come sbatte il mare... non prendeva riposo dentro questa testa il cervello... che vita nera e amara! Parlavo, figlio mio, inglese e latino, ma volli morire tarantino’).

Marco Daniele
Università degli studi di Bari “Aldo Moro”
marco.daniele@uniba.it

¹⁸⁴ Torro (1974), p. 14.

Riferimenti bibliografici

Acquaviva (1931)

Cosimo Acquaviva, *Taranto... tarantina*, Taranto, Mazzolino, 1931

Barberio (1913)

Francesco Barberio, *Il poeta dell'anima tarantina*, in «Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti», nn. 6-7-8 (giugno-luglio-agosto 1913), p. 302

Consiglio (1860)

Emilio Consiglio, *Pasquale Bruno*, Bari, Tipografia Petruzzelli, 1860

Consiglio (1870)

Emilio Consiglio, *Jole da Polcenigo*, Taranto, Tipografia Nazionale Misurale, 1870

Consiglio (1878)

Emilio Consiglio, *Ad un lauro*, in «Il Vigile», anno II, n. 19(14 febbraio 1878), p. 4

Consiglio (1892)

Emilio Consiglio, *Verno*, in «La Voce del Popolo», anno IX, n. 29 (7 ottobre 1892), p. 3

Consiglio (1900)

Emilio Consiglio, *Ha vint' Magnacch!*, in «La Voce del Popolo», anno XVII, anno XXX, n. 28 (11-12 giugno 1900), p. 2

Criscuolo (1887)

Alessandro Criscuolo, *Caro sig. Vecchi*, in «Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti», n. 14 (31 luglio 1887), pp. 223-224

“Cronaca cittadina” (1892)

Cronaca cittadina, in «La Voce del Popolo», anno IX, n. 13 (15 maggio 1892), p. 2

De Noto (1905)

Michele De Noto, *Emilio Consiglio*, in «La Voce del Popolo», anno XXII, n. 43 (17 novembre 1905), p. 2

De Vincentiis (1872)

Domenico Ludovico De Vincentiis, *Vocabolario del dialetto tarantino in corrispondenza della lingua italiana*, Taranto, Tipografia Latronico, 1872

“Dio e Satana” (1902)

Dio e Satana, in «La Voce del Popolo», anno XIX, n. 10 (26 febbraio 1902), p. 1

“Elezione politica” (1903)

Elezione politica di Taranto del 1.º marzo 1903, in «La Voce del Popolo», anno XX, n. 9 (10 marzo 1903), p. 1

Fiore (1963)

Tommaso Fiore, *Formiconi di Puglia*, Manduria, Lacaïta, 1963

Forleo (1907)

Vito Forleo, *Raccolta di poesie italiane e tarentine di Emilio Consiglio*, Taranto, Tipografia Sociale, 1907

Gigante (1986)

Nicola Gigante, *Dizionario critico etimologico del dialetto tarantino*, Manduria, Lacaïta, 1987

Gigli (1893)

Giuseppe Gigli, *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d’Otranto con un’aggiunta di canti e fiabe popolari*, Firenze, Barbera, 1893

“L’elezione politica” (1902)

L'elezione politica di Taranto del 20 luglio 1902, in «La Voce del Popolo» anno XIX, n. 31 (26 luglio 1902).

“Le feste” (1899)

Le feste in onore della squadra, in «La Voce del Popolo», anno XVI, n. 30 (4-5 settembre 1899), p. 1

“Magnaghi a Taranto” (1899)

Magnaghi a Taranto in «La Voce del Popolo», anno XVI, n. 29 (26 agosto 1899), p. 2

Mandrillo (1958a)

Piero Mandrillo, *Mezzo secolo di poesia a Taranto. V*, in «Rassegna mensile della città di Taranto», anno XVII, nn. 1-2 (gennaio-febbraio 1958), pp. 3-9

Mandrillo (1958b)

Piero Mandrillo, *Mezzo secolo di poesia a Taranto. VI*, in «Rassegna mensile della città di Taranto», anno XVII, nn. 3-4 (marzo-aprile 1958), pp. 17-20

Mandrillo (1958c)

Piero Mandrillo, *Mezzo secolo di poesia a Taranto. VII*, in «Rassegna mensile della città di Taranto», anno XVII, nn. 5-6 (maggio-giugno 1958), pp. 3-13

Porsia-Scionti (1989)

Franco Porsia-Mario Scionti, *Taranto*, Roma-Bari, Laterza, 1989

“Post fata” (1902)

Post fata, in «La Voce del Popolo» anno XIX, n. 31 (26 luglio 1902).

“Risultato della votazione” (1897)

Risultato della votazione politica 21 marzo 1897, in «La Voce del Popolo», anno XIV, n. 18 (23 marzo 1897), p. 1

“Risultato della votazione” (1900)

Risultato della votazione politica del 3 giugno 1900 nel Circondario di Taranto, in «La Voce del Popolo», anno XVII, n. 27 (5 giugno 1900), p. 1

Rizzo (1907)

Antonio Rizzo, *Il poeta dell'anima tarantina. Emilio Consiglio*, in «La Voce del Popolo», anno XXIV, n. 29 (27 settembre 1907), p. 2

Torro (1974)

Antonio Torro, *'Na 'mpruvesate*, Taranto, Edizioni Cenacolo, 1974

Object of the paper is the vernacular production of Emilio Consiglio, initiator of the poetry in Tarantino dialect between XIX and XX centuries. After a biographic presentation of the author, the analysis focuses on the corpus of the Tarantino lyrics, mostly published on the weekly magazine «The Voice of People», and shows its fundamental themes, noticing a scarce presence of the autobiographic element in favour of political matters, naturalistic descriptions and popular sketches.

Parole-chiave: poesia; dialetto; Puglia; Taranto

ANDREA BONGIORNO, *Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva*

Introduzione

Dieci anni di 'silenzio poetico' separano la pubblicazione del più complesso libro montaliano, *La bufera e altro* (1956), da quella dei primi *Xenia* (1966), una raccoltina che, col senno di poi, presenta novità dalla portata rivoluzionaria nella poetica del loro autore¹⁸⁵. Un silenzio poetico tuttavia controbilanciato da una fervente produzione in prosa: al di là delle dichiarazioni d'autore, è proprio da questi scritti giornalistici, di critica letteraria e di costume, che si possono evincere le ragioni più profonde del lungo voto al silenzio¹⁸⁶. Leggendo in successione cronologica gli articoli montaliani, traspare addirittura che la convinzione dell'assoluta necessità di abbandonare la scrittura si rafforzi. D'altronde, come è possibile scrivere poesia, quando essa è piegata al consumo utilitaristico, pubblicitario e consumistico? A chi rivolgersi se tutti scrivono, tutti si sentono artisti in un delirio febbricitante collettivo? Quale può, in fin dei conti, essere il ruolo stesso dell'arte se essa si è votata allo spettacolo? Interrogativi come questi animano ripetutamente la riflessione montaliana e intimano l'autore a un prudente mutismo. Il poeta è posto davanti a una complessa sfida, che consiste nel trovare una propria via d'espressione (una «nuova grammatica»)¹⁸⁷ che non contraddica la coerenza, anche solo la «decenza infinitesima»¹⁸⁸, unico merito preservabile di fronte alla crisi che investe la contemporaneità. Davanti a un tema così ampio e dibattuto nella montalistica, lo scopo che si prefigge questo articolo è quello di individuare il ruolo del personaggio di Mosca nella creazione di questa rinnovata «grammatica» poetica; si vogliono altresì approfondire alcuni aspetti di intertestualità letteraria che operano nella sua ideazione.

In un primo momento (*Per la genesi dei testi*), saranno riepilogati alcuni dati filologici e cronologici essenziali, al fine di circoscrivere chiaramente l'oggetto di indagine. Sarà allora possibile (*Da Drusilla Tanzi a 'Mosca'*) verificare come le premesse teoriche della nuova poetica siano accentrate attorno al personaggio di Mosca, destinatario dei componimenti trenodici. L'analisi sarà svolta isolando una lirica significativa (*Con astuzia...*), che presenta alcuni termini chiave per comprendere le caratteristiche del personaggio. In seguito (*Mosca e il superamento del silenzio*) si approfondiranno gli aspetti emersi per osservare come la creazione interamente postuma del personaggio permetta il superamento del silenzio. Si potranno allora esaminare alcune caratteristiche linguistiche e stilistiche (*La lingua di Mosca*). Queste considerazioni condurranno all'approfondimento di alcune fonti che

¹⁸⁵ Si adottano in nota le abbreviazioni consuete della montalistica: M. sta per 'Montale', mont. per 'montaliano/a/i/e', le abbreviazioni OS, OC, BU, X., SA, D, QQ, AV stanno rispettivamente per le raccolte poetiche *Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*, *Xenia*, *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi* (per le edizioni, cfr. OV), le abbreviazioni FD e ADF stanno rispettivamente per le raccolte in prosa *Farfalla di Dinard* e *Auto da fé. Cronache in due tempi* (per le edizioni, cfr. rispettivamente PR e SMA).

¹⁸⁶ Si veda soprattutto ADF; per un'analisi delle posizioni mont. a partire da questi scritti cfr. Carpi (1971), Casadei (1992), pp. 67-91, Mazzoni (2002), pp. 63-118.

¹⁸⁷ *Biografie al microfono*, intervista di Giansiro Ferrata, 1961, ora in SMA, pp. 1611-21, cit. p. 1619.

¹⁸⁸ *Lettera a Malvolio* (D), v. 12.

hanno guidato Montale nelle nuove scelte (*La poesia inclusiva e il Lessico familiare*). Saranno pertanto analizzati determinati passaggi del libro e della sua recensione montaliana che non solo hanno ispirato la composizione degli *Xenia*, ma anche i presupposti teorico-letterari a essi sottesi.

Per la genesi dei testi

Il primo dato che si deve considerare è naturalmente quello filologico: e in questa direzione non viene incontro solamente il notevole ed estremamente pratico apparato dell'*Opera in versi*, ma anche il preciso studio effettuato da Grignani sugli autografi montaliani degli *Xenia*¹⁸⁹. Anche solo a mero titolo di premessa, occorre riepilogarne alcuni dati. Il primo è che l'evidente bipartizione in due sezioni, osservabile nella pubblicazione definitiva, risale effettivamente a due momenti compositivi differenti: tra l'aprile 1964 e il febbraio del 1966 la prima, tra gli ultimi mesi del 1966 e il novembre 1967 la seconda. La prima sezione, e allo stesso tempo primo momento compositivo, costituisce il vero e proprio 'secondo esordio' montaliano: i 14 testi vengono stampati e distribuiti in più di un'occasione, testimoniando la volontà montaliana di diffondere al di là del privato i propri nuovi *avant-goûts*¹⁹⁰. Non si tratta certo dell'unica rottura del cosiddetto silenzio poetico: basti pensare, infatti, all'embrione di *Satura*, cioè la *plaque* in onore delle nozze di Sandra Faggiuoli nel '62. Queste piccole anticipazioni fanno parte dell'abitudine montaliana, ben sperimentata in precedenza, di saggiare le reazioni di pochi intimi e interlocutori privilegiati prima di uscire allo scoperto con una nuova raccolta¹⁹¹. La grande differenza fra la piccola edizione per le nozze e il primo gruppo di *Xenia* è però nel legame di continuità che quest'ultima silloge stringe con la produzione successiva. Infatti, dei testi della cosiddetta 'Edizione per le nozze' del '62, in *Satura* ne sopravvive solo uno, *Botta e risposta*. Al contrario, non solo i primi 14 *Xenia* confermeranno la loro presenza nella quarta raccolta, ma daranno avvio a un nuovo modulo poetico. Si pensi, infatti, alla composizione della seconda sezione, speculare alla prima per misura e stile, e alla successiva ripresa più generale della scrittura poetica che sviluppa alcune coordinate di *Xenia*; oltretutto, si sente ancora l'influenza dalla misura numerica: la sezione di *Satura I* conterà difatti proprio 14 componimenti. Tale ripresa si svolgerà all'insegna della continuità cronologica – non vi saranno più momenti di silenzio poetico – e allo stesso tempo della continuità stilistica. Nel 1970, infatti, poco prima della edizione completa di *Satura* in cui sono raccolte entrambe le sezioni di *Xenia* e le due grandi novità (*Satura I* e *II*), Montale aveva nuovamente sondato il terreno diffondendo un'altra *plaque* (*Altri Xenia*), che corrisponde alla seconda sezione degli *Xenia* di *Satura*¹⁹². Curiosamente, si assiste a una piccola instabilità che troverà una soluzione definitiva solo con *l'Opera in versi*: si tratta del dodicesimo *xenion* della prima sezione, sostituito con un componimento del maggio '68 (*Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano...*)¹⁹³ che rievoca le stesse atmosfere del piccolo canzoniere in omaggio a Mosca. La sostituzione, dovuta

¹⁸⁹ Grignani (1987), pp. 85-115.

¹⁹⁰ Per le varie edizioni e le differenze di composizione cfr. OV, p. 977; per il termine «*avant-goûts*» cfr. *Autointervista* (1971), ora in SMA, pp. 1501-2, cit. p. 1501.

¹⁹¹ Cfr. Grignani (1987), p. 117, a proposito di SA.

¹⁹² Cfr. OV, p. 977.

¹⁹³ Ora nella seconda sezione di SA, penultima posizione.

a un piccolo timore montaliano¹⁹⁴ cadrà solo con l'edizione definitiva, dove il componimento tornerà per volontà dell'autore nella sua più appropriata sede originale.

Questo è pertanto l'arco cronologico (1964-1967) in cui si deve collocare l'elaborazione del piccolo canzoniere funebre per la moglie scomparsa. Le altre – e non poche – poesie a lei dedicate, ma composte negli anni successivi, saranno disseminate all'interno delle nuove raccolte, sempre più diaristiche e apparentemente dispersive. La compattezza del progetto, nella sua composizione e nelle sue scelte poetiche, ne permette una valutazione a sé stante rispetto a *Satura* e qualche *xenion* estravagante sparso nelle raccolte successive. Ciò consente anche di svincolarsi da alcune dichiarazioni montaliane volte a sminuire un'intenzionale progettazione dietro al canzoniere funebre e al rinnovamento poetico che lo accompagna¹⁹⁵. È pur vero, tuttavia, che l'evento scatenante che ispira la scrittura è senza dubbio la morte, nell'ottobre del '63, della compagna, da poco ufficialmente moglie, Drusilla Tanzi¹⁹⁶. Com'è ben noto, si trattava di un rapporto tutt'altro che spensierato¹⁹⁷ la cui costanza aveva, dal punto di vista poetico, ostacolato la distanziamento e sublimazione che aveva permesso a tante altre donne, prima di lei, di divenire Muse di Montale. L'improvviso lutto dà avvio a questo processo: se da una parte l'evento biografico induce l'ispirazione, sarà interessante notare come l'architettura del nuovo progetto incorpori le più sentite riflessioni dell'autore, ben esuli dal proprio rapporto con la moglie.

Da Drusilla Tanzi a 'Mosca'

La separazione irreversibile spiega dunque l'ingresso di Drusilla Tanzi nel pantheon poetico delle figure femminili montaliane. Seppur Drusilla appaia come coprotagonista senza nome in molti dei raccontini della *Farfalla di Dinard* – che offrono un piccolo spaccato anedddotico della vita della coppia e del loro rapporto – fino agli *Xenia* la presenza della donna nella poesia di Montale è praticamente inesistente. L'unica eccezione rilevabile è una poesia della *Buferà*, la *Ballata scritta in una clinica*, poesia, che non a caso, nasce in seguito allo scampato pericolo di morte. Drusilla, infatti, colpita da una grave infezione ossea, è ricoverata e trascorre un paio di mesi in una clinica svizzera, passando una lunga convalescenza fasciata da capo a piedi. Certo, anche in questo caso anticipatore non è il pretesto biografico da solo a dar corpo alla poesia: la malattia di Mosca è inserita nelle atmosfere cupe ed apocalittiche della *Buferà*: la malattia, la disgrazia individuale riflette il caso personale di una catastrofe universale¹⁹⁸.

È interessante notare che Montale torni sul tragico episodio proprio negli *Xenia: Con astuzia...*, uno degli ultimi componimenti a entrare a far parte del canzoniere.

Con astuzia,
uscendo dalle fauci di Mongibello

¹⁹⁴ Cfr. *Montale-Contini*, pp. 227-9 e 231-2, cfr. anche OV, p. 981.

¹⁹⁵ Si vedano soprattutto *La poesia e il resto* (1971), intervista di Raffaello Baldini, ora in SMA, pp. 1704-15 e il ds. riportato in Cremante-Lavezzi-Trotta (2004), p. 29.

¹⁹⁶ Sulle dinamiche del loro rapporto si veda la *Cronologia* in TP e le varie testimonianze epistolari.

¹⁹⁷ Per una bibliografia sulle testimonianze in merito cfr. Ó Ceallacháin (2001), pp. 182-3; si legga anche *Sera difficile* (FD), ora in PR, pp. 153-4, un racconto del '51 che mette in luce (dalla prospettiva mont., di certo non imparziale) il temperamento burrascoso e impulsivo di Drusilla.

¹⁹⁸ Per la complessa esegesi allegorica della *Ballata* si rimanda ai due commenti di Romolini (2012) e Barile (1999), e alla bibliografia da loro presentata.

o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.
Se ne avvide Mangàno, il buon cerusico,
quando, disoccultato, fu il randello
delle camicie nere e ne sorrise.
Così eri: anche sul ciglio del crepaccio
dolcezza e orrore in una sola musica.¹⁹⁹

Leggendo il testo si osserva come il ricovero perda ogni suo carattere allegorico, e si riduca – apparentemente – al racconto divertito e affettuoso di un aneddoto. Queste considerazioni rientrano nelle direttive che la critica ha da sempre individuato per il rinnovamento poetico successivo alla *Bufera*. Tuttavia, il testo in questione è quello che meglio si presta a comprendere lo statuto della nuova ispirazione. Mettendo da parte le tante osservazioni che possono nascere dal confronto con l'ipotesto, la *Ballata*, ci si vuole soffermare ora su alcuni aspetti funzionali.

Si vedano ad esempio, le due parole legate, nella prima strofe, dal richiamo fonico: l'«astuzia» e le «agnizioni». Sono due termini densi: gran parte della *Bufera* si costruisce sull'attesa di una rivelazione 'religiosa' e l'agnizione, il riconoscimento di una realtà ulteriore e più vera, è tema caro agli *Ossi*. La grande novità è piuttosto in cosa effettivamente si risolve l'agnizione: in una laica «astuzia». In cosa consista l'astuzia viene svelato nella terzina successiva: Montale racconta ellitticamente un aneddoto che risolve subito l'atmosfera tragico-orfica della prima strofe. Drusilla, durante la convalescenza, si era rivolta al chirurgo che la aveva in cura, tale Mangàno, col falso diminutivo 'manganello'. Sfruttando uno dei tipici suffissi vezzeggiativi dell'italiano, aveva coniato un nomignolo affettuoso e scherzoso, ma che allo stesso tempo coincide col nome dell'arma dello squadristo fascista²⁰⁰.

Quello che di per sé poteva rimanere un aneddoto di poco conto, il ricordo di una piccola battuta sdrammatizzante, è però inserito in questo contesto 'agnitivo' in cui la *boutade* assume una portata ben più ampia e significativa. Basti leggere come, con gli ultimi due versi, Montale concluda. Mosca, con la propria ironia sdrammatizzante, non era solo in grado di alleggerire anche un momento davvero difficile, ma riusciva ad esorcizzare tutte le asperità, da quelle biografiche a quelle storiche. Nella *Ballata*, infatti, la convalescenza (privata) di Mosca e la liberazione (storica) dal nazifascismo si sovrappongono, facendo riemergere la coppia da un baratro personale e al tempo stesso politico. Tuttavia, scrive ora Montale, «così eri»: non si tratta di una virtù episodica ma di un modo di essere costante che permette a Drusilla la sopravvivenza sul «ciglio del crepaccio». Ancora una volta, il rischio rappresentato dall'«abisso» (così le varianti embrionali)²⁰¹ sta per la contingenza storica e quella individuale. L'ironia, facendo convivere in sé «dolcezza e orrore», crea la «musica», il *Leitmotiv* dissonante, che accompagnava la vita troppo presto troncata della Mosca.

Si ritorni, adesso, alla forte pregnanza semantica delle parole utilizzate da Montale: «rivelavi», «agnizioni», «disoccultato». A questo punto lo si può affermare: non senza un'accesa ironia, le parole

¹⁹⁹ *Con astuzia...* (X. 2.5, SA).

²⁰⁰ Il breve aneddoto narrato, che è quanto si ricava dalla lettura del testo, rischierebbe di cadere nell'autoschediasma se non possedessimo una breve conferma d'autore nel celebre *Commento a se stesso* [Questionario di Silvio Guarnieri e lettere di Montale a Guarnieri, 1975-77], ora in SMA, pp. 1503-28 (per i riferimenti filologico-bibliografici cfr. SMA, pp. 1914-22): «“disoccultato”: Mosca amava deformare i nomi. Nel nome Mangàno si celava «manganello», e con questo nomignolo Mosca chiamava il “buon cerusico”» (p. 1522).

²⁰¹ OV, p. 974.

rimandano alla rivelazione orfica. Si tratta di un tema assai presente nella lirica del primo Montale, quello degli *Ossi*, il Montale che in *Forse un mattino...* intravede in un istante epifanico il «segreto» dietro al velo oscurante della contingenza. Eppure, il 'disoccultare' la vera essenza dietro al nome di un chirurgo si risolve in ben poca cosa: l'*interpretatio nominis* associa in modo del tutto arbitrario due referenti (un chirurgo di nome Mangano e il «randello / delle camicie nere») che nulla hanno a che vedere l'uno con l'altro. In effetti, l'«agnizione» rimanda al tipico espediente drammaturgico (l'ἀναγνώρισις) della commedia antica in cui in un sol momento si risolve tutto l'intreccio con un'identificazione fino ad allora sfuggita. Dunque, più che un riconoscimento vero e proprio di una realtà ulteriore, il termine è attinto dal lessico drammaturgico, a significare lo statuto di 'farsa' che connota l'intero episodio. Eppure, il momento farsesco ha una dignità ontologica molto forte, se si considera che Montale vi assegna un valore universale. Seppur nella cornice ironica, della farsa (che è per Montale la condizione dell'uomo contemporaneo)²⁰², l'accostamento liberatorio fra il «Mangano» e il 'manganello' non è solo legittimo ma fondamentale per proseguire indenni la 'recita'.

Giova a questo punto ricordarsi delle riflessioni teoriche che hanno accompagnato negli ultimi anni il pensiero montaliano. Nella perdita del significato delle cose, restano, com'è evidente, solo le parole che le identificano²⁰³. La parola, lo strumento poetico per eccellenza, è purtroppo «qualche cosa che approssima ma non tocca», come scriverà anni dopo in una riflessione sul proprio «canzoniere d'amore»²⁰⁴. Se *nomina nuda tenemus*, tanto vale, sembra il suggerimento di Mosca, indagare la realtà attraverso l'analisi del linguaggio, e tale analisi, sempre seguendo le indicazioni della donna insetto, è una decriptazione che agisce sul livello del significante. È vero che tale relativismo del significato è denunciato consapevolmente dalle riflessioni in prosa di Montale, tuttavia, non si è certo ancora al livello davvero estremo. Che la poesia montaliana sia solo a una fase iniziale ed embrionale di questo nuovo procedimento gnoseologico lo attesta il pudore che il poeta ha nell'esibizione del gioco di parole, una reticenza simile a quella che esporrà tre anni dopo in *Le rime*²⁰⁵. Infatti, il termine 'manganello', che avrebbe svelato apertamente il gioco di parole, viene sostituito a partire della terza redazione dal rimante «randello», che suggerisce ma non confessa letteralmente l'*interpretatio nominis* di Mosca, lasciando all'«astuzia» del lettore la decriptazione del piccolo enigma.

Anche «astuzia», alla luce dell'esame delle varianti, risulta un termine chiave. Va a sostituire, difatti, le varie espressioni che insistono sull'irrazionalità della creazione del nomignolo, connotandola al contrario in senso positivo: «È matta» > *Avevi i tuoi sortilegi* (variante: *Non ti serviva una bacchetta magica*) > *Nel delirio* > *Con astuzia* (variante: *Con arguzia*)²⁰⁶. La follia dell'essere «matta» o del «delirio» della febbricitante, passando per la 'magia' che conferiva a Mosca dei poteri sovranaturali certo inadatti ai suoi piccoli prodigi terreni, lascia il suo posto alla virtù tutta umana dell'astuzia. Tale astuzia verbale acquista una pregnanza importantissima soprattutto col confronto con l'uso del termine che Montale farà in una poesia più tarda. Si tratta di *La lingua di Dio*, fra i testi

²⁰² «È molto triste per i superstiti individui che l'arte moderna, nata come tragedia, si sia trasformata in commedia o in farsa» da *Dal museo alla vita* (ADF), 27 settembre 1964, ora in SMA, pp. 358-60, cit. p. 360.

²⁰³ *Il mercato del nulla* (ADF), 10 ottobre 1961, ora in SMA, pp. 265-9.

²⁰⁴ Cfr. *Domande senza risposta* (QQ), vv. 2 e 22.

²⁰⁵ Lo *xenion* è datato al '67, *Le rime* (SA) al '70.

²⁰⁶ Sono ovviamente tralasciate qui le piccole varianti formali.

dei *Diari* uno dei più ricchi di riferimenti culturali²⁰⁷ e allo stesso tempo importante momento di riflessione metalinguistica. Tale riflessione si conclude con la gnome:

[...] Il linguaggio,
sia nulla o non lo sia,
ha le sue astuzie.²⁰⁸

Sono molti e interessanti i riferimenti incrociati delle occorrenze del «richly ambivalent term»²⁰⁹, usato da Montale anche in senso negativo (basti pensare, sempre nei *Diari*, all'«astuzia» di Pasolini-Malvolio)²¹⁰. Tuttavia, né l'uno né l'altro commentatore della lirica dei *Diari* mettono in luce il legame tra le «astuzie» del linguaggio e l'«astuzia» verbale di Mosca. La forte valenza che Montale dà al termine è anche attestata dalla sua posizione isolata: il sintagma «con astuzia» fa da solo verso, l'unico tanto breve in un andamento pressoché endecasillabico. Inoltre, è il verso incipitario e perdipiù stringe un tenue legame fonico con l'«agnizione» che chiude la quartina²¹¹, sfruttando proprio i piccoli espedienti di gioco linguistico sul significante di cui Mosca si fa portatrice.

Certo, è ancora presto per leggere il bisticcio verbale di Mosca alla luce dell'analisi decostruttiva del linguaggio pienamente in atto nel *Diario* e nel *Quaderno di quattro anni*, tuttavia si coglie quanto il suggerimento di Mosca sia fondamentale proprio rilevando la sua notevolissima eco successiva. Il *calembour* non è ancora indice di una totale scepsi linguistica, ma indica a Montale la strada che percorrerà di lì in avanti: l'uso dell'ironia, della sovrapposizione del significante e dei linguaggi come strumento demistificante di conoscenza razionalistica.

L'abitudine di Mosca di esorcizzare una situazione, rivelandone un al di là nascosto in un'ironica doppia lettura dello strato superficiale delle cose, non è il solo lascito della moglie al marito rintracciabile in questo *xenion*. L'ironia sta spesso nel paradosso, cioè nell'accostamento impossibile e imprevedibile fra dei termini che violano la «contradizion che no 'l consente». L'ironia, sempre come lascito di Mosca, si realizza dunque nella convivenza fra le antitesi, resa sempre possibile dal relativismo artistico, etico e linguistico che Montale individua nella propria contemporaneità. Si tratta della società dell'«ossimoro permanente» tanto denunciata nella propria prosa e bollata con questo efficace sintagma nella celebre *Lettera a Malvolio*²¹². Mosca ne era maestra e a differenza di Clizia, ago della bussola che indica la verticalità dell'esistenza, era in grado di orientare Montale nell'orizzontalità della vita. Tale orientamento ossimorico si realizza nella *coincidentia oppositorum*, motivo che accompagnerà la riflessione montaliana della vecchiaia con assidua continuità²¹³. Con «lo scoppio delle [s]ue risate»²¹⁴ Mosca fa coincidere, sull'orlo del baratro individuale e storico, la «dolcezza», l'amabilità della sua persona, con l'«orrore» appena vissuto.

²⁰⁷ Per la cui individuazione si rimanda alle preziose introduzioni di Ricci (2005), pp. 131-5 e Gezzi (2010), pp. 138-40.

²⁰⁸ *La lingua di Dio* (D), vv. 9-11.

²⁰⁹ Come rileva West (1980), p. 132.

²¹⁰ Cfr. Ricci (2005), p. 134 e Gezzi (2010), p. 142.

²¹¹ Alla luce di questa analisi sembra più importante il legame fra «astuzia : agnizione» che l'assonanza «astuzia : musica» rilevata da Ó Ceallacháin (2001), p. 47; tanto più se si considera che la parola «musica» è inserita piuttosto in una triade di quasi rime dagli estremi sdrucchioli: «cerusico : sorriso : musica»; benché lontani, anche tutti i versi rimanenti sono in rima, oltretutto perfetta: «Mongibello : randello», «ghiaccio : crepaccio».

²¹² *Lettera a Malvolio* (D), v. 19.

²¹³ Cfr. Mengaldo (1975), pp. 318-58.

²¹⁴ *Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)*... (X. 1.11, SA), v. 2; un'interessante comparazione tra il riso di Mosca e quello 'divino' della giovanile Esterina degli OS in Lonardi (1980), pp. 192-3.

L'aspetto innovativo è che Mosca stessa incarna concretamente la virtù di cui è messaggera. Da una parte, infatti, è lei stessa personaggio della 'farsa' umana della realtà, trasposta qui in poesia, dall'altra è lei portatrice di quel filtro gnoseologico (e – si vedrà – del linguaggio che vi si associa) che diventa il nuovo procedimento poetico montaliano.

Mosca e il superamento del silenzio

Quel che si è voluto dimostrare è che Mosca, oltre a essere destinataria della lirica, diventa portatrice di un nuovo schema interpretativo della realtà che tiene conto delle riflessioni montaliane dell'ultimo decennio. Pertanto, si suggerisce di accentrare tutte le direttive che la critica ha giustamente individuato nel rinnovamento poetico portato dagli *Xenia* nella nascita di questo vero e proprio personaggio letterario. Sui caratteri di questo personaggio negli *Xenia* ha insistito molta bibliografia montaliana²¹⁵, resta da verificare allora come essi possano rispondere ai dubbi che hanno finora spinto il poeta al silenzio.

Si è già accennato al fatto che uno dei *topoi* particolarmente produttivi individuabili nella riflessione di *Auto da fé* è la contiguità ormai inscindibile fra realtà e spettacolo. In questa condizione esistenziale, sociale e artistica Mosca sembra indicare due linee di sopravvivenza²¹⁶. Si badi bene che si tratta di sopravvivenza, non di vita vera e propria – altro motivo insistente nella tarda produzione montaliana. È evidentemente forte la connotazione anti-cliziana di quest'arte quotidiana di sopravvivenza: si legga in questo senso l'*incipit* di A. C. nel *Diario del '71*.

Tentammo un giorno di trovare un modus
moriendi che non fosse il suicidio
né la sopravvivenza. [...] ²¹⁷

Risulta chiaro, dunque, che nell'immaginario montaliano Clizia rappresenta quel tentativo naufragato di trovare un'alternativa alla mera sopravvivenza (o all'autoeliminazione). L'eredità di Mosca, per converso, è la terza via, dapprima tragicamente accettata davanti alla propria incapacità di scelta – il «delirio d'immobilità» montaliano, emblema di una rinuncia sofferta – poi eletta a *modus vivendi-moriendi*. Montale stesso, infatti, nel chiudere questa poesia, tutta giocata sulle antitesi²¹⁸, contrappone velatamente Mosca a Clizia. Una volta ricordato che ai due, soprattutto a Montale, mancò il coraggio di prendere l'iniziativa rivoluzionaria, conclude:

[...] le ore incalzavano,
a te bastò l'orgoglio, a me la nicchia
dell'imbeccatore.²¹⁹

²¹⁵ A partire da Carpi (1971), pp. 138-41, Forti (1985), *passim*, Luperini (1986), pp. 217-23, Vigorelli (1989), pp. 186-90, Baldissone (1996), pp. 65-70, Ó Ceallacháin (2001), pp. 19-52, Giusti (2009).

²¹⁶ Su questa necessità di sopravvivenza, cfr. la preziosa sintesi di Luperini (1986), pp. 198-9.

²¹⁷ A. C. (D), vv. 1-3.

²¹⁸ Così l'esegesi di Ricci (2005), pp. 45-50.

²¹⁹ A. C. (D), vv. 8-10.

Montale si autocondanna, infine, alla «buca / del suggeritore» teatrale, come le varianti scartate ci permettono di parafrasare²²⁰. L'explicit, al tempo stesso, offre altri spunti interessanti da decifrare. Il primo è il lampante riferimento, ancora una volta, alla metafora della vita come commedia, o meglio farsa. Oltretutto, la menzione della presenza di un suggeritore non eleva certo il livello di questa presunta rappresentazione²²¹. Tra le possibili interpretazioni dell'immagine finale, ce n'è una che vede coinvolta Mosca: «la *nicchia* starebbe per la quiete domestica e abitudinaria, infine vittoriosa sull'avventura»²²². Quest'esegesi si appoggia soprattutto sull'evidenza biografica del pesante condizionamento che Drusilla ebbe nel tentare di ostacolare la relazione fra il compagno e la studiosa americana. A confermare questa esegesi potrebbe giovare il raffronto con la «nicchia» che il poeta, due anni prima la composizione di *A C.*, ha dichiarato di essersi scavato: Barile ha rinvenuto in due occasioni molto ravvicinate, nell'estate del 1969, l'uso di questa parola²²³.

Pertanto, per destreggiarsi nella 'farsa umana', Montale dalla propria «nicchia» sceglie (o accetta nella non scelta) di seguire le indicazioni di Mosca²²⁴. Una farsa che il poeta decide di mettere in scena nei propri versi a partire dagli *Xenia*: si pensi ai numerosi testi dialogici, presenti soprattutto nella seconda sezione. Nella *coincidentia oppositorum* che orchestra la *Regula* di Mosca, di fronte a questa farsa sono possibili due alternative complementari: il viverci dentro e la sua demistificazione.

È ben noto come Montale sintetizzi questa attitudine della donna con l'immagine del suo «radar di pipistrello», altro animale ipovedente (ma dotato, per l'appunto, di una vista 'altra')²²⁵. Questa metafora permette di verificare come la costruzione del personaggio Mosca, portatrice di questo insieme valoriale, è interamente postuma. Infatti, nella *Farfalla di Dinard* è presente un raccontino che ha come protagonisti Montale e la sua compagna, alle prese con la visita notturna di un pipistrello nella loro camera d'albergo²²⁶. Non è ravvisabile alcun tipo di affinità tra la donna e l'animale, che il protagonista assimila piuttosto alla figura paterna. L'unico tratto veramente afferente alla Mosca degli *Xenia* è nelle ultime righe del racconto:

[...] poi ricordandosi di colpo che, pochi anni prima, la curiosità di assistere al *Pipistrello* di Strauss l'aveva salvata dalla morte, dalla bomba che aveva distrutta la sua casa, ebbe un altro scatto e si gettò perduto sulle coperte con un riso lungo e convulso.²²⁷

Si possono riconoscere, infatti, le risate improvvise e travolgenti che mescolano l'«orrore» di aver scampato la morte e «dolcezza» del riso, «in una sola musica», tramite un'agnizione fulminante che unisce due diversi oggetti solo in base alla comunanza di nome (un animale e un'opera lirica). Tuttavia, in tale riso liberatorio non sembra ancora opportuno poterci intendere quel valore demistificatorio che anni dopo assocerà Mosca al «senso infallibile» dell'animale notturno. Col

²²⁰ OV, p. 1055.

²²¹ Gezzi (2010), p. 35, vede il riferimento alla 'farsa umana' nell'*incipit* ironico, tuttavia il riferimento appare evidente piuttosto nella conclusione del componimento; lo scenario presentato potrebbe alludere allo 'sdoppiamento' tra Cyrano e Christian nella celebre *pièce* di Rostand.

²²² Gezzi (2010), p. 37.

²²³ Cfr. Barile (2017), pp. 33-4.

²²⁴ Su come il *personaggio* Mosca assommi una serie di proiezioni di Montale stesso, cfr. Giusti (2009), pp. 244-52.

²²⁵ *Non ho mai capito se io fossi...* (X. 1.5, SA), vv. 4-6.

²²⁶ *Il pipistrello* (FD), ora in PR, pp. 133-8; il racconto era apparso originariamente sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1948, poi incluso nella seconda edizione di FD (1960); per un'esegesi del racconto cfr. Scaffai 2008, pp. 159-66, (nn. alle pp. 453-4).

²²⁷ PR, p. 138.

racconto, a testimoniare che il valore morale del riso della donna è un'acquisizione postuma, si è ancora al ritratto bozzettistico.

La lingua di Mosca

Un aspetto centrale nella ripresa della scrittura poetica, finora intenzionalmente accantonato, è quello linguistico. Il rinnovamento linguistico-stilistico, ancor più che quello contenutistico, è naturalmente l'elemento innovativo che più è saltato all'occhio e di conseguenza è tra i più commentati e indagati dagli esegeti. Se una certa prosasticità ed escursione nei vari registri della lingua è una caratteristica del plurilinguismo montaliano (soprattutto, sotto due segni diversi, negli *Ossi* e nella *Buferà*), occorre innanzitutto comprendere in cosa questa nuova 'prosasticità' consista. Da una parte abbiamo l'evidente dato linguistico: il lessico che si attualizza e non rifiuta termini tecnici della modernità («radar», «telescrivente», «telefono», «antibiotici», ecc.)²²⁸ spesso afferenti alla banale vita di tutti i giorni («lo sgabuzzino», «l'infilascarpe», le «cianfrusaglie» ecc.)²²⁹ e colloquiali («zimbello», «il guardaroba» ecc.)²³⁰, addirittura gergali («il blabla»)²³¹, semidialettali (il «Canalazzo» per il 'Canal grande')²³² o stranieri (il «pedigree», «il pack di mobili»)²³³. Sopravvivono espressioni dotte («limo dei neòteroi», «il buon cerusico», i «massimi / lusitani», «il dagherròtipo», ecc.)²³⁴, ma con l'intento ironico tipico dell'umorismo colto. Si realizzano, soprattutto, accostamenti inediti tra aggettivi e sostantivi creando *iuncturae* di notevole creatività verbale, ma senza dubbio legate alla sfera della vivace oralità dell'uomo di lettere. Si pensi alla «bibbia sfasciata», ai «clienti spaiati», all'«occhiuto omissis», alla «bimba scarruffata», alle «mortifere / maleodoranti prefiche»²³⁵ fra le tante²³⁶.

Restringendo il campo ai componimenti presi in esame, ci si potrebbe chiedere quale sia la differenza allora tra la presenza di una «sveglia / col fosforo»²³⁷ nella già citata *Ballata scritta in una clinica*, e una delle varie «cianfrusaglie» presenti negli *Xenia*, relative soprattutto alla sfera tecnologica. Questi oggetti, nota Blasucci, che Montale era riuscito a far entrare progressivamente nella 'lirica alta' italiana, tradizionalmente refrattaria ad accoglierli, con gli *Xenia* perdono il loro

²²⁸ Cfr. rispettivamente: *Non ho mai capito se io fossi...* (X. 1.5, SA), v. 11; *La tua parola così stenta e imprudente...* (X. 1.8, SA), v. 5; *Ascoltare era il solo tuo modo di vedere...* (X. 1.9, SA), v. 2; *La primavera sbuca col suo passo di talpa...* (X. 1.12, SA), v. 2.

²²⁹ Cfr. rispettivamente, *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere...* (X. 1.3, SA), v. 6; *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe...* (X. 2.3, SA), v. 1; *L'alluvione ha sommerso il pack di mobili...* (X. 2.14, SA), v. 10.

²³⁰ Cfr. rispettivamente: *Non ho mai capito se io fossi...* (X. 1.5, SA), v. 8; «*Pregava?*». «*Sì, pregava Sant'Antonio...*» (X. 1.10, SA), v. 4.

²³¹ Cfr. *Non ho mai capito se io fossi...* (X. 1.5, SA), v. 5.

²³² Cfr. *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe...* (X. 2.3, SA), v. 8.

²³³ Cfr. rispettivamente, *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo...* (X. 2.13, SA), v. 4; *L'alluvione ha sommerso il pack di mobili...* (X. 2.14, SA), v. 1.

²³⁴ Cfr. rispettivamente: *Non hai pensato mai di lasciar traccia...* (X. 1.6, SA), v. 7 (per Castellana [2009], p. 33, allusione polemica ai *Novissimi*); *Con astuzia...* (X. 2.5, SA), v. 5; *Dopo lunghe ricerche...* (X. 2.10, SA), vv. 7-8; *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo...* (X. 2.13, SA), v. 1 (termine gozzaniano, nota Castellana [2009], p. 73).

²³⁵ Cfr. rispettivamente: *Senza occhiali né antenne...* (X. 1.2, SA), v. 4; *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere...* (X. 1.3, SA), v. 3; *La primavera sbuca col suo passo di talpa...* (X. 1.12, SA), v. 4; *Tuo fratello morì giovane; tu eri...* (X. 1.13, SA), v. 4; *Le monache e le vedove, mortifere...* (X. 2.9, SA), vv. 1-2.

²³⁶ Per spogli più completi, cfr. i lavori fondamentali sulla lingua mont. di Mengaldo (1975), Coletti (1996), Blasucci (2002), pp. 15-70, corredate da analisi di più ampio respiro sul tema linguistico.

²³⁷ *Ballata scritta in una clinica* (BU), vv. 34-5.

valore evocativo e riacquistano legittimità poetica solo in virtù del loro «avallo 'comico'»²³⁸. Pertanto, la scelta di registro lessicale operata in *Xenia* realizzerebbe un passo indietro, con il recupero della lezione crepuscolare. Tuttavia, senza contestare il filone comico presente negli *Xenia*, poi evidentissimo in *Satura*, lo stesso recupero può essere visto anche da un punto di vista leggermente diverso.

È innegabile che negli *Xenia*, la grande differenza non sta ancora tanto nella frequenza – seppur notevole – in cui questi oggetti 'prosaici' compaiono, ma piuttosto nel contesto in cui queste espressioni prosastiche e orali sono inserite. Non si tratta, infatti, di un variegato stile sublime che tocca ogni aspetto del grande affresco della realtà e della sua interpretazione²³⁹, ma di un *sermo humilis* atto a descrivere una serie di situazioni che sono, e vogliono rimanere, umili. Per comprendere questo punto di vista occorre tornare alle acute parole con cui Contini aveva descritto sul loro nascere gli *Xenia*: «realtà quotidiana fulminata in un linguaggio quotidiano»²⁴⁰. Il grande cambiamento di prospettiva sta nel fatto che ricordi, aneddoti, pensieri, piccoli paradossi sono circostanze raccontate in loro stesse e non devono essere straniate in un linguaggio alienante o sublimante. Il linguaggio rispecchia la rivoluzione copernicana apportata da Mosca: il significato nella concretezza stessa, nelle cose stesse (di qui la già notata attenzione al significante) e non nella loro metafisicità²⁴¹. Tale spostamento risolve la «necessità di realismo, sebbene questa parola sia oggi un po' sospetta» alla quale è associato inevitabilmente «un nuovo linguaggio che si discost[i] da quello tradizionale»²⁴² che Montale, forse retrospettivamente, afferma di aver avuto. Sotto questa luce, non è tanto l'ironia, il comico, a permettere la prosasticità, ma ironia e concretezza stesse sono un lascito inscindibile di Mosca, al quale corrisponde un ben preciso *sermo humilis*, strumento di rinnovamento poetico ed *escamotage* necessario per uscire dal silenzio a cui il *bavardage* contemporaneo condanna.

È stato ben appurato, però, che tale prosasticità verticalizzata non elimina il verso tradizionale e che la cura estrema agli aspetti formali e retorici, diviene macroscopica nel corso di questo gioco 'a carte scoperte' sul significante poetico. L'attenzione critica²⁴³ rivolta alla metrica di *Satura*, e particolare sugli *Xenia*, ha dimostrato esattamente quanto la testura metrica tenga saldamente nonostante l'apparenza prosastica dei versi; essa si nasconde nell'apparente scorrevolezza del dettato.

La poesia inclusiva e il *Lessico familiare*

È ormai ben chiaro come Mosca sia la chiave di lettura per comprendere le ragioni del 'nuovo cominciamento' montaliano. Il personaggio incarna, infatti, una maschera teatrale ideale che permette di sopravvivere ai propri tempi, e allo stesso tempo porta con sé una lingua poetica in grado di descriverli senza far torto all'idea di crisi dell'arte e società che Montale ha elaborato. Da *Satura* in poi, la risata demistificatoria di Mosca può essere estesa al resto della realtà, e con essa il

²³⁸ Blasucci (2002), pp. 64-8, cit. p. 68.

²³⁹ Ciò che M. chiama «gli alti e bassi della lirica tradizionalmente *alta*», da *Il Montale di «Satura»*, intervista di Mario Miccinesi (1971), ora in SMA, pp. 1702-3, cit. p. 1702-3.

²⁴⁰ Contini (1968), p. 814.

²⁴¹ Un suggerimento per una simile lettura può esser ravvisato in Agosti (1972), pp. 193-4.

²⁴² Da «*Satura*» di *Eugenio Montale*, intervista di Maria Corti del 1971 (ora in SMA, pp. 1699-701, cit. p. 1700).

²⁴³ Conclusioni a cui giunge Barbierato (1989), pp. 88-99.

linguaggio che l'accompagna: arma che mima ciò che demistifica, una sorta di «cavallo di Troia» linguistico – come lo definisce Jacomuzzi sulla scorta di una metafora montaliana²⁴⁴.

Restano, infine, da individuare i modelli e le fonti che hanno guidato Montale in questa transizione dal silenzio alla nuova e originale versificazione. Se tale pista di indagine è stata estremamente battuta, si vuole di offrire in questa sede un contributo in cui confluiscono due acquisizioni recenti, e in parte delineate proprio in questo articolo. Ci si riferisce, innanzitutto, alla prospettiva della ripresa della scrittura centrata attorno alla creazione del personaggio di Mosca, ipotesi su cui si è voluto costruire il ragionamento fino a qui portato avanti. Secondariamente, si approfondirà il ruolo di una fonte in prosa, il *Lessico familiare*, non solo nella creazione del personaggio nato da Drusilla (come è stato già ampiamente dimostrato). Si vedrà, infatti, come il libro stesso, in virtù di alcuni suoi pregi stilistici e di determinate riflessioni in esso contenute, stimoli Montale a superare le proprie posizioni critiche verso una poesia colloquiale e prosastica.

Il primo modello a cui si deve guardare è ovviamente Montale stesso: la rottura tonale e tematica col passato non esclude certo una continuità con l'opera precedente. Una delle continuità più lampanti, è la continuazione della discesa prosastica dei *Madrigali privati*. Occorre ricordare, però, che tale discesa è sostenuta ancora dalla ricerca di una lirica alta. Tornando più indietro, si può instaurare un parallelo tra il nuovo *sermo humilis* che interrompe due lustri di silenzio poetico la prosasticità giovanile²⁴⁵. Tuttavia, le tendenze prosastiche degli *Ossi*²⁴⁶ si rifanno a linea ben precisa: Montale vuole ritagliarsi una voce originale che superi l'esperienza crepuscolare (soprattutto gozzaniana e govoniana)²⁴⁷ e che riesca a trovare uno spazio autonomo, seppur con tutte le difficoltà legate al «balbo parlare»²⁴⁸ cui è relegata²⁴⁹. Inoltre, il linguaggio che aveva preso forma da questo innovativo esperimento non rifiutava, secondo lo sguardo di Montale stesso, lo stile alto, l'*ore rotundo*. Si può, infine, pensare anche all'esperienza prosastica l'esperienza prosastica dei raccontini della *Farfalla* – e in generale, della prosa giornalistica. Tuttavia, non bisogna sottolineare eccessivamente l'eredità di quelle prose che sono legate piuttosto, come ha dimostrato Segre²⁵⁰, alle atmosfere della *Bufera*. Si può riassumere dicendo una continuità interna esiste, ma le spinte rinnovatrici della poesia provengono da altrove.

Per rintracciare queste fonti esterne vengono in aiuto le numerose testimonianze in prosa in cui Montale discute della questione dell'abbassamento stilistico della poesia contemporanea. La più celebre e di queste, e tra le più citate, consiste in un articolo in cui Montale recensisce vari volumi sul sonetto italiano²⁵¹. In conclusione al proprio articolo, come spesso avviene nei procedimenti argomentativi montaliani, l'autore espone un paradosso da cui ricavare un'interpretazione sul presente.

²⁴⁴ Cfr. Jacomuzzi (1978), pp. 165-73.

²⁴⁵ Cfr. Luperini (1986), p. 205.

²⁴⁶ Cfr. a tal proposito la dichiarazione di M. stesso: «nella mia poesia può esserci una dialettica musicale poesia-prosa: o meglio, c'è stata inizialmente [*scil.* in OS], poi ha prevalso un tono più distaccato dal livello prosastico [*scil.* in OC e in BU]. Domani... non so» (*Dialogo con Montale sulla poesia* (1960), ora in SMA, pp. 1601-10, cit. pp. 1607-8).

²⁴⁷ Cfr. Blasucci (2002), pp. 15-47.

²⁴⁸ *Potessi almeno costringere...* (*Mediterraneo*, 8, OS), v. 5.

²⁴⁹ Cfr. su questa linea Jacomuzzi (1978), pp. 14-33, Barberi Squarotti (1982); cfr. anche quanto scrive M. nel 1925 con *Stile e tradizione* (poi in ADF, ora in SMA, pp. 9-14), per i confronti con l'"afasia" successiva, cfr. Jacomuzzi (1978), pp. 146-73 e Ott (2006), pp. 87-98.

²⁵⁰ Segre (2008), pp. V-XXIII.

²⁵¹ Per riferimenti bibliografici cfr. SM, p. 3296.

Qualcuno ci chiederà se la forma del sonetto potrà un giorno rinascere dalle ceneri. Questo potrebbe avvenire, in casi isolati, qualora la poesia si fosse totalmente livellata alla prosa. Sarebbe un effetto di reazione, con l'immane e ben giustificato ritorno alle torri di avorio. Ma è ipotesi quanto mai incerta. È vero che la poesia d'oggi insegue la prosa, ma la prosa ha molti modi per sfuggirla, rifugiandosi sempre più in basso. Sempreché parole come prosa e poesia abbiano un senso per un'umanità futura, che potrebbe benissimo fare a meno di simili superfluità...²⁵²

In virtù soprattutto del colpo di coda con cui Montale termina la sua riflessione, si è ancora autorizzati a leggere, seppur nelle sue tinte pessimistiche, la massima dignità che il poeta conferisce al proprio strumento: la parola (con una certa cautela: non si muove certo fra «piante / dai nomi poco usati»)²⁵³. La poesia, in parallelo a un fenomeno linguistico più generale – lo sfruttamento commerciale e triviale di un linguaggio sempre più logoro – si rifugia nella prosa; tuttavia la prosa stessa, vittima di un'analoga discesa rasoterra, riesce a mantenere proporzionalmente le distanze. Qualche anno più tardi, Montale riaffronta la questione in un articolo in cui non risparmia il proprio giudizio negativo nei confronti di questa nuova poesia pedestre. Si legga quanto scrive in un articolo del 1964 dall'emblematico titolo di *Poesia inclusiva*:

Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico» (che poteva essere anche prosastico, ma in particolare accezione), per l'uso di strutture metriche visibili a occhio nudo (il verso, la strofa, il polimetro) ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati, che potevano anche essere convenzionali, e tentando di trascenderli e renderli personali imprimendo ad essi il suggello dell'arte.²⁵⁴

Che la posizione montaliana sia conservatrice è chiaro già dal fatto che adoperi una distinzione classica (basata su forma e contenuto) nella selezione di ciò che è lirica e ciò che prosa. Questa linea inclusiva è illustre: si pensi ad alcuni padri nobili individuati da Montale: Dante, Browning, Pound. Tuttavia, nei nuovi poeti inclusivi nota una generale tendenza stilistica:

La loro musica, però, quasi non si distingue più da quella della prosa; il verso è sostituito dalla riga, che con i suoi molti «a capo» mantiene l'illusione ottica del verso.²⁵⁵

Se questa musicalità prosaica che segue il «metronomo interiore»²⁵⁶ è la diffusa attitudine tonale, quanto ai contenuti Montale individua nella 'poesia inclusiva' proprio quello che sarà l'oggetto della propria poesia trenodica:

E tutti si distinguono per la straordinaria privatezza (*privacy*) dei loro contenuti. Esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini «in situazione» (anagrafica, temporale e strettamente individuale).²⁵⁷

²⁵² *Poesia d'altri tempi*, uscito sul «Corriere della Sera» il 5 marzo 1958, ora in SM, pp. 2119-25, cit. p. 2125.

²⁵³ *I limoni* (OS), vv. 2-3.

²⁵⁴ *Poesia inclusiva*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964, ora in SM, pp. 2631-3, cit. p. 2631.

²⁵⁵ SM, p. 2632.

²⁵⁶ SM, p. 2632.

²⁵⁷ SM, p. 2632.

Eppure, Montale non vede di buon occhio questo ripiegamento nel privato che si può interpretare, comparando questo passo con la critica all'individualismo estetizzante delle masse denunciata l'anno prima in *Sul filo della corrente*²⁵⁸, come un'incapacità dell'arte a superare gli errori dell'uomo comune. Di conseguenza, in questa condizione umana e sociale in cui si perde la distinzione fra universale e privato, o meglio, in cui il privato non può che rappresentare sé stesso senza universalizzarsi, ecco crollare la distinzione canonica fra prosa e poesia, col netto guadagno della prima:

Mentre la poesia si fa prosa, il romanzo tenta di liberarsi delle sue impalcature e aspira alla condizione di prosaicissima poesia. [...] Se la poesia – non importa se in prosa o in verso – avrà ancora un avvenire il suo scopo non potrà esser questo; e nemmeno potrà esser la descrizione dell'angoscia del signor X, abitante in via Y, numero di telefono Z, alle ore 16.45 del 18 luglio dell'anno 19...²⁵⁹

Curiosamente, non si riesce a non vedere in questa linea direzionale della poesia inclusiva il progetto degli *Xenia*, che proprio a tale altezza cronologica stava vedendo timidamente la luce. Il progetto, ancora allo stato larvale, prenderà proprio questa direzione: la scelta poetica montaliana appare non poco incoerente rispetto all'opinione appena riportata²⁶⁰. Eppure, parallelamente sta venendo alla luce un progetto poetico che si muove in questa direzione di inclusività e privatismo. Per giustificare la contraddizione fra la stroncatura di una poesia troppo inclusiva e l'elaborazione degli *Xenia*, occorre tornare ad alcuni fattori che animano gli *Xenia*. Il primo è il motivo teatrale che permea le due sezioni e che poi si protrarrà nel resto della produzione tarda come fondamentale cifra stilistica: le *nugae* messe in versi acquisiscono legittimità in quanto rappresentazioni fenomeniche dell'«immane farsa umana»²⁶¹. Le opinioni – sotto forma spesso di fulminee riflessioni –, gli aneddoti e i ricordi, trovano difatti spazio in poesia proprio grazie alla loro rappresentazione sulla scena. Montale, *a posteriori*, darà una fornirà una nuova definizione di poesia, che elimina la contraddizione. La poesia, scriverà infatti Montale ad Asor Rosa, «sta come una pietra / o un granello di sabbia»²⁶². È una dichiarazione di aspatialità e atemporalità: si tratta di due elementi naturali, granitici e antitetici per misura spaziale (l'una grande, l'altro insignificamente piccolo) e temporale (dalla millenaria erosione della pietra nasce infine il granello di sabbia)²⁶³. Non può esistere una poesia sociale e una privata quando si tratta – la discussione sul «privatismo in poesia» è, infatti, il pretesto compositivo della lirica – di due prospettive della stessa granitica realtà fenomenica. Si è tutti indistintamente, sembra suggerire Montale, immobili oggetti di scena²⁶⁴ e la poesia (con questo suo spirito teatrale) è al tempo stesso uno di questi e sua rappresentazione. Il secondo fattore è la considerazione stessa che Montale ha di questo rinnovato modo di far poesia:

²⁵⁸ *Sul filo della corrente* (ADF), ora in SMA, pp. 275-9.

²⁵⁹ SM, p. 2633.

²⁶⁰ Un'analisi delle critiche mont. alla poesia 'troppo' inclusiva, cfr. Mazzoni (2002), pp. 65-76; per Mazzoni (2002), pp. 90-102, la svolta (cioè l'accettazione della poesia inclusiva) arriva radicalmente nel '68, si tenta qui di mostrare, invece, una maggiore gradualità nella transizione, grazie all'esperienza del canzoniere funebre.

²⁶¹ Cfr. *L'immane farsa umana...* (QQ), v. 1.

²⁶² Asor (D), vv. 10-1.

²⁶³ Cfr. anche sull'impossibilità di una temporalità nell'ispirazione *La poesia* (parte I, SA), vv. 1-3: «L'angosciante questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione / non appartiene alla scienza termica»; l'identificazione dell'uomo come pietra erosa dalla contingenza è un *topos* primonovecentesco: si pensi, come esempi emblematici, a *I fiumi* di Ungaretti (vv. 13-5) e ai «ciottoli» di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...* (*Mediterraneo*, 7, OS, v. 1-2).

²⁶⁴ Cfr. *Qui e là* (SA).

non, appunto, poesia vera e propria, che ormai l'arte coeva nega alle possibilità dell'artista, ma fattura di versi: l'artigiano versificatore può, quindi, raffigurare con la propria umile tecnica anche i minimi bozzetti di vita quotidiana²⁶⁵. Si tratta, però, di elaborazioni successive.

È la lettura di alcuni esempi di pregevole 'poesia inclusiva' che permette a Montale di ammorbidire, a metà degli anni '60 (in piena composizione degli *Xenia*), le critiche fatte nel '64. Si può osservare esemplarmente in una recensione agli *Strumenti umani* di Sereni²⁶⁶, può essere senza dubbio letta autoreferenzialmente come manifesto di poetica. Riguardo alla nuova tessitura prosastica scrive:

[...] il verso tradizionale sopravvive, anche se la libera alternanza dei vari metri e il gusto di volute ipermetrie permette al poeta di adeguarsi a quell'immagine di una poesia nata dalla prosa che è il miraggio non sempre illusorio di tutti i poeti d'oggi. [...] l'avvicinamento alle forme del poema in prosa è dato dal fatto che il lettore deve indugiare a metter d'accordo l'occhio con l'orecchio [...]; dopo di che il polimetro si rivela per quel che è: uno strumento che riesce a felpare e interiorizzare al massimo il suono senza peraltro portare al decorso totalmente orizzontale della prosa.²⁶⁷

Riguardo, invece all'auspicabile (in tal caso) capacità di farsi «inclusiva» di ogni aspetto della commedia umana, Montale scrive:

Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell'uomo strumentalizzato l'officina e la macchina sostituiscono il già obbligatorio fondale della natura. [...] Il linguaggio è naturalmente dimesso, colloquiale pur consentendo parole tecniche, allitterazioni interne e rapide interiezioni intese come altrimenti inesprimibili salti d'umore. A volte un semplice Mah! ha valore di clausola musicale: è suono ed è insieme una somma di significati.²⁶⁸

Non si fa fatica, infatti, a leggere in queste parole la proiezione delle basi del proprio progetto poetico, dimenticando quasi che Montale si riferisce a un altro poeta. Si ha infatti il mutismo (il silenzio poetico) cui la poesia dovrebbe necessariamente tendere, eppure non riesce a farlo. Per uscire da questo mutismo essa si fa il più inclusiva possibile, sino a fare del quotidiano l'oggetto privilegiato di osservazione e rappresentazione in versi. A questo contenuto si associa un linguaggio programmaticamente di tono basso, addirittura umorale. Non sfugge, infine, a un attento lettore di Montale, il riuso dell'esclamazione «Mah!» in clausola (*extra-metrum*) a una delle ultime composizioni montaliane²⁶⁹.

In questa concezione inclusiva della poesia la prosasticità nei temi esiste, ma rischierebbe di essere un abbaglio non considerarla altro dalla prosa, dal momento che è inserita in questa particolare tessitura poetica. Alla scelta tematica inclusiva rispecchia, infatti, una ben precisa scelta

²⁶⁵ Cfr. *L'arte povera* (D).

²⁶⁶ *Gli strumenti umani*, da «Corriere della Sera» 24 ottobre 1965, ora in SM, pp. 2748-53.

²⁶⁷ SM, p. 2751.

²⁶⁸ SM, pp. 2752-3.

²⁶⁹ *Ah!* (AV), v. 29; composizione finale del canzoniere mont. posta come explicit non però per precisa volontà autoriale ma per scelta redazionale, sulle ragioni di questa scelta cfr. Bettarini (2009), pp. 162-3; la coincidenza dei «mah» è segnalata da Luperini (1986), p. 201.

metrica, che nasconde la propria eredità tradizionale: i tipici artifici poetici, come la rima, la regolarità strofica ecc., sono occultati. Allo stesso tempo, tuttavia, alcune scelte formali che al contrario straniavano il dettato poetico dal linguaggio comune sono esibite e diventano addirittura un pretesto compositivo – come si è potuto vedere in *Con astuzia...*²⁷⁰. L'attenzione alla regolarità metrica stessa, infine, risulta occultata ma preservata: si vedano gli studi raccolti dal *Quaderno montaliano* a cura di Mengaldo²⁷¹, che confermano di fatto la dichiarazione montaliana nell'intervista di Maria Corti su *Satura*:

[...] allora è rispruzzato qualche verso e ha preso una dimensione anche, diciamo, musicale diversa: la dimensione di una poesia che apparentemente tende alla prosa e allo stesso tempo la rifiuta.²⁷²

Tuttavia, non occorre soffermarsi più di tanto sul debito di Montale nei confronti degli *Strumenti umani*, come è ormai appurato dalla montalistica. L'individuazione dell'intertestualità di Montale da *Satura* in poi costituisce uno dei filoni critici maggiormente produttivi, e vi si è portati da due spinte parallele: da una parte la natura stessa della tarda poesia montaliana, dall'altra la massiccia presenza di testimonianze d'autore dovute al proprio mestiere di recensore per il «Corriere». Tali indagini risultano d'altro canto favorite dalla minuziosa catalogazione che al giorno d'oggi si dispone della bibliografia montaliana²⁷³. La critica ha individuato numerose fonti, in prosa e in poesia, che in misura diversa influenzano la scrittura e l'architettura degli *Xenia*²⁷⁴. Fra queste, un caso particolarmente interessante, che merita ancora qualche approfondimento, è quello del *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg²⁷⁵. È l'italianista John Butcher ad aver sviluppato questo suggerimento spesso accennato ma non ancora compiutamente analizzato sino ad allora. Per la discussione dei paralleli testuali fra il romanzo e le poesie di *Xenia*, si rinvia allo studio citato²⁷⁶. Quel che occorre mettere ora in risalto e approfondire è soprattutto l'interesse nutrito da Montale per quella peculiare capacità descrittiva di Ginzburg nella rappresentazione dei propri personaggi. Non a caso, è un tratto stilistico che Montale stesso nota nella propria recensione al libro di Natalia Ginzburg, pubblicata in occasione dell'assegnazione del Premio Strega al *Lessico familiare*²⁷⁷. Numerosi riscontri portano senz'altro a pensare che Montale si approprierà con disinvoltura di quest'*usus* bozzettistico e anedddotico proprio della scrittrice nel condurre la narrazione e nell'introdurre le

²⁷⁰ Per un regesto in SA cfr. Michelotto (1989).

²⁷¹ Cfr. Barbierato (1989).

²⁷² «*Satura*» di Eugenio Montale, intervista di Maria Corti del 1971, ora in SMA, pp. 1699-701, cit. p. 1699.

²⁷³ Per alcune avvertenze metodologiche sull'intertestualità mont. cfr. Castellana (1999), pp. 50-3; specificamente alla produzione post-SA cfr. le premesse introduttive di Butcher (2007), pp. 9-34, che offrono indicazioni di metodo, bibliografia e strumenti a disposizione del montalista.

²⁷⁴ Si vedano soprattutto Butcher (2007), pp. 54-76 e Barile (2017), pp. 21-34.

²⁷⁵ Sull'importanza del genere del romanzo – e di tutta la prosa in generale – nella creazione poetica mont., cfr. Lonardi (1980), pp. 33-72, saggio in cui si allineano i tantissimi modelli in prosa soprattutto della prima stagione, partendo dal commento di due esemplari citazioni mont.: «naturalmente in grande semenzaio di ogni trovata poetica è nel campo della prosa» (da *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], ora in SMA, pp. 1475-84, cit. p. 1478) e «il verso nasce sempre dalla prosa e tende a ritornarvi» (da *Sette domande sulla poesia* [1962], ora in SMA, pp. 1552-8, cit. p. 1557).

²⁷⁶ Butcher (2007), pp. 60-76 e Barile (2017), pp. 26-8.

²⁷⁷ «*Lessico familiare*», *crudelmente con dolcezza*, pubblicato sul «Corriere della Sera» 7 luglio 1963, ora in SM, pp. 2592-5; notare come già il titolo presenti notevoli affinità con il verso conclusivo di *Con astuzia...* (X. 2.5, SA), come osserva giustamente Scarpa (2014), pp. 225-6.

descrizioni dei personaggi. D'altronde, l'interesse del poeta si fa più forte dal momento che in moltissimi casi si tratta di personaggi della sua stessa cerchia di conoscenze, tra famiglia e amici²⁷⁸:

Semiaddormentata, apparentemente assente, Natalia riesce con poche parole anche a delineare personaggi che abbiamo conosciuti e amati; ma li riduce tutti alle medesime proporzioni.²⁷⁹

I due casi che più toccano Montale da vicino sono ovviamente Drusilla e Silvio, che costituiscono il legame quasi parentale fra i due scrittori. I due personaggi, dopo esser stati ritratti da Ginzburg con i tipici tratti stilizzanti e caricaturali della sua penna, tornano a più riprese nel libro, con le loro frasi icastiche e con i piccoli tic linguistici loro associati. Una ricorsività dai tratti alle volte anche troppo bozzettistici: si possono considerare alcuni versi di *Xenia* addirittura una risposta all'appiattimento caricaturale soprattutto della «zia Drusilla». Non è peregrino, infatti, pensare che Montale abbia voluto arricchire i caratteri del personaggio, troppo modellato nel romanzo su quelle «medesime proporzioni»: lo sguardo vergine della bambina²⁸⁰. Inoltre, senza dubbio la cronologia allinea abbastanza chiaramente i dati: nel 1963 esce il romanzo e quello stesso anno ottiene il premio Premio Strega, Montale lo recensisce nel luglio dopo la vittoria, nell'aprile 1964 vedono la luce i primi *Xenia*.

Non è poi trascurabile nemmeno l'interesse che Montale nutre per questa particolarissima prosa che con «sapiente negligenza»²⁸¹ offre un tipo di *sermo humilis* che ben si adatta alla ricerca espressiva degli *Xenia*:

Comunque sia il linguaggio di *Lessico familiare* sta addirittura al disotto del livello medio del nostro *standard*. È un sapiente parlato che resta terra terra e guadagna in immediatezza [...]²⁸²

Dunque, dal punto di vista di Montale, si tratta di un italiano colloquiale che sa intenzionalmente «rifugia[rsi] sempre più in basso»²⁸³ rispetto alla poesia, ma che con questa condivide la capacità di tratteggiare con immediatezza il proprio oggetto: la «prosaicissima poesia» a cui tende il romanzo – come scrive Montale l'anno successivo in *Poesia inclusiva*²⁸⁴. D'altronde, può essere stato proprio un passo del romanzo a ispirare il poeta:

Ma l'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole. Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che *includesse* anche la vera poesia e le vere parole, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole [...]²⁸⁵

Si tratta di un raro momento, in cui la scrittrice abbandona la narrazione per una breve pagina di critica letteraria. Ginzburg interpreta un tema complesso, il linguaggio della poesia neorealista del

²⁷⁸ Su quanto M. apprezzi la scelta di un romanzo sulla borghesia, tuttavia non antiborghese cfr. Butcher (2007), pp. 61-2.

²⁷⁹ SM, p. 2591.

²⁸⁰ Lo coglie anche la stessa Ginzburg: cfr. l'intervista di Marino Sinibaldi alla scrittrice, riportata in Scarpa (2014), p. 225; cfr. Butcher (2007), pp. 75-6, per i riscontri testuali.

²⁸¹ SM, p. 2595.

²⁸² SM, p. 2693.

²⁸³ *Poesia d'altri tempi*, uscito sul «Corriere della Sera» il 5 marzo 1958, ora in SM, pp. 2119-25, cit. p. 2125.

²⁸⁴ *Poesia inclusiva*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964, ora in SM, pp. 2631-3, cit. p. 2633.

²⁸⁵ Cfr. Ginzburg (2014), pp. 147-9, cit. p. 148 (corsivo di chi scrive).

dopoguerra e il suo declino, con l'innocenza e naturalezza che contraddistinguono anche i momenti narrativi. La scrittrice afferma che la libertà 'lessicale' conseguente alla caduta del fascismo e delle sue censure ha causato un abuso del dicibile poetico, fino a uno smarrimento e a un ripiegamento delle nuove potenzialità. In questa pagina Montale può leggere più di uno spunto per lui interessante. Innanzitutto, vi ritrova e condivide il rifiuto di una poesia onnivora che non seleziona il proprio lessico; in secondo luogo, il conseguente silenzio creativo, che lo riguarda direttamente. Un piccolo suggerimento lessicale («includere»), permette di legare proficuamente questo estratto con l'articolo sulla *Poesia inclusiva*, pubblicato un anno dopo l'uscita e la lettura del romanzo ginzburghiano. Tuttavia, questo non spiega come possa essersi prodotto in Montale un radicale ripensamento. Benché il romanzo abbia suggerito, soprattutto in questo breve passaggio, un rifiuto di una poesia indistintamente inclusiva e privatistica, si deve allora pensare che la «prosaicissima poesia» del libro abbia offerto un modello alternativo. In esso Montale trova un equilibrio in cui portare il realismo e la quotidianità che avverte come ormai necessari in letteratura.

Pertanto, sembra opportuno considerare l'influsso del romanzo sulla genesi degli *Xenia* distinguendo tre livelli, non certo disgiunti, ma in una stretta concatenazione consequenziale. Il primo è quello situazionale: il romanzo biografico offre a Montale una serie di personaggi a lui vicini, tra cui, in primis, Drusilla Tanzi. Se da una parte il suo ritratto giunge a Montale nella sua immediatezza, dall'altra – in una sorta di *crossover* letterario – sente il bisogno di arricchire questo neonato personaggio romanzesco con una serie non indifferente di sfumature²⁸⁶. Il secondo livello è quello della problematica letteraria: la pagina ginzburghiana di critica alla poesia neorealista va certamente a nutrire le numerose riflessioni del poeta sull'argomento della poesia inclusiva. Occorre notare, infatti, che è difficile che quelle poche ma significative righe passino inosservate. La riflessione si situa, infatti, in un momento delicato e cruciale del libro: non molto oltre la sua metà, appena dopo lo scioglimento del nodo più tragico del romanzo, cioè la seconda guerra mondiale e l'eccidio, appena sussurrato, del marito Leone. Senza contare, inoltre, che tali parole segnano la svolta che caratterizza la seconda fase del libro: un emergere graduale della coscienza dell'autrice, che si è sino ad allora nascosta, come ha centellinato le proprie opinioni. In breve, la riflessione sulla scelta delle parole in poesia può ben colpire Montale, che non si è fatto sfuggire come allo stesso tempo il romanzo occulto la propria selezione stilistico-lessicale. Essa è mascherata in una disinvolta prosa che mima l'immediatezza di un italiano «al disotto del livello medio del nostro *standard*». Questa contraddizione nascosta offre a Montale un notevole stimolo di riflessione, e allo stesso tempo una soluzione, che è la stessa che il poeta attuerà consapevolmente nei propri versi. Ed è qui che entra in gioco il terzo livello, che è naturalmente quello stilistico. Montale ha potuto constatare che la caratterizzazione dei personaggi ginzburghiani passa attraverso un *sermo cotidianus* che sa benissimo adattarsi alle nuove armoniche la poesia impone, e allo stesso tempo si lega indissolubilmente al personaggio stesso, che appare sulla pagina come un personaggio teatrale sulla scena. Questo dettato limpido e prosastico è, infatti, tutt'uno con il tono confidenziale della nuova lirica e col ruolo demistificante di Mosca. La sua concretezza, d'altra parte, è *conditio sine qua non* per l'attuazione del prosaico e strettissimo legame che essa crea tra i familiari: quel «nostro latino» che

²⁸⁶ Oltre alla Mosca, si può individuare la comune presenza di Silvio e dello «zio demente» (cfr. Bucher (2007), pp. 69-76; sul caso specifico di Mosca, cfr. Scarpa (2014), pp. 224-6.

farebbe riconoscere a Natalia Ginzburg i suoi fratelli anche «nel buio di una grotta, fra milioni di persone» e il «fischio» per l'aldilà fra Montale e la sua Mosca²⁸⁷.

Conclusioni

Delimitando l'oggetto dell'indagine agli *Xenia* che confluiranno nella duplice sezione di *Satura*, si può osservare la costruzione di un progetto coerente e limitato nel tempo (1964-1967). L'analisi di due parole chiave in *Con astuzia...* («astuzia» e «agnizione») consente di comprendere alcuni aspetti della ripresa della scrittura. Se la critica ha finora individuato e ampiamente discusso queste caratteristiche, si sposta l'attenzione sul fatto che esse giungono (nella finzione letteraria) proprio come dono dall'aldilà di questo personaggio poetico. Le due parole scardinano due aspetti fondamentali che il personaggio poetico-teatrale di Mosca incarna: l'idea della realtà come 'farsa' e i mezzi espressivi per smascherarla. Dopo aver verificato la nascita postuma di questo personaggio, le cui virtù rispondono alle coeve esigenze poetiche di Montale, ci si è misurati con il problema linguistico, constatando che ancora una volta che l'architettura del linguaggio si costruisce attorno a Mosca. Infine, sono stati osservati alcuni estratti prosastici montaliani che testimoniano la coeva riflessione sulla discesa pedestre della poesia. È stato allora necessario comprendere la contraddizione apparente tra il rifiuto montaliano della poesia inclusiva e le liriche coeve di taglio privato e quotidiano. Si è pertanto analizzato l'influsso del *Lessico familiare* tanto sulla composizione quanto soprattutto sull'elaborazione teorica che le precede. Ne è risultato che non solo Montale ha tratto ispirazione dal romanzo, ma ha trovato in esso alcune riflessioni da lui condivise e anche il necessario equilibrio stilistico per superare la contraddizione fra il silenzio e la rinata ispirazione.

Andrea Bongiorno
abongiorno93@gmail.com

²⁸⁷ Rispettivamente: Ginzburg (2014), p. 20 e *Avevamo studiato per l'aldilà...* (X. 1.4, SA).

Riferimenti al corpus montaliano in versi

OV

Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

TP

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1984.

Riferimenti al corpus montaliano in prosa

PR

Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995.

SM

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, voll. I-II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996.

SMA

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996.

Riferimenti bibliografici

Agosti (1972)

Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

Baldissone (1996)

Giusi Baldissone, *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Milano, Interlinea, 1996.

Bàrberi Squarotti (1982)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Montale o il superamento del soggetto*, in Stefano Agosti et alii, *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale (Milano – 12-13-14 settembre e Genova – 15 settembre 1982), Milano, Librex, 1982, pp. 171-87.

Barbierato (1989)

Mara Barbierato, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 67-99.

Barile (1999)

Laura Barile, *Eugenio Montale*, in Cesare Segre-Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1062-128.

Barile (2017)

Laura Barile, *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Blasucci (2002)

Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Butcher (2007)

John Butcher, *Poetry and intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007.

Carpi (1971)

Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera,, a "Satura,,,* Padova, Liviana Editrice, 1971.

Casadei (1992)

Alberto Casadei, *Prospettive Montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992.

Castellana (1999)

Riccardo Castellana, *L'intertestualità nella poesia di Montale. Tipologia, modelli e storia*, in Valeria Nicodemi (a cura di), *Insegnare Montale*. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, Palermo, Palumbo, 1999, pp. 50-3.

Castellana (2009)

Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2009.

Coletti (1996)

Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in Adriano Sansa et alii, *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 137-60.

Contini (1968)

Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

Cremante-Lavezzi-Trotta (2004)

Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, Cooperativa Libreria Universitaria, Pavia, 2004.

Forti (1985)

Marco Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1995.

Gezzi (2010)

Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010.

Ginzburg (2014)

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, intr. di Cesare Segre, appendice di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2014 [19631].

Giusti (2009)

Francesco Giusti, *Parlando la lingua della Mosca: gli Xenia e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico in «MLN»*, 124, 1, Italian Issue (gennaio 2009), pp. 236-53.

Grignani (1987)

Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo Editore, 1987.

Jacomuzzi (1978)

Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli « Ossi » ai « Diari »*, Torino, Einaudi, 1978.

Lonardi (1980)

Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Luperini (1986)

Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Mazzoni (2002)

Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

Mengaldo (1975)

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Michelotto (1989)

Simonetta Michelotto, *Rime, assonanze, interazioni fonico-semantiche in «Satura»*, Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 101-17.

Montale-Contini

Eugenio Montale, Gianfranco Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

Ó Ceallacháin (2001)

Éanna Ó Ceallacháin, *Eugenio Montale. The poetry of the later years*, Oxford, Legenda, 2001.

Ott (2006)

Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Ricci (2005)

Francesca Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005.

Romolini (2012)

Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

<http://www.fupress.com/archivio/pdf/5193.pdf> [link consultato il 18/08/2018]

Scaffai (2008)

Eugenio Montale, *Prose narrative*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2008.

Scarpa (2014)

Domenico Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, postf. a Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014.

Segre (2008)

Cesare Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, introduzione a Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014.

Vigorelli (1989)

Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989.

West (1980)

Rebecca J. West, *Eugenio Montale. Poet on the edge*, Cambridge (Mass.)-Londra, Harvard University Press, 1980.

La cible de cet article est d'identifier le rôle du personnage de Mosca dans la création de la « nuova grammatica » des Xenia (1964-1968). De plus, cela nous permet d'approfondir des aspects d'intertextualité fonctionnels à sa genèse. Grâce à l'analyse de Con astuzia... (et des mots-clés « astuzia » et « agnizione ») on observe que les nouveautés de la poésie montalienne sont apportés et incarnés par ce personnage posthume. Mosca incarne également la « farsa umana » et donne au poète les moyennes pour y survivre. Cela offre à Montale un nouveau langage poétique prosaïque, qui est pourtant en contradiction avec les idées qu'il manifeste dans l'article Poesia inclusiva. Pour comprendre cette discordance, on examine des extraits, notamment du Lessico familiare. On retrouve qu'ils ont d'une part suggéré à Montale le rejet d'une poésie trop prosaïque, d'une autre part qu'ils ont donné au poète une alternative acceptable.

Parole-chiave: Montale; Xenia, Mosca; poesia inclusiva; Lessico familiare.

Con questa breve analisi intendo mettere in luce le qualità della scrittura di *Terra matta*²⁸⁸, analizzandone *l'incipit*. Vincenzo Rabito è l'autore semicolto di una imponente – per mole – autobiografia, la quale non va derubricata solo come una testimonianza dell'italiano popolare o come un'ennesima opera memorialistica dal basso, a cui molto spesso si attribuisce il nome di “storia degli umili”. Rabito è uno scrittore dalla prosa vivace, ironica, derivata dalla narrativa orale, come ben è dimostrato dall'*incipit*.

Quando si parla di *Terra matta*, bisogna innanzitutto considerare che si legge un libro in parte diverso da quello scritto dall'autore. Rabito – cito dalla bandella dell'edizione Einaudi, che probabilmente tende ad accrescere, con intenti di marketing, l'impresa dell'autore – «si è chiuso a chiave nella sua stanza e ogni giorno, dal 1968 al 1975, senza dare spiegazioni a nessuno» ha battuto a macchina la propria autobiografia. A metà degli anni '70, Rabito fece leggere il lavoro al figlio Giovanni, studente bolognese e vicino all'ambiente del gruppo '63²⁸⁹. Giovanni ne riconobbe subito il valore e si prodigò per una sua pubblicazione:

Convinced of its value, especially the historical interest of the reminiscences of war, he made several unsuccessful approaches to publishers over the next thirty years and, in the face of rejection and the sceptical comments of friends who had read extracts, endeavoured to revise the text to make it publishable. In 1981 his father died from a stroke without his work receiving any recognition beyond the enthusiasm of Giovanni who had by then settled in Australia. In July 1999 Giovanni sent the revised and shortened text, under his own title *Fontanazza*, to the Archivio Diaristico Nazionale (ADN) at Santo Stefano Pieve, a centre established in 1984 to collect unpublished diaries, letters and autobiographies and create a 'history from below' of private life and public events in nineteenth- and twentieth-century Italy. The ADN's archivists, however, would only accept the original typescript, not the reworked and shortened version. Giovanni Rabito duly consigned it and agreed that it could be entered for the Archive's annual prize, the Premio Pieve – Banca Toscana, in 2000. To the surprise of almost everyone who had seen the vast and often incomprehensible typescript, *Fontanazza* was awarded the Prize *ex aequo* in 2000. In the jury's judgement, it provided a portrait of life in Sicily so rich as to deserve description as a *Gattopardo popolare*, but it was also, in the phrase of the juror who had championed the text from the outset, 'a masterpiece that [no one] will ever read'²⁹⁰.

²⁸⁸ Rabito (2007).

²⁸⁹ «Frequentavo molti ambienti letterari underground, legati in qualche modo alla Neo-Avanguardia e al Gruppo 63, pubblicavo poesie su riviste tipo “Technè” o “Marcatrè” e naturalmente facevo anche politica di tipo extraparlamentare: di sinistra, per intenderci». Fragapane-G. Rabito (2015).

²⁹⁰ Moss (2014), pp. 227-228.

Il «capolavoro che non leggerete» viene preso in mano da Luca Ricci, il quale sarà in seguito coadiuvato da Evelina Santangelo²⁹¹. Assieme, i due lavorano all'edizione pubblicata da Einaudi nel 2007.

Le vicende del testo, dal dattiloscritto al volume einaudiano, sono state brevemente riepilogate perché ora leggeremo quella che è la parte programmatica dell'opera, ovvero *l'incipit*. È quindi necessario tenere in considerazione tutte quelle componenti – e sono molte – che appartengono al lavoro di curatela di Ricci e Santangelo, per poter poi meglio valutare la scrittura di Rabito. Anzitutto, *Terra Matta* è un libro le cui genettiane *soglie* non sono dell'autore, tranne ovviamente per il nome di chi l'ha scritto²⁹². Nel dattiloscritto, le altre indicazioni che ci restano di Rabito sono sostanzialmente le numerazioni delle pagine: *pacena* n. 1 etc. *L'incipit*, che è per l'appunto la *pacena* n. 1 del dattiloscritto, era inserito, come le restanti 1026 pagine, in un flusso unico di scrittura, che nell'edizione Einaudi è stato diviso in capoversi e in capitoli per facilitare la lettura. Di conseguenza, quello che ora in *Terra matta* si trova isolato dall'a capo, così non è nell'originale. Ricci e Santangelo hanno, oltre a ciò, operato una selezione di materiale dall'ingente mole del dattiloscritto. Inoltre, i due curatori hanno lavorato sulla lingua del libro, perché l'italiano popolare e semicolto²⁹³ di *Terra matta* avrebbe potuto presentare un evidente ostacolo alla lettura. Rimanendo il più possibile fedeli alla scrittura dell'autore, i curatori hanno dovuto *in primis* intervenire sulla punteggiatura, che nel dattiloscritto era segnata da un «uso ipertrofico del punto e virgola» – utilizzato quasi a fine di ogni parola – e da un impiego «sostanzialmente casuale» degli altri segni d'interpunzione, come è normale nelle scritture dei semicolto²⁹⁴. I curatori, poi, hanno «operato alcune integrazioni» segnalate dal corsivo, ove la comprensione dell'originale risultasse difficoltosa²⁹⁵; hanno inoltre restaurato l'ortografia seguendo un pragmatico criterio di leggibilità, inserendo cioè l'«h nel verbo avere e i segni diacritici secondo l'uso corrente», scomponendo «le parole che Rabito scriveva abitualmente unite (*diaiutarle, famorire*)» e ricostruendo «unità lessicali che si presentavano graficamente scomposte (*inafabeto* per *i nafabeto*)»²⁹⁶. Gli interventi, comunque, non sono stati integrali, e alcuni aspetti tipici dell'italiano popolare, come le univbazioni sopra citate, sono stati lasciati, se comprensibili: «La serbba è unllavoro che si fa, abastica non affatto la butana!»²⁹⁷. Così, come si evince dall'ultimo esempio, non è stata alterata la patina sicilianeggiante della lingua di Rabito,

²⁹¹ Ricci-Santangelo (2014). Si leggano inoltre anche le interviste ai due curatori proposte da Enzo Fregapane: Fregapane-Ricci (2015); Fregapane-Santangelo (2015).

²⁹² Come scrive Genette, il nome dell'autore ha una «funzione contrattuale» d'importanza massima nell'autobiografia. Genette (1989), pp. 40-41.

²⁹³ In queste pagine non punto a fornire una descrizione linguistica della prosa di Rabito. Mi avvalgo della dicitura dell'italiano popolare in base al filone di studi che va dal lavoro del 1921 di Spitzer (2016), soprattutto nell'*Introduzione. Considerazioni sulla lingua e sull'ortografia*, pp. 67-110, ai due capisaldi di De Mauro (1970) e Cortelazzo (1972). Altri lavori consultati per la scrittura di queste pagine sono Bruni (1984), soprattutto il capitolo *La lingua selvaggia. Espressione e pensiero dei semicolto*, pp. 144-189; Berruto (1987), nello specifico il capitolo *L'italiano popolare*, pp. 105-138; D'achille (1994). Si consiglia, inoltre, la lettura di D'achille (2010).

²⁹⁴ Ricci-Santangelo (2007), p. VII. In generale, come segnalava Cortelazzo (1972), p. 121, «l'incorretto uso della punteggiatura, che introduce nella scrittura una simbologia extrafonematica, è ancor più frequente». Nel caso di Rabito, quindi, si hanno sia l'ipertrofia che serve a segnalare il distacco tra parola e parola, sia un uso se non simbolico direi espressivo (e probabilmente psicologico), quasi a indicare il modo in cui si dovrebbe leggere certe parole. Cito infatti dalla riproduzione del dattiloscritto che si ritrova a p. II di Rabito (2007): «il padre; mori! a;40. anne».

²⁹⁵ Prendo un esempio casuale: «E mi ha detto che se io era educato, che alla sera non veniva a notte *fonda*, mi lo cercava leie uno lavoro». Rabito (2007), p. 153.

²⁹⁶ Ricci-Santangelo (2007), p. VII. Queste caratteristiche della scrittura di Rabito sono comuni all'italiano popolare.

²⁹⁷ Rabito (2007), p. 38.

obbligando molto spesso il lettore a farsi l'orecchio per poter comprendere che *l'inchilese* e i *francise* sono gli inglesi e i francesi.

Terra matta ha avuto quindi bisogno di essere ridotto, risistemato in capitoli e addomesticato linguisticamente per poter essere pubblicato. L'operazione non è andata a impoverire il ruolo di Vincenzo Rabito come autore e narratore, ma ha avuto lo scopo di accomodare il lettore e di avvicinarlo all'opera, che attraversa settanta anni di storia italiana vissuta da un bracciante siciliano. Da un punto di vista della memorialistica, *Terra matta* è un documento notevole, ricco di descrizioni *in re* degli avvenimenti storici che contraddistinguono il Novecento. Rabito, ragazzo del '99, partecipa alla prima guerra mondiale, alla vita di trincea, tra la paura dell'epidemia di spagnola e la vista di Bassano bombardata. Egli ottiene poi la medaglia al valore militare durante la sanguinosa Battaglia di Vittorio Veneto²⁹⁸, vive il biennio rosso e vede l'ascesa del Fascismo. Lavora prima per tre anni, fino al settembre del '39, in Etiopia e poi, durante la seconda guerra mondiale, come operaio a Duisdorf, in una Germania che già comincia ad essere segnata dai bombardamenti. Torna nella Sicilia teatro di guerra tra Alleati e Nazisti, vede l'insorgere del brigantaggio e nel dopoguerra osserva, attraverso la giovane vita dei suoi tre figli, la mutazione dell'Italia. Il tutto, sempre alla ricerca di una sistemazione, di un lavoro, di una stabilità che avverrà solo durante il boom economico.

Ma, se gli aspetti linguistici e storici sono quelli più vistosi di *Terra matta*, e se il libro ha avuto bisogno di un ponderato intervento di curatela per essere reso divulgabile, ciò non toglie che Vincenzo Rabito, che ha ottenuto la licenza di quinta elementare a trent'anni e che è stato lettore di un solo romanzo, *Il conte di Montecristo*, sia un narratore che meriti di essere analizzato. Sorprende, in più, che le caratteristiche dello scrittore siano già tutte presenti nell'*incipit*, caratteristiche che in breve così si possono elencare: una certa consapevolezza della propria opera, la provenienza orale del suo narrare e l'uso dell'ironia. Ecco le prime righe, che i curatori hanno isolato con l'a capo, di *Terra Matta*:

Questa è la bella vita che ho fatto il sotto scritto Rabito Vincenzo, nato in via Corsica a Chiaramonte Qulfe, d'allora provincia di Siraqusa, figlio di fu Salvatore e di Qurriere Salvatrice, chilassa 31 marzo 1899, e per sventura domiciliato nella via Tommaso Chiavola. La sua vita fu molto maletrata e molto travagliata e molto dispreszata. Il padre morì a 40 anne e mia madre restò vedova a 38 anne, e restò vedova con 7 figlie, 4 mascele e 3 femmine, e senza pensare più alla bella vita che avesse fatto una donna con il marito, solo pensava che aveva li 7 figlie da campare e per darece ammanciare.²⁹⁹

Queste sono le prime righe della *pacena* n. 1 del testo di Rabito, ed è facile sostenere che la distinzione in paragrafi attuata dai curatori abbia qui semplicemente reso più ovvio e sensibile ciò che era già presente nel testo e nei progetti dell'autore, ovvero che queste righe dovessero servire da esordio dell'opera. L'*incipit* infatti dichiara che *Terra matta* è un'autobiografia. Ciò è reso evidente

²⁹⁸ «Perché in quello momento descraziato non erimo cristiane, ma erimo diventate tante macillaie, tante boia, e io stesso diceva "Ma come maie Vincenzo Rabito può essere *diventato* così carnefice in quella matenata del 28 ottobre?" [...]. Era diventato un vero cane vasto, che non conosci il padrone, che fu propia in queste sanquinose ciorne che mi hanno proposto una midaglia a valore militare». Rabito (2007), pp. 112-113.

²⁹⁹ Rabito (2007), p. 3.

dalla prima frase, che contiene l'indicazione dell'opera, segnalata dal deittico iniziale³⁰⁰, la parola «vita», e il verbo declinato alla prima persona singolare. *Terra matta* sembra prefigurare un'*historia calamitatum*, e questa è una soluzione ben codificata dal genere autobiografico. Battistini le chiama «autobiografie melodrammatiche», e si richiama a quella di Da Ponte, che molto spesso scrive le proprie disavventure perché non meno interessanti, per gli animi compassionevoli, delle vicende dei grandi uomini³⁰¹. Da segnalare poi nell'*incipit* rabitiano è innanzitutto che l'autore sente l'esigenza di nominarsi; e secondariamente che le indicazioni sul genere letterario e sull'argomento non vengono discusse e analizzate, non portano cioè a una riflessione meta-letteraria o filosofica. Il tutto viene esposto immediatamente nella prima frase: «Questa è la bella vita che ho fatto il sotto scritto Rabito Vincenzo». *Terra matta*, insomma, esprime con evidenza i propri scopi – cioè il racconto autobiografico – senza sentir necessaria una giustificazione. Ciò ovviamente deriva dal fatto che Rabito non è un letterato ma un *performer* e un narratore originariamente orale.

Proprio tenendo questo in considerazione, è possibile analizzare l'*incipit* seguendo un particolare filone interpretativo, sicuramente più rischioso ma allo stesso tempo più proficuo per cogliere le caratteristiche della narrativa rabitiana. La proposta è quella di paragonare le righe incipitarie di *Terra matta* al proemio epico, intendendo con questo sottolineare l'origine orale dell'impulso narrativo. L'appartenenza di Rabito a una forma di cultura e di espressione prevalentemente orale è ravvisabile da molti aspetti. Innanzitutto, dal già segnalato semianalfabetismo dell'autore. In secondo luogo, dalla propensione teatrale di Rabito, corroborata anche dal substrato culturale dell'opera dei pupi³⁰². E, infine, si deve segnalare che è l'autore stesso a narrare come il racconto della sua vita sia già avvenuto oralmente. Il brano seguente racconta i giorni dello sbarco delle truppe degli Alleati in Sicilia:

Così, quanto c'erino li allarme, ci n'antiammo dentro il recovery; lì ci sidiammo, e tutta la notte io, il mio piacere era questo: di contare tutte le cose che mi avevino incontrato in vita mia. E tutte le minciate che io sapeva, alla notte li raccontava. [...] Lì dentro non pareva che era tempo di guerra, ma pareva che c'era il teatro, perché si redeva sempre [...]»³⁰³.

Mi sembra di rilievo, per ora, sottolineare come queste narrazioni avvenissero in un contesto sociale ben determinato e ben scandito nell'arco della giornata («alla notte»), e come esse avessero una loro funzione sociale ben distinta, ovvero alleviare gli ascoltatori dalle preoccupazioni dei possibili bombardamenti. A ciò va aggiunta inoltre la natura episodica dei racconti, che venivano narrati a più riprese e molto probabilmente senza un criterio cronologico preciso. E, infine, la felice espressione «pareva che c'era il teatro» lascia intendere il pieno coinvolgimento emotivo che gli ascoltatori sentivano – e da qui le risa – per l'improvvisato aedo Vincenzo Rabito.

Il brano precedente indica la genesi di *Terra matta* all'interno della narrativa prettamente orale, ed è per questo, quindi, che è possibile andare ad analizzare l'*incipit* accostandolo al modello del

³⁰⁰ Il deittico viene usato per indicare il libro anche in un altro passo di *Terra matta* (si tenga sempre presente che il corsivo indica le integrazioni dei curatori): «E quella fu la serata che mi ha fatto scrivere questo libro». Rabito (2007), p. 225.

³⁰¹ Battistini (1990), pp. 104-105. Il genere, in voga a partire dal Settecento, comprende come è risaputo anche l'Alfieri, il Goldoni e il Casanova.

³⁰² L'autore, per l'ammissione all'esame di quinta elementare, dichiara di aver letto due libri, il periodico *Guerin Meschino* e «il libro dell'Opera dei pupi della storia dei palatine di Francia». Rabito (2007), p. 181. *Il Conte di Montecristo* verrà letto da Rabito successivamente in Africa.

³⁰³ Rabito (2007), p. 182

proemio epico. Secondo la *lex prooemiorum* quintiliana (*Inst. or.*, X 1, 48), il proemio si divide tra *invocatio* e *propositio*, espletando cioè la funzione sacrale e pratica dell'esordio³⁰⁴. È evidente come in Rabito venga a mancare, e per ovvie ragioni, la prima parte, l'*invocatio*; però è ipotizzabile che l'*incipit* di *Terra matta* abbia le caratteristiche della *propositio*. Viene presentato innanzitutto ciò che verrà narrato, e quindi è da considerare la «bella vita» come una indicazione di contenuto e non di genere letterario. E, in seconda battuta, viene introdotto il protagonista, ovvero Rabito stesso. Ciò porta al bisogno, notato in precedenza, di doversi nominare, che è fondamentale per le modalità del racconto epico, che per l'appunto necessita di un suo eroe. Con questa indicazione è possibile anche comprendere le ragioni soggiacenti, e inconsapevoli, del mancato accordo tra il verbo e l'io sottoscritto («la bella vita che ho fatto il sotto scritto Rabito Vincenzo»). Tale costruzione è certamente tipica dell'italiano popolare e in esso trova la sua giustificazione linguistica³⁰⁵, ma in questo caso serve anche a scindere il narratore dal protagonista-eroe della propria narrazione e, ragionando sui generi letterari, ad accorpate l'autobiografia, tramite la prima persona dell'«ho fatto», con la l'epopea del «sotto scritto Rabito Vincenzo».

Inoltre, l'*incipit* di *Terra Matta*, proprio come il proemio epico, introduce un profilo essenziale del protagonista, in cui le determinazioni anagrafiche – fino all'indirizzo civico! – e sociali si legano a un concetto di destino. Ciò avviene in una frase chiave, dilatata e rallentata dal polisindeto: «La sua vita fu molto travagliata e molto maletrata e molto disprezata». Tale operazione è debitrice della strategia della tipizzazione, che è fondamentale per l'«organizzazione mnemonico-cognitiva»³⁰⁶ delle tradizioni orali. Ovvero, la miseria di Rabito non è molto dissimile dall'ira di Achille o dall'*Usille polytropos*. Da un punto di vista letterario, poi, l'indicazione che Rabito ci lascia della sua vita nell'*incipit* fa trasparire l'imposizione di un destino alle proprie vicende, destino che, come Auerbach diceva del *sibi constare* dei personaggi omerici, ha una sua connotazione individualistica: a ogni figura può succedere solo quello che le compete³⁰⁷. La tipizzazione del personaggio Rabito implica anche in *Terra Matta* l'uso di molte espressioni, spesso prettamente formulaiche come i proverbi, inerenti al campo tematico della sfortuna e dell'ingiustizia. Queste formule servono a organizzare la materia narrativa e a fornire una morale. Ne offro un breve campione non esaustivo. Il racconto della chiamata alle armi – ricordo, Rabito fu uno dei ragazzi del '99 – è preceduto da alcune righe che descrivono la felice situazione economica della famiglia dell'autore. Per indicare come la possibilità di una tranquillità sia impossibile a un uomo della sua condizione, e per introdurre la narrazione della visita dell'appuntato dei carabinieri, Rabito scrive: «E il conte del povero non resolta mai»³⁰⁸. Proseguendo, come conclusione dei primi tre giorni da coscritto si trova: «Così, il treno partio e fu terza notte che non abbiamo dormito. Che descraziata vita che ci ha dato il Patre Eterno!»³⁰⁹. Oppure, prima di raccontare come il desiderio di rimanere nascosto durante la diserzione fallì miseramente, l'autore esclama: «Ma quanto uno è sfortenato e deve ed è natto per bestimare, sempre deve bestimare»³¹⁰.

³⁰⁴ Romeo (1985), p. 7.

³⁰⁵ Cortelazzo (1972) p. 45; D'Achille (2010). Ovviamente, l'uso popolare, anche orale, di *sottoscritto* dipende dal linguaggio burocratico, che molto spesso era una delle poche conoscenze della lingua scritta che i semicolti avevano.

³⁰⁶ Ong (1986), p. 103.

³⁰⁷ Auerbach (1986³), p. 4.

³⁰⁸ Rabito (2007), p. 16. Accludo anche la traduzione fornita in nota dai curatori: «E il conto del povero non torna mai».

³⁰⁹ Rabito (2007), p. 23.

³¹⁰ Rabito (2007), p. 35.

L'impostazione epica dell'*incipit* è, a ben vedere, mitigata e corretta da un'altra caratteristica dello stile di Rabito. Si sta parlando dell'ironia, tutta popolare, che troviamo nell'espressione «la bella vita», espressione che è allo stesso tempo amara, spiritosa e disillusa. Lo stesso sintagma viene usato due volte nell'*incipit*, ma nella seconda si complica perché descrive sempre ironicamente ma con grande affetto la situazione della madre, che da vedova non può più godere dei piaceri della vita matrimoniale ma deve pensare al sostentamento dei figli. L'ironia della «bella vita», cioè, crea fin da subito un legame tra chi scrive e chi legge e, aspetto non da poco da un punto di vista narrativo, segnala subito l'unione dei due personaggi principali del libro, Vincenzo e la madre, compartecipi di uno stesso destino beffardo e tragico. Tale rapporto privilegiato, inoltre, è indicato da un ennesimo errore sintattico che, come si è notato per l'io sottoscritto, rientra sempre all'interno della casistica dell'italiano popolare, ma svolge probabilmente senza piena coscienza dell'autore altre funzioni, tanto da poter essere considerato il più palese dei *lapsus*: «Il padre morì a 40 anni e mia madre restò vedova a 38 anni».

Riassumendo, l'*incipit* di *Terra matta* si presenta subito nella sua programmaticità e chiarezza. Questo aspetto è di rilievo soprattutto considerando che il dattiloscritto originale ha bisogno di un robusto lavoro di curatela per poter essere pubblicato. Le prime righe forniscono al lettore un'importantissima indicazione di lettura, perché fanno già intendere, riecheggiando il proemio epico, che il libro proviene da una modalità prevalentemente orale di narrazione. L'*incipit* di *Terra matta* seleziona un materiale («la bella vita») e un personaggio («il sotto scritto Rabito Vincenzo»), e li contraddistingue con caratteristiche ben fisse e ineludibili: «La sua vita fu molto maletrata e molto travagliata e molto disprezzata». L'ironia dell'autore, poi, emerge già dalla prima frase. Se da una parte è evidente che un *incipit* sia stato voluto dall'autore, dall'altra diventa altrettanto chiaro come molte delle caratteristiche che sono state rilevate nell'analisi non siano pienamente intenzionali da un punto di vista di scelte letterarie. Ovvero, Rabito non è un autore aduso alle lettere che valuta quale stile applicare alla propria opera. Molto più semplicemente, egli ha massimizzato gli strumenti che la propria formazione culturale e la propria indole gli avevano offerto: la tradizione orale siciliana, il *cuntu*, la teatralità dell'opera dei pupi, che spesso trattava la materia di Francia, e il proprio personale talento di narratore e di *performer*. A tal riguardo, non è da sottovalutare che Rabito racconti, nel corso del libro, non solo di aver intrattenuto con le sue storie una comunità che si nascondeva dalla guerra, ma anche di essersi esibito in varie fasi della propria vita più e più volte con la chitarra, accompagnato dal fratello al mandolino, con grande successo di spettatori. Rabito, quando scrive, probabilmente non ipotizza un lettore ma un pubblico, ed è questa la ragione prettamente psicologica del bisogno di nominarsi. In conclusione, è esattamente questo complesso intrico di spontaneità e sforzo agonistico di scrittura, questa compresenza, nel nome di Rabito, della persona reale e storica, del *performer*-aedo delle proprie gesta, dello scrittore della propria autobiografia e infine, per noi, del protagonista-eroe del libro, a rendere affascinante *Terra matta* e il suo autore.

Thomas Mazzucco
thomas.mazzucco@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Auerbach (19863)

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 19863

Battistini (1990)

Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990

Berruto (1987)

Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987

Bruni (1984)

Francesco Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1984

Cortellazzo (1972)

Manlio Cortellazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, 3 voll., vol. 3, *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1972

D'achille (1994)

Paolo D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., vol. 2, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 41-79

D'achille (2010)

Paolo D'Achille, *Italiano popolare voce per l'Enciclopedia dell'italiano*,
[www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)

De Mauro (1970)

Tullio De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario, nota linguistica a Annabella Rossi*, *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato 1970, pp. 43-75

Fragapane-G. Rabito (2015)

Enzo Fragapane-Giovanni Rabito, *Intervista a Giovanni Rabito*, <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/intervista-a-giovanni-rabito.html>

Fragapane-Ricci (2015)

Enzo Fragapane-Luca Ricci, «*Terra matta*» di Vincenzo Rabito: *vicenda editoriale e aspetti letterari – un'intervista a Luca Ricci*, <diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-vicenda-editoriale-e-aspetti-letterari-intervista-a-luca-ricci.html>

Fragapane-Santangelo (2015)

Enzo Fragapane-Evelina Santangelo, «*Terra matta*» di Vincenzo Rabito: *intervista a Evelina Santangelo*, <diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-unintervista-a-evelina-santangelo.html>

Genette (1989)

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

Ong (1986)

Walter J. Ong, *Oralit  e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986

Moss (2014)

David Moss, *Special issue on Terra Matta*, *Journal of Modern Italian Studies*, volume 19, 2014, issue 3, pp. 223-240.

Rabito (2007)

Vincenzo Rabito, *Terra matta*, a cura di Evelina Santangelo e Luca Ricci, Torino, Einaudi, 2007

Ricci-Santangelo (2007)

Evelina Santangelo-Luca Ricci, *Nota dei curatori*, in Vincenzo Rabito (2007), p. VII

Ricci-Santangelo (2014)

Luca Ricci-Evelina Santangelo, *From Fontanazza to Terra Matta*, *Journal of Modern Italian Studies*, volume 19, 2014, issue 3, pp. 252-267

Romeo (1985)

Alessandra Romeo, *Il proemio epico antico. Quattro capitoli*, Roma, Gangemi Editore, 1985

Spitzer 2016

Leo Spitzer, *Lettere di Prigionieri di guerra italiani. 1915-1918*, a cura di Lorenzo Renzi, traduzione di Renato Solmi, Milano, il Saggiatore, 2016

*This article shortly describes the story of the publication *Terra matta*, the autobiography of a sicilian semiliterate labourer, Vincenzo Rabito. It then focuses on *Terra matta's* incipit, which illustrates the oral background of Rabito' narrative style.*

Parole-chiave: Rabito, popolare, incipit, autobiografia, epica

*In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
T.S. ELIOT, FOUR QUARTETS*

«Nel mio principio è la mia fine»³¹¹. Così Thomas Eliot apre il secondo dei suoi *Four Quartets* nel 1940, in piena seconda guerra mondiale, pochi anni prima della pubblicazione di *Foglio di via*. Il verso introduce un concetto che il poeta britannico seguirà a spiegare durante tutto il poemetto, e cioè quello della coesistenza dei termini di inizio e fine nell'istante unico del cominciamento. L'eco del pensiero eracliteo e delle parole della regina Maria Stuarda³¹² si fondono alla riflessione filosofica del *Bhagavadgītā*³¹³, delineando l'espressione di un pensiero relativo al sistema ontologico in cui la vita stessa è ascritta nella sua generalità: una circolarità infinita in cui morte e nascita, creazione e distruzione sono costituiti in un legame indissolubile. Franco Fortini è ben lontano, nelle sue espressioni poetiche, dalla costruzione definita di un sistema filosofico eclettico-modernista. La poesia conclusiva di *Composita solvantur*³¹⁴, ultima raccolta del poeta, si apre all'insegna di «E questo è il sonno, edera nera, nostra»³¹⁵, composizione incipitaria della primissima raccolta fortiniana. Il riverbero dell'inizio nella fine assume in questo caso un aspetto di ritorno al passato degli anni giovanili, alla loro essenza critica e alla dissonanza tra la sensibilità del singolo e gli sconvolgimenti storico-sociali del Novecento. Si tratta di un'operazione estremamente complessa, per quanto veicolata da un'azione semplice come la ripresa diretta dei versi del primo *incipit*. Fortini richiama infatti quel momento iniziale non nell'ordine di una ripresa passiva, di semplice constatazione memorialistica, ma approfondendone l'essenza e descrivendone i particolari a quasi cinquant'anni di distanza. Tale essenza appare immutata nel profondo, forse adesso gravata dal peso della disillusione: l'essenza che tende al niente, al vuoto. Scrive Fortini:

*«E questo è il sonno...» Come lo amavano, il niente,
quelle giovani carni! Era il 'domani',
era dell' 'avvenire' il disperato gesto...
Al mio custode immaginario ancora osavo
pochi anni fa, fatuo vecchio; pregare
di risvegliarmi nella santa viva selva.*

³¹¹ T. S. Eliot (1961), p. 488.

³¹² T. S. Eliot (1961), p. 543.

³¹³ A. Taschini (2010), p. 29.

³¹⁴ F. Fortini 2014, *Opera Omnia* a cura di L. Lenzini, p. 561; le poesie citate nel corso dell'articolo faranno riferimento a questa edizione.

³¹⁵ Ivi, p. 5.

Nessun vendicatore sorgerà,
l'ossa non parleranno e
non fiorirà il deserto.³¹⁶

La poesia si apre in un corsivo interrotto bruscamente in quello che sembra essere un procedimento rivolto a rendere il senso del ritorno del pensiero al momento presente, dopo la divagazione della memoria. Pensiero che, nella sua definizione certa e – ormai – granitica, pone l'affermazione dell'impossibilità di riscatto della passata illusione. Si tratterebbe, se letto semplicemente in questi termini, di un tema letterario piuttosto comune: la presa di coscienza in età avanzata dell'impossibilità di concretizzarsi delle chimere giovanili. Fortini tuttavia non imbocca questa strada di biasimo autoriferito a proposito di ciò che sperava, ormai smentito dal tempo. Considera invece ciò che ha significato nella sua giovinezza aver vissuto quella illusione e quel desiderio impossibile. In questo senso, l'utilizzo del corsivo denota un richiamo ancora più puntuale della semplice citazione di quello che si potrebbe definire un *incipit* esistenziale oltre che poetico: «E questo è il sonno, edera nera, nostra», prima poesia di *Foglio di via* citata in conclusione del suo percorso poetico, è scritta nella sua interezza in corsivo. La coincidenza formale non è tuttavia l'unico livello che connette le due poesie di inizio e fine, che recano un carattere di specularità oppositiva anche per quanto riguarda il significato concettuale. Nell'*incipit* di *Foglio di via* Fortini utilizza l'indicativo, esattamente come nella sede conclusiva, esprimendo una certezza di redenzione: «Presto saremo beati»³¹⁷. Tale affermazione pone la prossimità della redenzione come un dato di fatto incontestabile, a un passo dal sé, al pari di come nell'ultima sede poetica ne sancirà l'inesistenza, l'impossibilità. Compose infatti, alla fine di *Composita solvantur*, un discorso poetico di chiara opposizione alla certezza cristiana della rinascita nel trascendente divino. In vita – da giovane – egli è infatti *carne*, corpo, materialità, e rivolge il suo amore incondizionato a quello che adesso è ritratto come un *custode immaginario*: termini come «pregare», «santa», ne denunciano l'entità sacrale. Superato però il ricordo e la considerazione del pensiero passato, al finire della sua vita il poeta si dichiara consapevole che questo custode non *sorgerà*, termine che stabilisce la distinzione dal *risorgere* cristiano. Alla carnalità succedono le *ossa*, mute, e il deserto che non fiorisce. Nel suo principio è la sua fine: Fortini ritorna, nel momento della conclusione, a quell'*incipit* del 1946, spiegando perfino il significato del *niente* che era «il 'domani', / era dell''avvenire' il disperato gesto». Si tratta tuttavia di una rilettura, dettata da una consapevolezza di cui si è reso padrone nel corso della sua vita, quella dell'impossibilità di salvezza e di redenzione, di cessazione della sofferenza. In *Composita solvantur* la misura di tale presa di coscienza è chiarificata fin dai primissimi versi, e si ripete più o meno costantemente durante lo spazio della raccolta: un testo esemplare può considerarsi di «Una semplice nebbia...»³¹⁸ in cui il rifugio del volo nel pensiero per astrarsi dalle sofferenze della vita è impossibile, in cui lo sguardo non riesce a evitare la soffocante imposizione della materia del mondo, o di «Per quanto cerchi di dividere»³¹⁹, dove il poeta dichiara la sua unica certezza: la solitudine che lo distingue dal resto, incerto e indistinto.

Di questo sono certo e fermo:

³¹⁶ Ivi, p. 561.

³¹⁷ Ivi, p. 5.

³¹⁸ Ivi, p. 520.

³¹⁹ Ivi, p. 498.

i globi chiari, i lenti globi
templari cumuli dei venti

non sono me.

Ancora una volta, si presti attenzione al corsivo. Si tratta infatti della prima poesia dell'ultima raccolta, esclusa dalle ripartizioni delle sezioni, nella medesima posizione occupata nel 1946 da «E questo è il sonno, edera nera, nostra» e scritta nel medesimo corsivo. Se si aggiunge la considerazione di «Vice veris»³²⁰, poesia terminale della sezione «Elegie» in *Foglio di via*, è possibile identificare quello del corsivo come uno stilema definito compiutamente negli strumenti espressivo-formali fortiniani. Considerata quindi quella dell'*incipit* in corsivo come un'operazione consapevole e articolata nel segno di una precisa intenzione compositiva, il ragionamento conseguente a proposito del – possibile – modello da cui egli trae questo lineamento stilistico guida lo sguardo al Montale di «Godi se il vento che entra nel pomario»³²¹. Primiissima poesia della prima raccolta montaliana, occupa come *incipit* in corsivo lo spazio sospeso di «In limine», contenendo in sé alcuni tra i nuclei tematici più importanti dell'opera del poeta genovese (celebri i versi «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»). La connessione formale delle due composizioni non esaurisce tuttavia l'articolazione delle corrispondenze; procedendo a una lettura di significato – seppur breve e scevra dalla pretesa di addentrarsi nella descrizione della poetica montaliana tutta – appare la coincidenza del *nihil* come una presenza contemplabile, rispetto alla quale l'uomo non può esimersi dal riferirsi nel momento della trascendenza. Giacomo Debenedetti, a proposito della questione e in riferimento a Montale, partendo dalla riflessione di Solmi sull'«'atonia' montaliana conseguente a quella corrosione dell'esistenza»³²², scrive:

Montale non affida alla sua poesia il compito di capire il messaggio di quella trascendenza, di quell'Altro che sembra annunciarsi dietro le cose, affiorare un attimo dalle apparenze. Questa poesia può soltanto constatare lo stato del poeta, oppure l'impetuoso, o secco, o scabro, o scattante, o dolente mostrarsi delle cose.³²³

Oltre alla già citata immagine della falla nella rete, gli esempi a suffragio della lettura citata potrebbero essere moltissimi. È necessario però porre l'accento su una cosa: Debenedetti chiarifica come Montale parli direttamente di un *Altro* trascendente oltre la frammentazione insanabile dell'esistenza presente. Cosa sia quest'*Altro* non è possibile stabilirlo del tutto, ma la sua concretezza trova riscontro in termini legati all'allontanamento dalla coscienza del sé, appunto, nell'attimo della sua contemplazione. Così «Godi se il vento ch'entra nel pomario» apre la raccolta all'insegna di un giardino che serra la vita in maniera soffocante, che «orto non era, ma reliquiario», oltre *la rete* del quale risiede la salvezza e la liberazione dalla sofferenza.

*Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva*

³²⁰ Ivi, p. 37.

³²¹ E. Montale (1984), p. 5.

³²² G. Debenedetti (1980), p.36.

³²³ Ivi, p. 37.

Si tratta di un concetto che trova un riscontro significativamente coincidente in «E questo è il sonno, edera nera, nostra»³²⁴. Prima di affrontarne i caratteri, tuttavia, vorrei tornare a orientare il discorso sull'aspetto formale, che offre a questo punto un ulteriore spunto di riflessione comparatistica: quello lessicale. Se si accetta la considerazione dell'utilizzo del corsivo nell'*incipit* di Fortini come un atto orientato al richiamo montaliano, è impossibile prescindere dal porre in parallelo alcuni termini delle due poesie in questione, straordinariamente combacianti. La prima coppia si configura già nei rispettivi versi d'apertura: da una parte l'*edera*, dall'altra il *pomario*, riferimento speculare all'ambito della vegetazione. Segue in Montale la suggestione equorea dell'*ondata* dove un morto *affonda* (vv. 2-3) corrisposta in Fortini dall'*onda*, dalla *sorgente* che *dilaga* (vv 7-8). A Montale appartiene il *grembo* (v. 7), a Fortini la *madre* (v. 3), termini descritti all'insegna dell'indefinitezza: l'uno è *eterno*, l'altra *inesistente*. Montale scrive del *frullo che tu senti* (v. 6), Fortini di *quel che odi poi, non sai se ascolti* (v. 5), ed entrambi i riferimenti aprono i secondi blocchi di versi delle rispettive poesie incipitarie. L'evidenza di tali connessioni, a mio avviso, pone le basi per considerare il problema del significato nella prospettiva della negazione. In altre parole, consente di leggere la definizione concettuale del *nihil* fortiniano in opposizione a quella di Montale, mettendone in luce i caratteri attraverso il rilievo della distanza dal – possibile – modello. Non credo tuttavia sia corretto identificare in Montale l'unico "responsabile" dell'ispirazione di Fortini per «E questo è il sonno, edera nera, nostra»; affrontando la questione in una prospettiva d'indagine più ampia è possibile rilevare diverse altre sedi poetiche a cui far risalire, potenzialmente, l'archetipo. Basti pensare alla composizione d'apertura della prima raccolta di Sandro Penna, *Poesie* (1939): il *risveglio*³²⁵ del primo verso, l'apparire del mare, il *corpo rotto* – di converso alle fortiniane *labbra sfinite*³²⁶ – stabiliscono nella poesia penniana l'impalcatura immaginifica che veicola e sorregge l'impeto al sottrarsi alla sofferenza della vita, al rifugio in una dimensione altra: il ricordo. Rispetto alla percezione della sofferenza, «ricordarsi la liberazione / improvvisa è più dolce»³²⁷. Oppure, stabilendo un collegamento temporalmente più profondo, si consideri la cospicuità dell'influenza leopardiana nell'utilizzo dell'aggettivo *vago*³²⁸ nel verso conclusivo dell'*incipit* di *Foglio di via*, o le corrispondenze della poesia in questione con i versi de «La vita solitaria»³²⁹ dove la solitudine del poeta – concreto allontanamento dalla contingenza della vita presente e dai suoi *affanni* – si risolve nella contemplazione e nell'immersione nel silenzio: «ond'io quasi me stesso e il mondo oblio / sedendo immoto». D'altronde poco prima lo stesso Leopardi ha scritto:

Talor m'assido in solitaria parte
 sopra un rialto, al margine d'un lago
 di taciturne piante incoronato.

Fortini, nella prospettiva della sospensione e dell'indefinitezza figurativa, non concede al lettore il lusso di un'immagine delineata tanto chiaramente quanto quella dell'uomo seduto in disparte nella natura, ma se Leopardi si dice incoronato dalle piante, per lui l'*edera nera* non è che *nostra*

³²⁴ F. Fortini (2014), p. 5.

³²⁵ S. Penna (2017), p. 9.

³²⁶ F. Fortini (2014), p. 5.

³²⁷ S. Penna (2017), p. 9.

³²⁸ Il termine ricorre ben ventidue volte nella generalità dei *Canti* leopardiani.

³²⁹ G. Leopardi (1993), p. 125.

*corona*³³⁰. L'insegna poetica del recanatese, quindi, sembra comparire nell'*incipit* di *Foglio di via* in una corrispondenza che ne modifica il senso: il riferimento alla corona d'edera richiama infatti all'immagine dionisiaca³³¹ e al suo spettro di significato scandito nell'irrazionale. Posto in questi termini, il *nihil* a cui Fortini anela denuncia già il suo primo attributo: introdotto dallo stilema vagamente ungarettiano della congiunzione coordinante in apertura, il *sonno* è dunque lo sprofondo della corona d'edera nera.

E questo è il sonno, edera nera, nostra
Corona: presto saremo beati
In una madre inesistente, schiuse
Nel buio le labbra sfinite, sepolti.

E quel che odi poi, non sai se ascolti
Da vie di neve in fuga un canto o un vento

O è in te e dilaga e parla la sorgente
*Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.*³³²

Lo spazio di *Foglio di via*, nell'interpretazione avanzata dallo stesso Fortini nella seconda edizione della raccolta, è occupato nella sua quasi totalità da composizioni riferite alla riflessione sull'ordine sociale e storico dell'Italia del suo tempo, all'osservazione e alla descrizione di quella stessa dimensione esteriore, alla riconfigurazione della vita in un secondo dopoguerra di macerie. La valenza di porre questa composizione come *incipit* della raccolta tutta, è notevole. Nessun altro astante condivide il momento, la vita del mondo prosegue altrove: una vaga quarta persona nella prima strofa, una seconda altrettanto indefinita nelle successive due, sembrano accennare a un *altro da sé* a cui il poeta si rivolge senza dialettica, senza scambio, nel solo riferimento monologico della speculazione filosofica. La dimensione di beatitudine e di cessazione della sofferenza è a un passo dal *sé sfinito*, descritto per metonimia, che presto giacerà sepolto nell'annullamento donato dal sonno (si pensi al *ricordarsi penniano*³³³, di analoga valenza). E questo niente, *madre inesistente* in cui sprofondare e trovare la pace tanto sospirata, resta nonostante tutto la *corona*: in esso si *ode* qualcosa di cui è impossibile afferrare la concretezza. Ipotizzerei in questo punto il riferimento al XVI canto del Paradiso:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,

così da' lumi che lì m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno.³³⁴

Il sentire è concreto, reale, eppure indistinto; in questo consisterebbe l'eco dantesco: immutata la percezione sensoriale del sentire, impossibile afferrarne l'oggetto e comprendere i particolari. Il

³³⁰ F. Fortini (2014), p. 5.

³³¹ W. F. Otto (1965), p. 49, p. 66.

³³² F. Fortini (2014), p. 5.

³³³ S. Penna (2017), p. 9.

³³⁴ *Paradiso*, XIV, 118-123.

poeta evoca quindi un *niente* di cui ha coscienza, consapevolezza sensibile, nel quale la sua comprensione si perde. Domina, in questo nulla, l'irrazionale dionisiaco della corona d'edera, del *sonno* che esclude il dolore del presente e offre il rifugio nella cessazione della vita contingente. Scrive Francesco Diaco a proposito di questa dimensione: «Il Nulla avvolge il soggetto in un fascino regressivo, come un utero funebre in cui riposare per l'eternità»³³⁵. Emerge inoltre il carattere "alto" della versificazione: la definizione immaginifica ritrae uno stato delle cose di sofferenza romanticheggiante, che guarda stilisticamente al passato del secolo precedente. Posto questo, in considerazione del concetto già espresso riguardo la definizione per opposizione al – possibile – modello montaliano, è rilevante il contributo di Giacinto Spagnoletti. Nella figura di Arsenio, il critico identifica infatti «il senso angoscioso di un nuovo nichilismo, assai meno tragico ed eroico di quello ottocentesco»³³⁶ e prosegue alla descrizione di un atteggiamento diverso nei confronti del sentimento del niente, non più *dostoevskijano*, ma altrettanto totalizzante. Uno spunto di riflessione come questo va a collocarsi nella cospicua serie che «E questo è il sonno, edera nera, nostra» pone in quanto *incipit* nella sua valenza profonda, di cui sembra estremamente difficile esaurire i significati. Alla densità della considerazione filosofica e alla ricchezza della costruzione formale, fin qui affrontate, è da aggiungersi la valenza di una dichiarazione d'esistenza poetica e soggettiva di Fortini. In questa poesia è infatti possibile leggere l'eco di una linea poetica che affonda le radici tanto nel Novecento quanto nei secoli anteriori, così come il riverbero del sentimento di nichilismo esistenziale in rapporto alla catastrofe del suo tempo; il risultato è una composizione di straordinaria autenticità umana, a cui l'autore conferisce una posizione di rilevanza fondativa: l'apertura della sua stessa opera, a cui ritornerà in conclusione della stessa, sottolineandone ancora la rilevanza. Come se, pur ignorandolo sostanzialmente nel 1946 al momento della prima pubblicazione, nel suo principio fosse effettivamente la sua fine.

Stefano Bottero
Sapienza Università di Roma
bottero.1622193@studenti.uniroma1.it

³³⁵ F. Diaco (2017), p. 83.

³³⁶ G. Spagnoletti (1961), p. 26.

Riferimenti bibliografici

Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets in Opere di T. S. Eliot*, tradotto e curato da Filippo Donini, Bompiani, Milano, 1961

Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano, 2014

Audrey Taschini, *Il linguaggio iconico e lo sfondo filosofico dei Four Quartets in T. S. Eliot*, Quattro Quartetti, Edizioni EST, Pisa, 2010

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, 1984

Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano, 1980

Sandro Penna, *Poesie, Prose e Diari*, a cura di Roberto Deidier, Mondadori, Milano, 2017

Giacomo Leopardi, *Canti*, Einaudi, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, 1993

Walter Friedrich Otto, *Dionysus, Mith and cult*, Indiana University Press, Bloomington, 1965

Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di Daniele Mattalia, Rizzoli, Milano, 1975

Franco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata, 2017

Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Guanda, Bologna, 1961

This essay aims to analyse the incipit literary issue in Fortini's poetic works. Particular attention will be given to "E' questo è il sonno, edera nera, nostra", opening act of the first collection of poems «Foglio di via» (1946). The paradigmatic value of the poem is indeed elliptic, as shown by the references present in the poet's last work "«E questo è il sonno...» Come lo amavamo, il niente,". Moreover, "E' questo è il sonno, edera nera,

nostra" acts as a resonance chamber, in which echoes from many different poetics, mostly belonging to the Italian Canon, can be heard.

Parole-chiave: Fortini; incipit; poetica; foglio di via; composita solvantur;

VARIA

Una delle caratteristiche principali del *Decameron* di Giovanni Boccaccio è senza dubbio l'enorme varietà geografica presente nell'opera: l'autore infatti cita innumerevoli paesi, città, piccoli borghi o addirittura luoghi fantastici, che all'interno delle cento novelle rappresentano ambientazioni o anche soltanto rapidi accenni. Un incredibile paesaggio si delinea dunque tra le pagine di quest'opera, che stimola continuamente l'interesse del lettore a spostarsi tra Firenze, Napoli, Bologna, a tuffarsi nel Mediterraneo, a risalire l'Europa sino in Irlanda, e a immaginare un esotico oriente nel cinese Catai (X 4)³³⁷: «una geografia così immensa e irrequieta, così gioiosa di vagabondare, da novella a novella e all'interno di una stessa novella»³³⁸. In merito alla geografia, la storia della critica decameroniana si è espressa in maniera saltuaria e difforme: il primo studio realmente focalizzato su questo argomento è arrivato soltanto nel 2011: si tratta dell'importante miscellanea di studi dal titolo *Boccaccio geografo*, a cura di Roberta Morosini³³⁹. Proprio dai contributi a tale testo si traggono numerose notizie riguardo al mondo geografico del Certaldese.³⁴⁰

In questa sede appare doveroso soltanto ricordare brevemente che l'interesse geografico di Boccaccio nasce da stimoli diversi, quasi tutti provocatigli dal contatto con la corte di Re Roberto d'Angiò a Napoli. Qui il certaldese trascorse gli anni della crescita e della giovinezza: vi giunse infatti quattordicenne nel 1327, e tornò a Firenze, a malincuore, solo nel 1341.³⁴¹ Oltre alla frequentazione della residenza reale, fonte di stimoli intellettuali e letterari fondamentali per la formazione del poeta, durante il suo soggiorno napoletano, Boccaccio ebbe modo di impraticarsi anche nell'arte del commercio, lavorando a fianco del padre, agente dell'importante compagnia commerciale fiorentina dei Bardi: il giovane si occupava di lettere di credito, di cambio di monete, e di cassa. Spesso, inoltre, si spostava dalla sua postazione per compiere varie commissioni dalla zona portuale: proprio dall'approfondita conoscenza di Boccaccio di quei luoghi nasce la perfetta ricostruzione ambientale della novella II 5, sita nella Rua Catalana di Napoli, insieme con i suoi personaggi più caratteristici, che ritroveremo poi nelle salaci rappresentazioni dell'adescatrice palermitana madonna Iancofiore nella VIII 10, o di Fiordaliso, finta sorella di Andreuccio, nella succitata novella napoletana. È altamente probabile che la frequentazione quotidiana con mercanti e gente proveniente dai più diversi paesi d'Occidente e d'Oriente, abbia suscitato sin dall'inizio in Boccaccio una sensibilità geografica che, pur basandosi, nella maggior parte dei casi, su racconti orali di uomini d'affari, ha influito non poco sull'ambientazione variegata dei luoghi decameroniani.

³³⁷ Ove non diversamente indicato, l'edizione decameroniana di riferimento è stata, per tutte le citazioni di questa tesi, la seguente: Branca (1992). Nei luoghi ove la lezione di Branca si riveli differente, abbiamo segnalato in nota anche la variante proposta da Maurizio Fiorilla nel recente Fiorilla (2013).

³³⁸ Getto (1972), p. 79.

³³⁹ Morosini (2010).

³⁴⁰ Per un approfondimento più esauriente sulle suggestioni, le fonti letterarie, il materiale geografico circolante nel Trecento e le opere coeve di Boccaccio, rimandiamo anche a Bolpagni (2017).

³⁴¹ Per le notizie biografiche dettagliate, vd. l'ancora valido Branca (1977). Per quanto riguarda il periodo napoletano, in particolare le pp. 16-40.

Si è fatto spesso riferimento, in sede critica, al cosiddetto realismo delle novelle boccacciane, in cui anche il misterioso Oriente diventa uno *spazio sociale* attendibile, nell'accezione proposta da Lefebvre, secondo il quale lo spazio sociale è

l'incontro, l'unione, la simultaneità [...] tutto ciò che è prodotto dalla natura e dalla società
[...] esseri viventi, cose, oggetti, opere, segni e simboli.³⁴²

Si può affrontare dunque uno spazio di viaggio avventuroso nel Mediterraneo come seguendo un portolano mercantile, o un'ambientazione veneziana come luogo in cui convogliano i peggiori sentimenti umani.³⁴³

Sovente in letteratura specializzata si accenna a un vago "realismo" decameroniano, termine ancora tutto da circoscrivere e ponderare. Posto che, in questa sede, interessa soprattutto il realismo geografico, è altresì innegabile che esso non possa essere disgiunto, almeno a livello di descrizione e ambientazione, da quello storico o temporale: già negli anni Sessanta la critica ha cominciato a sottolineare l'empirismo del punto di vista di Boccaccio, che si preoccupa sempre, o quasi, di dare ai suoi racconti il colore di fatti realmente accaduti, dove gli ambienti sono sempre descritti meticolosamente, le situazioni sempre giustificate e le famiglie spesso davvero esistite.³⁴⁴ Non essendo comunque questa la sede per un *excursus* sul realismo in Boccaccio, ci limitiamo a segnalare come l'obiettivo di Boccaccio non è documentaristico come potrebbe essere quello di un cronachista, ma letterario, e dunque la definizione a nostro parere più congrua è quella di Luigi Surdich, per il quale realismo realismo è

nominare con puntualità i personaggi delle singole narrazioni [...] circostanziando nel maggior numero possibile di casi tempo storico, localizzazione, ambiente, e realismo è anche la motivata reticenza di cui si fa carico Filomena.³⁴⁵

Surdich ha osservato, a proposito della seguente introduzione programmatica alla terza novella della terza giornata, che questo scrupolo di Filomena, apparentemente classificabile come «protesta frequente»³⁴⁶ o tutt'al più ascrivibile alla tradizione, in realtà andrebbe ricondotto proprio al realismo boccacciano, per il quale la censura sul nome dei protagonisti rivela il timore di un riconoscimento scomodo e imbarazzante da parte della brigata, il che sottolinea un'estrema volontà di rappresentazione del mondo contemporaneo da parte dell'autore:

Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede, non sono ancora molti anni passati, fu una gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d'altezza d'animo e di sottili avvedimenti quanto alcuna altra dalla natura dotata, il cui nome, né ancora alcuno altro che alla presente novella appartenga come che io gli sappia, non intendo di palesare, per ciò che

³⁴² Lefebvre (1976), p. 116.

³⁴³ Proprio la II giornata, così peculiare e polare nelle sue peregrinazione attraverso il *Mare Nostrum* sarà la protagonista di questo studio.

³⁴⁴ Per uno studio fondamentale dell'empirismo ideologico e del realismo artistico di Boccaccio, cfr. Salinari (1963), pp. 6-22.

È una narrativa che spalanca le porte del realismo all'Occidente e che «tocca le radici dell'esperienza», Battaglia (1993), p. 229.

³⁴⁵ Surdich (2008), p. 96.

³⁴⁶ Branca (1992), p. 347n.

ancora vivon di quegli che per questo si caricherebber di sdegno, dove di ciò sarebbe con
risa da trapassare.³⁴⁷

Tuttavia, sarebbe forse ingenuo considerare questa reticenza di Filomena come realmente ispirata da fatti di cronaca: si tratta infatti di un realismo che fa ricorso «alla solidificazione dei pregiudizi e alla memoria culturale».³⁴⁸ Bastino come esempi, per ora, la prassi fiorentina antica delle brigate, ricordata nella novella VI 9 di Guido Cavalcanti, la nomea delle brutte donne di Pisa (II 10) o ancora i percorsi mediterranei dei mercanti italiani ricalcati pedissequamente dalle rotte di Alatiel nella II 7: tutte queste occorrenze, insieme a molte altre, sono indicative di un realismo piuttosto teso all'edificazione di una storia credibile, anche alla luce degli obbiettivi narrativi che Boccaccio si pone. Decisamente esplicativa è, in questo senso, l'introduzione della quinta novella della nona giornata da parte di Fiammetta, che afferma:

Se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta, la vi dirò.³⁴⁹

Il *diletto degli intendenti*, dunque, si profila come fine principale della narrazione del Boccaccio, che non si preoccupa, come invece avviene in opere erudite come ad esempio nel *De montibus*, di rispettare ad ogni costo l'aderenza alle fonti o alla realtà oggettiva e sperimentata (nel caso del trattato suddetto, più le prime che la seconda), ma piuttosto segue regole narrative proprie diletto (e della novella).

La curiosità dell'autore nei confronti dell'alterità, soprattutto orientale, è stata stimolata anche da diversi accadimenti storici a cavallo dei secoli XIII e XIV: tra essi, possiamo ricordare l'incontro tra la civiltà cristiana e quella araba in Spagna e in Sicilia, le Crociate e i pellegrinaggi in Terra Santa, l'invasione e instaurazione dell'impero dei Mongoli.³⁵⁰ La bibliografia in merito è realmente vasta: tuttavia, se dovessimo segnalare i punti fermi della critica ai quali ci siamo affidati nel corso di tutto il lavoro, essi senza dubbio corrisponderebbero da una parte all'introduzione di Vittore Branca all'edizione Einaudi del *Decameron*, e dall'altra al capitolo *Le coordinate spazio-temporali del racconto* inserito da Alberto Asor Rosa nel suo saggio per la collana *Letteratura Italiana* pubblicata da Einaudi.³⁵¹ Branca è stato il primo a sottolineare sia la centralità di Firenze (e la corrispondente declinazione delle zone geograficamente secondarie) che la caratterizzazione geolinguistica che contraddistingue determinati personaggi, per esempio a Venezia o a Siena. Asor Rosa, invece, ha fornito interessanti raggruppamenti schematici delle novelle a seconda del luogo di ambientazione, distinguendo questa in primaria e secondaria, e creando delle apposite categorie per Firenze, il quadro italiano e il mondo extranazionale. Inoltre, lo studioso in questione ha suggerito delle tabelle schematiche anche per le funzioni di viaggi, che sarà nostro interesse aggiornare con nuove definizioni. Un quadro geografico così vario come quello del *Decameron* comprova non solo l'ampiezza e la varietà del mondo nel quale il Boccaccio fa muovere e agire i personaggi delle sue

³⁴⁷ Branca (1992), III 3, 5.

³⁴⁸ Surdich (2008), p. 97.

³⁴⁹ Branca (1992), IX 5, 5.

³⁵⁰ Morosini (2010), p. 20.

³⁵¹ Asor Rosa (1992).

cento novelle, ma anche gli interessi vivissimi, l'apertura mentale, l'efficienza e la vitalità che caratterizzano le loro azioni e i loro atteggiamenti.

Questo vuol dire, in conclusione, che i luoghi geografici non sono meccaniche collocazioni dell'azione in un ambito qualsiasi determinato spazialmente, ma rappresentano dimensioni e simboli dell'immaginario, conformati in modo tale da cogliere ed esprimere le fantasie dell'autore. Ognuno dei luoghi boccacciani produce un proprio adeguato immaginario e orienta le soluzioni narrative conseguenti.³⁵²

Ci sarebbe dunque, concretissimo, un rapporto tra le ambientazioni delle storie narrate dalla brigata e i suoi personaggi, come se i luoghi geografici influenzassero le azioni dei protagonisti? La risposta è duplice. Infatti, come si è constatato in un recente contributo a firma di chi scrive³⁵³ è possibile creare un parallelismo strutturale tra l'astuzia dei personaggi e la città di Firenze, mentre dall'altra parte alcuni pregiudizi e inimicizie storico-politiche fanno sì che Venezia, Siena e altre realtà siano popolate da gente piuttosto sciocca. Questa visione geografica amplissima non contrasta affatto con la scelta di un centro costituito dalla Toscana e, in particolare, dalla detta Firenze, che troneggia come ambientazione principale non solo in numerose novelle dell'opera, ma anche nella cornice stessa, proponendosi come l'alfa e l'omega geografico del Decameron, in un processo di *Ringkomposition* che spesso investe anche la maggior parte dei viaggi interni alle novelle.³⁵⁴

Proprio i viaggi, soprattutto nella loro declinazione mediterranea e, per quel che può significare il concetto di Italia nella geografia medievale,³⁵⁵ costituiscono un *fil rouge* che attraversa la raccolta boccacciana e che si pone ormai da tempo come oggetto privilegiato di attenzione critica. Perché dunque non prendere le mosse dalla proposta, avanzata da Giulio Ferroni, di una geocritica della letteratura, cioè di una disciplina che configuri

una coscienza dello spazio, modi mentali di riconoscere e misurare la spazialità e la consistenza stessa dei luoghi, proiezioni e combinazioni che alterano la percezione dello spazio esterno [...] *laddove* lo spazio letterario può essere concepito anche come [...] una misura "altra dello spazio"³⁵⁶

³⁵² Asor Rosa (1992), p. 548.

³⁵³ Bolpagni (2017).

³⁵⁴ Per un contributo dettagliato e aggiornato della distribuzione dei luoghi nelle varie novelle del *Decameron* vd. Cavallini (2002), p. 93. Tuttavia, non dimentichiamo che la relatività della visione è d'obbligo: cfr. il contributo già menzionato di A. Asor Rosa, che sottolinea invece l'importanza delle settanta novelle extratoscane della raccolta da una parte, e l'esclusione pressoché totale di Firenze dagli esempi di virtù della decima giornata.

³⁵⁵ È saggio tenere presente che, almeno fino al XV secolo, la geografia medievale non si caratterizza, come quella moderna, per una dimensione temporale di lunga durata: essa è immutabile, e provvidenziale, e si basa piuttosto su una continua allegoria per la quale lo spazio fisico rimanda a quello della fede, che lo contiene, limita e conferma. Questo significa che viaggiatori come Guglielmo di Rubruck, Odorico da Pordenone e lo stesso Marco Polo si preoccupavano piuttosto di ritrovare negli spazi che scoprivano luoghi o popoli citati dal Pentateuco o dai libri storici della Bibbia o dai profeti. Dall'altra parte però, l'interesse verso il mondo orientale era stato preparato anche da quella tendenza culturale comunemente chiamata *translatio studii*. Si tratta in sostanza dello slittamento storico dall'est all'ovest dei centri di potere e di sapere: tra le opere tradotte in latino a partire dal XII secolo, ricordiamo il Corano a cura di Pietro il Venerabile, la traduzione in francese del *Roman de Mahomet* negli anni 1250-1260 da parte del chierico Alexandre du Pont e, nello stesso periodo, l'anonima versione latina dell'*Historia orientalis* del vescovo di Acri Giacomo di Vitry.

³⁵⁶ Ferroni (2009), p. 90.

Ferroni, poche righe dopo, sottolinea anche la mancanza di uno studio che illustri la diversa configurazione dei luoghi nelle grandi opere della letteratura italiana. Per quanto improbo appaia a livello globale l'appello lanciato qui sopra, pensiamo che siano proprio le novelle di viaggio a poter costituire un punto di partenza per un'analisi narratologica degli spostamenti geografici diegetici a partire da dati reali. Come isolare dunque, sfuggendo a catalogazioni arbitrarie, le storie effettivamente impattanti dal punto di vista del viaggio?

Per quanto riguarda la scelta delle novelle, la proposta di classificazione di Asor Rosa è a questo proposito convincente, isolando egli un gruppo di storie, prevalentemente inserite nella seconda giornata, in cui «il viaggio ha un rapporto assolutamente intrinseco con la narrazione».³⁵⁷ Secondo questa categoria, le novelle “elette” sarebbero: II 3 (i tre fratelli scialacquatori e il nipote Alessandro che sposerà la figlia del re d'Inghilterra); II 4 (Landolfo Rufolo); II 6 (madama Beritola); II 7 (Alatiel); II 8 (Il Conte d'Anguersa); II 9 (Zinevra e Bernabò); III 9 (Giletta di Nerbona e Beltramo), IV 3 (Tre giovani amano tre sorelle); V 1 (Cimone); V 2 (Gostanza e Martuccio); V 3 (Pietro Boccamazza e l'Agnolella); V 6 (Gian di Procida) e X 9 (Il Saladino e messer Torello).

Tutti i protagonisti di queste storie sono, per i più svariati eventi della sorte, impegnati in un viaggio: ma solo alcuni di loro lo sperimentano come «barriera potenziale».³⁵⁸

Tuttavia, non tutte le novelle menzionate si svolgono in ruoli “altri”. Rispettivamente, la storia di Beritola, quella di Pietro Boccamazza e quella di Gian di Procida rimangono all'interno dei confini nazionali, pur proponendo, tranne che nella V 3, spostamenti mediterranei. A ogni modo, se le peripezie di madonna Beritola saranno funzionali sia alla rappresentazione grafica degli spostamenti decameroniani, ormai uno degli obiettivi dichiarati di questo lavoro, sia per trarre conclusioni narratologiche (come si vedrà), ci sentiamo di escludere dal computo le novelle V 3 e V 6 le quali, pur basandosi su un viaggio, offrono itinerari troppo circoscritti per poter risultare esemplari. Ecco dunque che in rilievo, quasi spontaneamente, fa capolino la seconda giornata, nella quale, come già rilevato, il rapporto con il viaggio è essenzialmente intrinseco.³⁵⁹ Forti dei motivi di rappresentazione e riproducibilità suddetti, sarà dunque questa la porzione decameroniana oggetto delle analisi che seguono.

Prima di procedere a qualsivoglia conclusione narratologica, è bene ricordare le preziose classificazioni proposte da Asor Rosa³⁶⁰ per quanto riguarda le modalità di viaggio:

- a) Andata e ritorno semplice (ad esempio: Abraam giudeo, I 2: Parigi-Roma-Parigi; Andreuccio da Perugia, II 5: Perugia-Napoli-Perugia);
- b) Andata e ritorno complesso: il protagonista ritorna sì al punto di partenza, ma per farlo deve passare attraverso una serie di avventure che mettono in discussione la linearità diretta dello spostamento. Asor Rosa fa l'esempio di Landolfo Rufolo (II 4);
- c) Viaggio ciclico da Oriente a Occidente e viceversa, con *retrogradatio cruciata* delle peripezie. Ad esempio, il conte d'Anguersa (II 8);
- d) Viaggio a fasi successive: si porta l'esempio di madama Beritola (II 6) per definire lo sparpagliamento progressivo in luoghi diversi dei vari personaggi, che poi si riuniscono in un'epifania finale che segna il ritorno al punto di partenza;

³⁵⁷ Asor Rosa (1992), p. 549.

³⁵⁸ Lichačëv (1973), pp. 26-39.

³⁵⁹ Vd. Zatti (2004).

³⁶⁰ Asor Rosa (1992), p. 550.

- e) Viaggio circolare: è qui che Asor Rosa propone la definizione di *stupefacente metafora del vissuto* per descrivere il νόστος di Alatiel (II 7);
- f) Viaggio peripezia: l'ultima categoria è naturalmente applicabile a qualunque novella di viaggio, ma si cita quella di Pietro Boccamazza come particolarmente appetibile (V 3).

Per quanto riguarda la circolarità dei viaggi, identificabile come *Ringkomposition* narrativa dall'esito variabile, sottolineiamo il valore mercantesco e positivo di questi νόστοι che, a nostro parere, investe almeno quattro personaggi della II giornata: Landolfo Rufolo (II 4), madama Beritola (II 6), Alatiel (II 7), il conte d'Anguersa (II 8) e Zinevra (II 9).

La "regina" delle peripezie mediterranee è in effetti proprio la principessa berbera Alatiel, protagonista indiscussa di una vicenda dall'enorme bibliografia e che abbraccia, in effetti, i limiti geografici e mercanteschi del Mediterraneo, in un viaggio leggibile a diversi livelli. Al di là delle distinzioni narratologiche, proposte in altre sedi,³⁶¹ soltanto il colpo d'occhio degli spostamenti all'interno della diegesi (seguendo cioè il flusso del racconto) costituiscono elemento di interesse.

La seguente tabella (Tab. 1) elenca gli spostamenti "reali" di Alatiel nell'ordine della narrazione:

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Alatiel "reale"	Alessandria d'Egitto	Alessandria d'Egitto
		Mallorca
		Andraveda-Kyllini
		Egina
		Chios
		Smirne
		Rodi
		Pafo (Cipro)
		Alessandria d'Egitto

Tabella 1

In perfetta *Ringkomposition*, Alatiel ritorna a Babilonia dopo 4 anni, e dopo essere passata da un letto all'altro senza quasi batter ciglio. Antigono, tra l'altro, ha il pregio narrativo di suggerire ad Alatiel l'incredibile storia del "controviaggio" (Tab. 2) da ripetere pedissequamente al padre. Ebbene, anche in questo viaggio, in realtà mai avvenuto, e contrassegnato da un evidente doppio senso, quello del monastero di San Cresci in Valcava, si percorrono località battute dalle rotte mercantili: Aguamorta (ossia Aigues Mortes in Provenza), ancora Baffa e infine Alessandria (unica verità della storia). Il sultano è felice e contento, manda ringraziamenti al re di Cipro, e finalmente Alatiel può veleggiare verso il Garbo (affrontando il viaggio "originario", vd. Tab. 3) per sposarne il re: «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna»³⁶² (II 7, 122).

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
-------------	----------------------	-------------------

³⁶¹ In particolare, per quanto riguarda la distinzione del viaggio di Alatiel in "reale", "originario" e "controviaggio", e anche per una ragionata rassegna dei luoghi della novella, soprattutto in ottica mercantile, vd Bolpagni (2017), pp. 185-210.

³⁶² Branca (1992), II 7, 22.

Alatiel "controviaggio"	Alessandria d'Egitto	Alessandria d'Egitto
		Aigues Mortes
		Borgo San Lorenzo (FI)
		Pafo (Cipro)
		Alessandria d'Egitto

Tabella 2

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Alatiel "originario"	Alessandria d'Egitto	Alessandria d'Egitto
		Garbo

Tabella 3

La novella II 7 è indubbiamente la più ricca di varietà spaziali dell'intera giornata presa in considerazione. Tra le autorevoli interpretazioni letterarie date alla presente storia, degne di nota sono quella "tragica" di Almansì³⁶³ e "comica" di Segre:³⁶⁴ entrambi prendono in maggiore considerazione l'impasse linguistico della straniera Alatiel e il ruolo del mare, laddove, come già argomentato altrove³⁶⁵ la vera chiave interpretativa per assegnare, finalmente e senza dubbi di sorta, a questa novella la patente di "parodia" è quella del romanzo greco e, quindi, del viaggio. Partiamo dal presupposto che lo schema di questa novella, tolto il superfluo, è perfettamente adagiabile su quello del romanzo alessandrino, cioè:

1. Promessa di matrimonio (inizio positivo);
2. Traversie ritardatrici (parte centrale negativa);
3. Attuazione del matrimonio (Conclusione positiva).

Cerchiamo, tuttavia, di coglierne le differenze: oltre alla fedeltà effettivamente tradita senza troppi scrupoli dalla protagonista, impensabile per esempio in una novella decisamente più "romanzesca" come quella di Ifigenia e Cimone (V 1), c'è da rilevare anche che «nel sistema di attesa d'un romanzo di tipo alessandrino, la curiosità viene incanalata su come il/la protagonista saprà uscire indenne da ogni nuova traversia. Invece, nello schema rinnovato dal Boccaccio, l'attesa è presto orientata [...] verso l'immane conclusione erotica di ogni sequenza».³⁶⁶ Un altro fondamentale punto di divergenza è costituito dallo spostamento dell'attenzione dalla storia principale (il "viaggio originario" da Alessandria al Garbo) alla storia secondaria ("il viaggio reale", ossia l'avventura per il Peloponneso), che diventa il luogo per eccellenza dell'eros, laddove nel romanzo greco esso era destinato ai due amanti sfortunati. Comunque, è la geografia a dare la risposta definitiva, e lo fa, inaspettatamente, attraverso il "controviaggio" inventato da Antigono di Farmagosta, le cui tappe, rispetto a quelle reali, sono drasticamente ridotte. Si tratta infatti di pochissimi passaggi, tutte contraddistinte da scarso movimento e da insistita religiosità,³⁶⁷ oltre che

³⁶³ Almansì (1980).

³⁶⁴ Segre (1974).

³⁶⁵ Cfr. Bolpagni (2017).

³⁶⁶ Segre (1974), p. 151.

³⁶⁷ Nei pochi commi occupati dal racconto di Alatiel al padre, trovano infatti spazio i termini *monastero*, *religiose*, *divozione*, *badessa*, *Sepolcro*, *Idio* (2), cfr. §§106-115.

da un particolare apparentemente insignificante, quello in cui Alatiel afferma di aver appreso la lingua delle monache a San Cresci in Valcava, e di essersi perfettamente ambientata: «e già alquanta avendo della loro lingua apparata» (II 7, 110). Niente di più lontano dalla realtà dei fatti, ossia dal mutismo reificante che costringe Alatiel non ad un *Bildungsroman* come quello preteso dal “controviaggio”, ma ad uno *Schicksalroman* parodico: come ben evidenziato da Picone:

È questo l'ultimo atto della trasformazione di un'odissea erotica in una *peregrinatio* religiosa [...] il *controviaggio* è l'esibizione scherzosa di un modello romanzesco, che è poi quello stesso che viene parodiato nella novella [...] è qui presente la volontà del personaggio (e del narratore) di demistificare i falsi valori di una società cristiana e di una cultura tradizionale (come la verginità e la castità), e di innalzare invece i valori più autentici della società laica e della cultura moderna (fra i quali l'erotismo, ma soprattutto il divertimento verbale).³⁶⁸

Grazie anche a questo contributo, possiamo escludere un'interpretazione tragica della novella II 7, per lasciar spazio alla parodia del modello romanzesco³⁶⁹.

Da notare, in riferimento a una lettura morale della novella (che si estende all'intero *Decameron*), il contributo di Morosini che, isolando i personaggi femminili in viaggio, ricorda come il presunto “azzeramento” finale delle vicende narrate durante la storia non sia determinato solo dalla volontà parodica, ma anche da una «una consapevole problematizzazione da parte di Boccaccio del Mediterraneo “mare–movimento” quando a viaggiare sono le donne»³⁷⁰. La parodia sarebbe dunque quella del mare stesso che, invece di mettere in movimento merci e uomini, produce immobilità e dolore per le donne. Eccetto Zinevra *en travesti* (II 9, la vedremo) o Gostanza (V 2, che, durante le sue peripezie mediterranee, viene accolta da altre donne), il mare per le donne è uno “specchio in frantumi”. Questa interpretazione verrebbe confermata anche dal triste destino delle tre sorelle che sbarcano a Creta, coi loro innamorati, nella IV 3: la decisione di partire per mare è presa dagli uomini, ed esse si lasciano convincere. Mal gliene incoglierà, visto che due moriranno e una finirà in povertà e miseria.

L'applicazione di una tale lettura alla novella di Alatiel, però, rischia di far perdere di vista la coerenza che lega le storie di viaggio della seconda giornata tra di loro e, soprattutto, di sottolineare un'improbabile immobilità del Mediterraneo. Morosini, infatti, nega la possibilità di un *Bildungsroman* femminile nel *Decameron* e, nello specifico, puntualizza come il cambiamento di Alatiel sia alla fine soltanto fisico (se intendiamo come tale la perdita della verginità): la stessa impasse accadrebbe a Ifigenia nel *Filocolo* e anche a Zinevra (II 9), la quale riesce a influire sulla realtà che la circonda soltanto finché rimane sotto le spoglie maschili di Sicurano.

In realtà, il cambiamento fisico e la reificazione non colpiscono soltanto le donne, come ricorda anche il già menzionato Zatti, ma sono una caratteristica ricorrente della seconda giornata: pensiamo infatti al finto storpio Martellino (II 1), al Rinaldo scalzo e intirizzito dal freddo (II 2, 15), all'Andreuccio ricoperto dalla «bruttura» della Rua Catalana (II 5, 39), all'irricognoscibile conte d'Anguersa che si presenta, vecchio e debole, di fronte ai suoi nipoti (II 8, 81). Insomma, se davvero il viaggio di Alatiel dovesse essere letto alla luce dell'impossibilità dell'emancipazione femminile

³⁶⁸ Picone (2008), p. 152.

³⁶⁹ Marchesini suggerisce anche una parodia di secondo grado nei confronti dell' Introduzione al *Decameron*, contraddistinta dalla sublimazione della sensualità «nell'erotismo vicario della narrazione», laddove Alatiel esplicita la sensualità stessa coi fatti. Vd. Marchesini (1995), p. 266.

³⁷⁰ Morosini II (2010), p. 11.

nel Decameron, e quindi come una stasi mediterranea, allora verrebbe meno ogni motivo parodico e si aprirebbe singolarmente uno scenario di denuncia, che però, in questa sede, non interessa approfondire.

Quello che invece è utile ai fini della nostra analisi spaziale è, come spiegato in apertura, ragionare sulla natura del viaggio nella II giornata: infatti, il concetto di Mediterraneo come luogo di trasformazione dei personaggi è assai affascinante per cercare di portare alla luce un ulteriore *leitmotiv* attraverso le dieci avventure. Avendo stabilito come, effettivamente, Alatiel non sperimenti una "formazione" nel corso della diegesi, lo stesso non si può dire per un'altra benemerita eroina della II decade, ossia Zinevra (II 9), anch'essa protagonista di viaggi attraverso quel *sea of dispersion and exclusion*, quell *hybrid space* così sapientemente definito da Morosini.³⁷¹

Una delle caratteristiche che accomunano Alatiel alla virtuosa genovese (Tab. 4), oltre allo scenario "mediterraneo", risulta evidente che tutte e due, alla fine, ritornano alla località di partenza (se si esclude il "viaggio originario" di Alatiel).

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Zinevra	Genova	Genova
		Alessandria d'Egitto
		Acri
		Alessandria d'Egitto
		Genova

Tabella 4

Zinevra, accusata di infedeltà dal marito Bernabò (in realtà ingannato abilmente da un sotterfugio del malizioso Ambrogiuolo, che riesce a introdursi in camera di Gostanza durante la notte e a osservarla minuziosamente), dopo essere scampata a un tentativo di omicidio ordinato dal marito stesso, si imbarca per Alessandria sotto le mentite spoglie del marinaio Sicurano. Successivamente, già divenuta fedelissima del Soldano, ritrova casualmente ad Acri Ambrogiuolo mentre vendeva indumenti a lei appartenuti: senza farsi riconoscere, Zinevra riesce a far raccontare ad Ambrogiuolo il suo inganno davanti al Soldano, alla presenza anche di Bernabò. Dopo essersi rivelata come donna, i due coniugi possono ritornare felicemente a Genova, mentre Ambrogiuolo viene condannato a morte.

Il viaggio della protagonista da ovest a est comporta una risoluzione del suo problema iniziale e una conoscenza approfondita del nuovo mondo al quale si affaccia per la prima volta. Zinevra, che addirittura "diventa" un uomo, apprende l'arabo senza problemi, si adatta alla nuova cultura e ritorna al paese d'origine con una nuova coscienza di donna.

Smarr da tutto questo deriva che «l'Est restituisce una giustizia decisamente negata nell'Ovest».³⁷² Ci sarà tempo e modo di approfondire il concetto dell' "alterità" geografica, in questa sede basti ricordare che il punto cruciale della questione non è tanto la direzione dei viaggi, quanto la crescita personale delle protagoniste dei viaggi stessi.

L'avventura di Zinevra è assai interessante a livello di *skills*, se pensiamo che per una buona metà della novella la nostra agisce sotto le mentite e maschili spoglie del mercante Sicuran da Finale, e

³⁷¹ Cfr. Morosini (2016).

³⁷² Morosini (2010), p. 145.

viene creduta da tutti, soldano compreso.³⁷³ La sua poliedricità³⁷⁴ le permette di imparare l'arabo molto velocemente e di diventare addirittura «in Acri signore e capitano della guardia de' mercatanti».³⁷⁵ Così Zinevra, proprio come farà Gostanza (V 2, e i parallelismi con Zinevra sono molteplici), dimostrando la buona fede del marito Bernabò, la propria innocenza, e la colpevolezza del fraudolento Ambrogiuolo davanti al soldano, se ne torna a Genova col proprio uomo.

Dati i numerosi νόστοι presenti nella seconda giornata, l'avventura di Landolfo Rufolo (Tab. 5), eroe della quarta storia, si propone come una vicenda ricca di valori mercanteschi e positivi nel senso più fiabesco del termine.

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Landolfo Rufolo	Ravello	Ravello
		Cipro
		Cefalonia
		Corfù
		Brindisi
		Trani
		Ravello

Tabella 5

Partito da Ravello, Landolfo è un mercante cristiano che diventa razziatore saccheggiando «massimamente sopra i turchi» (II 4, 9), e che la Fortuna prima punirà, facendolo derubare e rapire dai soliti genovesi rapaci, e poi aiuterà, regalandogli ricchezze e ospitalità. Il tutto attraverso un naufragio e con un ritorno al punto di partenza «il doppio più ricco di quando partito s'era»³⁷⁶.

Celeberrimo è poi Andreuccio da Perugia (II 5), che, dopo mille peripezie partenopee, torna a casa «avendo il suo investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato»³⁷⁷ e ancora

³⁷³ È interessante notare come le capacità maschili di Zinevra abbiano probabilmente influenzato quelle de *La bella Camilla*: si tratta di un poemetto in otto cantari composto da Piero da Siena all'inizio del XV secolo, «forse l'ultimo dei poemetti italiani in qualche modo collegati alla tematica del romanzo cortese prima dell'esplosione della tematica carolingia del Quattrocento», Bendinelli (2011), p. 392. Anche la protagonista Camilla, infatti, ancor prima di travestirsi da uomo e fuggire per evitare un possibile incesto col padre, viene presentata con tratti maschilini e qualità pratiche del tutto affini a quelle di Zinevra, come si nota nelle ottave 36 e 37 del I Cantare: l'edizione di riferimento è Fiorini (1892). «Vedendo che inparava arte diabolicha / la madre dallo stvdio la partiva; / fatta se ne sarebbe vna ghran[de] cronicha / del ben parlar[e] che di lei si faceva; / tutto il reame di suo bontà sonica / in tanto pregio Chamilla saliu; / ella regendosi in atto maschile / di femina ongni chosa aueva a uile [...] Per lei seruir[e] tenea molti donzelli, / femine secho non volea vedere: / [e] dilettauasi in chani e in ucelli: / tre schermidori in chominciò a tenere / a llei insengnare e ccerti damigelli / di ghran lingnaggio e di ghran[de] potere / la sera chaulchava e lla mattina: / di questo diuentò maestra fina». Inoltre, le somiglianze tra Zinevra e Camilla si estendono anche alla peripezia mediterranea, dato che anche la seconda protagonista compie un viaggio piuttosto ampio, da ovest a est, dalla Spagna orientale al porto di Aquileia. Curioso che Bendinelli Predelli, la quale ricorda l'esistenza di un filone narrativo ascrivibile al tipo della «fanciulla travestita» «le cui realizzazioni più note sono quelle francesi» (anche per i titoli delle opere vd. Bendinelli (2011), p. 393), non citi la novella II 9 del *Decameron* come possibile fonte per *La bella Camilla*.

³⁷⁴ All'inizio della novella è il marito Bernabò stesso a esaltarla, sottolineando che «meglio sapeva cavalcare un cavallo, tenere uno uccello, leggere e scrivere e fare una ragione che se un mercatante fosse», II 9, 10. Tra l'altro, questa «vocazione androgina» (Zatti (2004), p. 92), era stata anticipata nel *Proemio* da un catalogo di svaghi tipicamente maschili molto simili: «l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giudicare o mercatare» (§12).

³⁷⁵ Branca (1992), II 9, 47.

³⁷⁶ Branca (1992), II 4, 29.

³⁷⁷ Branca (1992), II 5, 85.

madama Beritola (II 6), la quale ritrova i figli (in Lunigiana) e il marito (a Palermo, da dove era fuggita) perduti dopo essere inselvaticata fino allo stadio animale.

Il vero protagonista della vicenda di Beritola, come lo sarà anche nella novella di Alatiel è il Mediterraneo: se infatti si seguono pedissequamente gli spostamenti della sventurata Beritola, si noterà come prima cosa il suo peregrinare per mare (parte dalla Sicilia, naufraga mentre è in viaggio per Napoli, sbarca sull'isola di Ponza dove "inselvaticisce", raggiunge finalmente la Lunigiana dove si chiude felicemente la sua storia), e subito dopo, la totale indifferenza dei luoghi. Insomma, come per Alatiel, è chiaro come «l'attenzione di Boccaccio non va alla terra che ospita la vicenda [...] ma piuttosto al «viaggio e ai capricciosi casi della Fortuna».³⁷⁸

Per Beritola, l'incontro con un'altra cultura rappresenta un arricchimento delle proprie capacità, che permette un νόστος valorizzato e doppio, come si può constatare dalla geografia diegetica affrontata anche dal figlio Giannotto (Tab. 6).

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Beritola	Sicilia	Sicilia
		Lipari
		Isola di Ponza
		Lunigiana
		Palermo
Giannotto	Sicilia	Sicilia
		Lipari
		Isola di Ponza
		Genova
		Alessandria d'Egitto
		Lunigiana
		Palermo

Tabella 6

Pur non sperimentando un circolo completo, anche il conte d'Anguersa (II 8, Tab. 7), sfortunato pellegrino extramediterraneo che vaga ramingo per la Gran Bretagna ma che alla fine ritrova la prole e ritorna a Parigi «più gloriosamente che mai»³⁷⁹, si propone tra i protagonisti del romanzo di formazione della seconda giornata.

Personaggio	Luogo di provenienza	Luoghi in diegesi
Il conte Gualtieri	Anversa	Inghilterra
		Parigi
		Calais
		Londra
		Scozia

³⁷⁸ Morosini (2009), p. 58.

³⁷⁹ Branca (1992), II 8 100.

		Strangford
		Scozia
		Londra
		Parigi

Tabella 7

Zinevra, Alatiel, Landolfo, Beritola, Giannotto, il conte Gualtieri, persino lo sfortunato giudice tradito Ricciardo di Chinzica dell'ultima novella (protagonista di un maldestro tentativo di recupero della moglie fuggita, in un Pisa-Monaco-Pisa che esalta le capacità narrative di Dioneo): c'è chi torna a casa dopo aver ristabilito l'ordine familiare, chi avendo fatto giustizia, chi ancora dopo aver "sperimentato il mondo"³⁸⁰: ci troviamo dunque sì in presenza di «strutture narrative circolari e generalmente compensate»³⁸¹, ma il νόστος, almeno limitatamente ai casi citati, non è mai azzeramento dell'esordio, bensì un ritorno con profitto.

Marcello Bolpagni
 Univerzita Palackého v Olomouci
marcello.bolpagni01@upol.cz

³⁸⁰ Per una riflessione sulla circolarità della seconda giornata e in particolare il commento su Alatiel, vd. S. Zatti, *La seconda giornata*, op. cit., p. 96.

³⁸¹ La proposta per cui ogni ritorno finale, in sostanza, propone un azzeramento e un'inversione di quanto postulato all'inizio, è di Giancarlo Mazzacurati, *Lo spazio e il tempo: codici fissi e forme mobili del personaggio boccacciano*, in *Idem, All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 46-47.

Riferimenti bibliografici

Almansi (1980)

Guido Almansi, *Tre letture boccacesche: Alatiel*, in *Idem, L' estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-131.

Asor Rosa (1992)

Alberto Asor Rosa, «*Decameron*» di Giovanni Boccaccio, in *Idem (a cura di), Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Einaudi, Torino, 1992, vol. I, pp. 473-591.

Battaglia (1993)

Salvatore Battaglia, *L'avvento del realismo e la proliferazione del personaggio*, in *Idem, Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Vittorio Russo, Napoli, Liguori, 1993.

Bandinelli (2011)

Maria Bandinelli Predelli, *Il Mediterraneo nella letteratura medievale italiana: poemi romanzeschi*, in «*Letteratura Italiana Antica*», 12 (2011), pp. 385-407.

Bolpagni (2017)

Marcello Bolpagni, *La geografia del Decameron*, Novate Milanese, Prospero, 2017.

Branca (1977)

Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977.

Branca (1992)

Vittore Branca (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Torino, Einaudi, 1992 (1980).

Cavallini (2002)

Giorgio Cavallini, *Postilla sulla geografia del Decameron*, in «*Rivista di Letteratura Italiana*», XX (2002), vol. III, 2002, pp. 91-104.

Ferroni (2009)

Giulio Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari, Laterza, 2009.

Fiorilla (2013)

Maurizio Fiorilla-Giancarlo Alfano-Amedeo Quondam (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Milano, BUR, 2013.

Fiorini (1892)

Vittorio Fiorini (a cura di), Piero da Siena, *La bella Camilla*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1892.

Getto (1972)

Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1972.

Lefebvre (1976)

Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

Lichačëv (1973)

Dmitrij S. Lichačëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (per un'impostazione del problema)*, in Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze nelle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 26-39.

Marchesini (1995)

Manuela Marchesini, *Le ragioni di Alatiel*, in «Studi sul Boccaccio», 21 (1995), pp. 257-276.

Mazzacurati (1996)

Giancarlo Mazzacurati, *Lo spazio e il tempo: codici fissi e forme mobili del personaggio boccacciano*, in Idem, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Morosini (2009)

Roberta Morosini, "Fu in Lunigiana". *La Lunigiana e l'epistola di frate Ilario (Codice 8, Pluteo XXIX, Zibaldone Mediceo-Laurenziano) nella geografia letteraria di Boccaccio*, in «The Italianist», XXIX, 29 (2009), pp. 50-68.

Morosini (2010)

Roberta Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e...il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai, 2010.

Morosini II (2010)

Roberta Morosini, *Penelopi in viaggio 'fuori rotta' nel Decameron e altrove. 'Metamorfosi' e scambi nel Mediterraneo medievale*, in «Californian Italian Studies», 1 (2010), pp. 1-33.

Morosini (2016)

Roberta Morosini, *What Difference a Sea Makes in the Decameron: The Mediterranean, a Structural Space of the Novella*, in Salvatore Marchesi (a cura di), *Categories of Decameron*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2016, in corso di pubblicazione.

Picone (2008)

Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del "Decameron"*, a cura di N. Coderey, G. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.

Salinari (1963)

Carlo Salinari (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Bari, Laterza, 1963.

Segre (1974)

Cesare Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in *Idem, Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 145-159.

Surdich (2008)

Luigi Surdich, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Zatti (2004)

Sergio Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al "Decameron"*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 79-97.

The present paper deals with a deep view on the second day of Boccaccio's "Decameron". Specifically, the article focuses on the journeys and the movements by the main characters of the short stories, in order to identify all the potential round-journeys.

Among the protagonists of the second day, we can appreciate the main role acted by the leading ladies as Alatiel, Beritola or Zinevra, struggling for finding an identity through the ups and downs of the social-geographic space offered by the Mediterranean Sea.

Parole chiave: Geografia letteraria, viaggi, Decameron, Ringkomposition, Mediterraneo

ABDELHALEEM SOLAIMAN, **Il DNA di un intellettuale dilettante e outsider: sulle tracce dell'engagement di Beppe Fenoglio**

Non esiste rivoluzione importante nella storia moderna senza intellettuali; per altro verso, nessun movimento controrivoluzionario di rilievo ha fatto a meno di essi. Gli intellettuali sono stati padri e madri dei movimenti, e naturalmente ne sono stati anche figli e figlie, o addirittura nipoti.

E. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, pp. 25-26

Noi difettiamo proprio di pazienza. Le democrazie invece abbondano ed eccellono in pazienza, e invariabilmente trionfano con la pazienza.

B. Fenoglio, *Primavera di bellezza*, p. 69

Polemica è la posizione di un intellettuale come Beppe Fenoglio all'indomani del secondo dopoguerra. Sembra strano che il dibattito pubblico dell'epoca, così acceso e vivo, veda assente la voce di un intellettuale ed ex partigiano come Fenoglio. Di Paolo osserva giustamente che "è stata spesso suggerita – talvolta in forma di rimprovero – la tendenza di Fenoglio ad estraniarsi da responsabilità politiche o civili"³⁸². Ci si potrebbe chiedere: dove è finito il Fenoglio che ha partecipato in prima fila alla lotta partigiana? Perché è stato assente dalla scena politica e letteraria in un momento storico determinante in cui gli intellettuali italiani sono stati investiti di un compito molto grande e sono stati rappresentati come coscienza critica del paese? Perché è mancata la sua presenza nel duello politico-ideologico? Perché non si esprime neppure con un articolo di giornale, anche su un piccolo quotidiano di provincia? La partecipazione di Fenoglio alla Resistenza e la sua scrittura impegnata dedicata a quest'evento storico sono sufficienti a rendere di lui una figura di intellettuale *engagé*?

Il caso Fenoglio rappresenta un fenomeno particolare e un interessante oggetto da prendere in esame sia in rapporto all'intellettualità italiana in quel momento storico, sia nei confronti della tematica più generale dell'intellettuale e del suo ruolo nella società.

Per analizzare la posizione e la figura intellettuale di Fenoglio e per trarne un ritratto completo non ci si deve però concentrare solamente sul Fenoglio del secondo dopoguerra, ma anche su Fenoglio *prima e durante* la guerra. Il seguente saggio si propone quindi di indagare e analizzare la

³⁸² Di Paolo 1991, p. 201.

figura dell'intellettuale albeso attraverso queste tre fasi essenziali della sua vita: la giovinezza, la militanza partigiana e il periodo postbellico.

Precoce è stata la sua maturazione intellettuale. Oltre ad essere un lettore onnivoro, in terzo liceo avviene l'incontro determinante con due professori eccezionali: il professore di Storia e Filosofia Pietro Chiodi (Corteno Golgi, 1915 – Torino, 1970), grande studioso e traduttore di Heidegger e uno dei grandi nomi dell'esistenzialismo italiano, e il professore di Italiano Leonardo Cocito (Genova, 1914 – Carignano, 1944), un intellettuale di formazione marxista, impiccato poi dai tedeschi durante la Resistenza. Chiodi e Cocito non sono semplicemente i professori dello scrittore, ma diventano maestri di vita che influenzano molto la sua formazione culturale e la sua evoluzione politica e ideologica. Con i due intellettuali Fenoglio condivide in età precoce l'avversione per il fascismo.

Il nono capitolo di *Primavera di bellezza* è interamente costituito da un flashback. È uno dei capitoli più significativi del romanzo, anzi dell'intero progetto narrativo dello scrittore, perché recupera e descrive un singolare episodio autobiografico che ci fa capire l'ideologia democratica e antifascista di Johnny, alter ego di Fenoglio. In questo flashback Johnny e i suoi compagni frequentano l'ultimo anno del liceo e sullo sfondo della narrazione, già nel 1939, si intravede la prossima entrata in guerra dell'Italia fascista a fianco dei nazisti, che avviene precisamente il 10 giugno 1940.

Ci imbattiamo qui nei due intellettuali Chiodi e Cocito che sono stati presentati da Fenoglio con i nomi del professor Corradi (Chiodi) e il professor Monti (Cocito)³⁸³. È evidente in queste pagine il loro carattere di intellettuali impegnati antifascisti e la sintonia intellettuale con il loro studente Johnny, che si identifica logicamente con Fenoglio.

Era una bella classe, e fu magnifica nella settimana che precedette le vacanze natalizie del 1939. L'occhialuto professor Corradi salì sulla cattedra sorvegliata dalla grinta brunita di Mussolini e dall'immagine del re, acidamente paterna. – Poiché siamo irrimediabilmente arretrati col programma, vi anticipo che salteremo a piè pari Alfredo Oriani e D'Annunzio lo ridurremo allo stretto necessario. Le ragazze rabbrivirono: passasse per Oriani, ma come presentarsi all'esame di stato con mezzo D'Annunzio?³⁸⁴

D'Annunzio è il vate del fascismo e il professor Chiodi ne è ben cosciente, ma non esita a svilirlo facendo presentare i suoi studenti all'esame di stato «con mezzo D'Annunzio».

Arriva poi il professor Cocito che, a sua volta, esalta Johnny che è riuscito miracolosamente a creare nella classe una maggioranza anglofila, una cosa che il fascismo ritiene lesiva dell'identità, dell'orgoglio e del prestigio nazionali. Sembra quindi sovversivo da parte di Cocito incoraggiare e legittimare una posizione che si oppone all'ideologia linguistica del fascismo, che è fortemente orientata su posizioni nazional-puristiche.

Il professor Monti, il nuovo insegnante di filosofia, in capo a una settimana aveva preso Johnny in disparte. – Sei stato abilissimo, hai compiuto un vero miracolo. Perché è incontestabilmente un miracolo creare una maggioranza anglofila.³⁸⁵

³⁸³ L'identificazione dei nomi viene sostenuta da diversi studiosi. Cfr. Gianluca Schiavo, *Dal signor maestro al prof in crisi. L'insegnante di scuola attraverso la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Armando Editore, 2013, pp. 76-77, e Bruno Quaranta, "Il partigiano Chiodi", in «La Stampa», 14 settembre 2015, su <http://www.lastampa.it/2015/09/14/cultura/il-partigiano-chiodi>.

³⁸⁴ Fenoglio 2015, p. 66.

³⁸⁵ Ivi, p. 66.

Johnny, a sua volta, si ritrova coinvolto, a quest'età precoce, in un fervido duello politico e ideologico con un compagno-avversario che si chiama Arduino, uno studente nazista, un vero hitleriano fanatico:

Non era fascista, Arduino, ma nazista: Mussolini contava poco per lui, e unicamente per la sua qualità di alleato, debo luccio, di Hitler; le sue speranze erano le speranze tedesche, le sue vittorie quelle tedesche, tedeschi i suoi dolori e lutti, benché finora non ne avesse provati e fosse pienamente convinto che non gliene sarebbero toccati mai.³⁸⁶

La presenza dei due intellettuali Cocito e Chiodi e il duello ideologico di Johnny-Arduino gettano luce sul precoce antifascismo e il fervido impegno di Fenoglio-Johnny che, fin dall'adolescenza, in una scuola fascista, non esita mai a fronteggiare ed entrare in una polemica politica e culturale con altri studenti sostenitori del fascismo, esponendosi politicamente a favore della libertà e della democrazia. Johnny, in questo capitolo, si mostra anche molto democratico:

Magliano, il contadino-studente, ciecamente devoto a Johnny e alla causa democratica, si picchiava la rossa faccia coi ditoni spuntati.
- Arduino ha torto, - ripeteva Johnny, - e tu abbi pazienza.
- Pazienza?!
- Noi difettiamo proprio di pazienza. Le democrazie invece abbondano ed eccellono in pazienza, e invariabilmente trionfano con la pazienza. Abbi pazienza anche tu.³⁸⁷

L'incoraggiamento, da parte dei due professori, del suo comportamento di dissenso è significativo per la sua futura formazione intellettuale.

Questo precoce dissenso e antifascismo in Fenoglio viene poi confermato dallo stesso Pietro Chiodi in una testimonianza significativa sullo scrittore:

Io avevo ventitré anni quando giunsi ad Alba per insegnare filosofia e storia al liceo classico. Fenoglio ne aveva allora diciotto. Per il ventotto ottobre era obbligatorio svolgere un tema ministeriale di elogio della marcia su Roma. Nell'ora precedente la mia, il professore di italiano aveva dettato il solito insulso tema. Quando io entrai in classe notai subito uno studente nel primo banco con le braccia incrociate che guardava annoiato il foglio bianco. Era Beppe Fenoglio. Lo invitai a scrivere, ma scuoteva la testa. Preoccupato per le conseguenze, feci chiamare il professore di italiano. Era Leonardo Cocito. Parlottammo da complici. Ma non ci fu verso. La pagina rimase bianca.³⁸⁸

La testimonianza di Chiodi ci mostra che Fenoglio è stato una voce fuori dal coro. In un'epoca fascista che reprime ogni dissenso, in una scuola severa, il Fenoglio diciottenne non si fa intimorire: quello che intende dire, lo dice, con convinzione, ma non si piega a scrivere qualcosa in cui non crede. Questa precoce ostinazione intellettuale di quel Fenoglio diciottenne "con le braccia incrociate" sarà un emblema della sua vita e della sua figura di futuro intellettuale *outsider*.

Anche l'anglofilia, tratto principale del suo antifascismo ed elemento fondamentale nella sua formazione intellettuale, è una scelta da *outsider*. L'italiano, per Fenoglio, è la lingua della menzogna politica e della falsificazione propagandistica della dittatura fascista, è quindi la lingua delle gabbie e dei prigionieri. L'inglese, invece, per lui, è la lingua che dice la verità, è la lingua della libertà. Di

³⁸⁶ Ivi, p. 68.

³⁸⁷ Ivi, p. 69.

³⁸⁸ Chiodi 1965, pp. 1-7, poi in AA. VV. 1968, p. 41.

qui nasce in lui la necessità della ricerca di un modello umano, di una formazione intellettuale, di uno stile diverso da quello che il fascismo gli offre, anzi gli impone.

Leggiamo ancora nella testimonianza di Chiodi:

Fenoglio, fin dagli anni del ginnasio ad Alba, si era immerso, come un pesce si immerge nell'acqua, nel mondo della letteratura inglese, nella vita, nel costume, nella lingua, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria: viveva in questo mondo, fantasticamente ma fermamente rivissuto, per cercarvi la propria "formazione", in una lontananza metafisica dallo squallido fascismo provinciale che lo circondava. Più volte mi disse che da adolescente aveva spesso sognato di essere un soldato dell'esercito di Cromwell, "con la Bibbia nello zaino ed il fucile a tracolla".³⁸⁹

In *Appunti partigiani*, attraverso il personaggio autobiografico Johnny, Fenoglio interpreta in modo simile il senso della sua anglofilia:

Ferrero sorrise amaramente. - Per te, Johnny, anglomania è un termine ridicolmente inadeguato. Tu, tu sei più inglese d'un inglese, ecco.

- Pensi? - disse Johnny, protendendosi per maggiore intimità: - Eppure io non baratterei l'Italia con nessun altro paese al mondo, sia pure l'Inghilterra. Ma tu dovresti comprendere facilmente la mia posizione: *l'anglofilia, l'anglomania se vuoi, come espressione del mio desiderio, della mia esigenza di un'Italia diversa, migliore*. E io mi sento letteralmente spacciato se tu e i pari tuoi avete difficoltà a capirmi in questo.

- Io capisco senza difficoltà, Johnny. Ma quelli, gli altri, i nostri insomma, stanno crepando in guerra proprio contro gli inglesi.

- Lo so. Ci creperemo anche noi. Prima che sia finita creperemo tu ed io e un'infinità d'altri come noi. Pensa all'esilarante tragedia: crepare per la causa fascista, distrutti nell'adempimento dell'ordine di distruggere gli uomini che la pensano come noi.³⁹⁰

Questo è quindi il carattere del giovane intellettuale diciottenne, che permarrà anche nel successivo percorso universitario. Questo è il profilo intellettuale di Fenoglio studente *prima* della guerra: anche in giovane età, una voce fuori dal coro, un *outsider*.

La seconda fase del profilo intellettuale di Fenoglio consiste nel periodo bellico che vedrà il giovane nelle prime file partigiane sulle Langhe piemontesi.

Dopo aver assistito al crollo dell'organizzazione dell'esercito e al suo sbandamento, e dopo un momento iniziale di distacco e di tormento, la fedeltà di Fenoglio alla democrazia e la volontà di riconquistare la libertà lo induce ad aderire alla lotta partigiana contro il nazifascismo.

[...] la Resistenza, intesa come *engagement* in un'impresa che permette all'uomo di riscattarsi e di riscattare la propria dignità. La scelta e l'impegno si posizionano su un piano etico, e la Resistenza si configura come un passaggio necessario per rinascere moralmente. I personaggi fenogliani si muovono in un periodo che, nella visione di Fenoglio, non tollera coloro che non scelgono. La scelta, quali che siano le ragioni che la dettano, è necessaria.³⁹¹

Il confronto tra Fenoglio e Pavese, l'altro grande intellettuale delle Langhe, fornisce spunti di riflessione profondi sulla figura dell'intellettuale in un momento di scelta. I capitoli iniziali de *Il*

³⁸⁹ Ivi, p. 43.

³⁹⁰ Fenoglio 1994, p.12 (Corsivo è mio).

³⁹¹ Martini 2008.

Partigiano Johnny di Fenoglio raccontano il periodo di solitudine e di distacco in cui il giovane intellettuale Johnny si trova nella casa in collina che gli hanno trovato i genitori per nascondersi dalla leva obbligatoria della Repubblica di Salò. Tali capitoli ci fanno pensare subito a *La casa in collina* di Pavese. Corrado, protagonista de *La casa in collina*, è, come Johnny, un intellettuale, un docente torinese che, per sfuggire ai bombardamenti sulla città di Torino e nascondersi dalle devastazioni nazifasciste, si trasferisce in una casa in collina. Ma, al contrario di Johnny, che matura presto in sé la decisione di aderire alla lotta partigiana, davanti all'ambigua sorte della nazione, il personaggio di Pavese non riesce a superare il suo distacco e isolamento e non riesce in nessun modo a dare il suo contributo alla Storia, sembra vivere tutto chiuso in sé, in una dimensione privata, sordo a tutte le voci che gli provengono dall'esterno, alla situazione storica italiana ormai in declino, una situazione in cui gli intellettuali sono chiamati a prendere una posizione, a farsi guida del popolo.

Perché l'intellettuale Corrado - alter ego di Pavese - non riesce in quel momento storico a dare il suo contributo alla Resistenza, mentre l'intellettuale Johnny - alter ego di Fenoglio - ci è riuscito? Il Pavese-intellettuale, durante la Resistenza, si è trovato in uno stato di «crisi» o di «indifferenza»? La decisione di Fenoglio di partecipare alla Resistenza manifesta un impegno intellettuale o piuttosto un'imprudenza giovanile?

La scelta di Fenoglio è quella di un impegno storico, etico e morale, mentre la condizione di Pavese esprime «una crisi dell'intellettuale» più che «un'indifferenza» o «un disimpegno». La differenza è grande. Crisi dell'intellettuale vuol dire che l'intellettuale vuole reagire e partecipare agli eventi della Storia, ma non sa come e perché e quando, non è affatto soddisfatto dell'epoca in cui si trova, non sceglie questa posizione, la crisi lo paralizza. Indifferenza, invece, vuol dire che l'intellettuale non vuole reagire o partecipare, sceglie questa posizione e ne è totalmente soddisfatto. Ne *La casa in collina* Pavese, oltre a osservare la feroce guerra tra partigiani e nazifascisti da un'altra angolatura, riflette ampiamente sulla crisi dell'intellettuale.

Fenoglio, al contrario di Pavese, ha idee chiare su quello che pensa e quello che deve fare, anche in un momento storico così decisivo come quello che segue l'Armistizio dell'8 settembre 1943. Nuto Revelli, ex partigiano e storico, testimonia ed esprime questa difficoltà dei giovani, che non sono ad esempio veri politici come il leader del Partito d'Azione Ferruccio Parri o il leader del Partito Comunista Italiano Luigi Longo, una condizione che li aiuta a capire eventi confusi per poter scegliere da che parte stare:

[...] come fosse difficile, in fondo, capire l'8 settembre. Che fosse facile per intenderci, per Longo, Parri e Paietta. [...] Era difficile perché erano cose enormi [...] e lì ti trovavi solo con le tue esperienze. Dovevi arrangiarti, dovevi capire da solo. E se non capivi finivi o prigioniero, o ammazzato, o sbagliavi.³⁹²

Oltre al confronto con Pavese, bisogna cercare Fenoglio intellettuale nei suoi personaggi letterari 'intellettuali', cioè nell'endiadi Johnny e Milton. Sembra evidente che Johnny e Milton e altri partigiani di Fenoglio rappresentano una costruzione a metà strada tra l'autobiografia e la finzione letteraria: ognuno è in qualche modo portavoce ed evidente proiezione autobiografica. In entrambi sono presenti chiare rappresentazioni dello scrittore: sono innanzitutto giovani piemontesi, di Alba, antifascisti d'istinto, studenti universitari di lingua e letteratura inglese, arruolati nelle formazioni partigiane prima con i "rossi comunisti" e poi con gli "azzurri badogliani". Questa dimensione

³⁹² Revelli 2005, p. 71.

autobiografica costituisce un aspetto determinante nell'illuminare la figura di Fenoglio intellettuale. Johnny e Milton possono essere descritti come personaggi gramsciani, intellettuali organici, certamente non nel senso ideologico del termine, ma secondo quell'idea del saper decidere, dello scegliere di parteggiare e lottare per un ideale, insomma del ruolo non indifferente nella Storia. Sono personaggi forti e vivi perché riescono a prendere una decisione e fare una scelta, a parteggiare, sono personaggi che potrebbero incarnare perfettamente la famosa lezione gramsciana di «Odio gli indifferenti»³⁹³, le cui parole ritraggono una visione della scelta come fondamento della vita.

Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. E nel momento in cui partì si sentì investito - nor death itself would have been divestiture - in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto. Ed anche fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il vento e la terra³⁹⁴.

Johnny, come Fenoglio, combatte con i comunisti senza averne sposato l'ideologia. Per lui l'ideologia del partigiano che sta combattendo i nazifascisti deve essere quella del rispetto dell'uomo e della sua dignità, la sua è l'ideologia dell'antifascismo. La sua è la lotta umana del bene contro il male.

- Tu sei comunista, Tito? Io no, sbottò lui: - Io sono niente e sono tutto. Io sono soltanto contro i fascisti. Sono nella Stella Rossa perché la formazione che ho incocciata era rossa, il merito è loro d'averla organizzata e d'avermela presentata a me che tanto la cercavo, come finora non ho cercato niente altrettanto intensamente. Ma a cose finite, se sarò vivo, vengano a dirmi che sono comunista!³⁹⁵

L'ostinazione intellettuale di quel Fenoglio diciottenne "con le braccia incrociate", protagonista della prima fase della sua biografia, si manifesta anche nel suo personaggio partigiano Johnny, caratterizzato appunto da un profilo di intellettuale partigiano *outsider*. Ad esempio, quando il commissario comunista Némega cerca di strumentalizzare le capacità del giovane intellettuale, Johnny rifiuta decisamente e lo informa di essere lì solo per i fascisti.

- Inoltre, mi sembri il tipo pennaiolo. Ebbene, non ora, ma quando la nostra brigata sarà adulta e la più potente formazione su tutte le Langhe, noi stamperemo un giornale, per gli uomini, per i simpatizzanti e il popolo in generale e tu sarai fra i redattori di questo giornale. Non certamente l'articolo di fondo, ma potrai incaricarti di... pezzi di colore partigiano. Johnny shrunk violently. - Io non farò nulla di simile. La penna l'ho lasciata a casa e non ci penso a sintassi e grammatica. Per tutto il tempo che starò qui non intendo stringere in mano che un fucile. - Anche se il fucile ti stesse in mano infinitamente peggio della penna? - insinuò Némega con la terribile fluidità della sprecata, violata strumentalità. - I expect and confide in a very next proof, - disse Johnny³⁹⁶.

³⁹³ Cfr. Gramsci, "Odio gli indifferenti", da *La città futura*, 1917, ora anche in Id., *Odio gli indifferenti*, Milano, Chiarelettere, 2011.

³⁹⁴ Fenoglio, 2014, p. 50.

³⁹⁵ Ivi, p. 59.

³⁹⁶ Ivi, p. 67.

Il capo partigiano Némega non si arrende e cerca di assimilare Johnny in un altro modo, ma l'intellettuale Johnny, alter ego di Fenoglio, si è blindato in una formazione intellettuale e una visione del mondo che lo rende sempre inassimilabile, sempre outsider.

Ma disse ancora: - Come commissario di guerra, io tengo un corso di marxismo. Non è esteso a tutti gli uomini della brigata, ovviamente, e neppure mi illudo sui frutti che potrò cogliere da certuni elementi ammessi, ma gradirò moltissimo la tua frequenza ed attenzione -. Johnny refused flatly, e il no provocò un acciaioso lampo negli occhi sbiaditi del commissario. Oltre la voce ed il passo sapeva modulare anche lo sguardo. - Non sono qui per nessun corso, escluso un corso di addestramento per eventuali armi nuove, quelle che lei spera dagli inglesi. Io sono qui per i fascisti, unicamente. Tutto il resto è cosa di dopo. Il dopo, - disse Némega: - è cosa della quale conoscerai tutto il necessario appunto seguendo il mio corso. - Non m'interessa - ³⁹⁷.

Significativa è anche l'inflessibilità con cui Johnny vuole mantenersi coerente fino alla fine alla scelta intellettuale ed etica, perché "partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità - "³⁹⁸. Siamo nel trentasettesimo capitolo de *Il partigiano Johnny*, quando un contadino che offre ospitalità a Johnny, ormai solo e fuggiasco, cerca di persuaderlo a smettere di fare il partigiano, avendo già dato un contributo importante a questa lotta. Johnny, però, si è impegnato a dire un *no* assoluto e definitivo, fino all'ultimo respiro:

- Johnny alzò il catenaccio. - *Mi sono impegnato a dir di no fino in fondo, e questa sarebbe una maniera di dir sì. [...] Un vento polare dai rittani di sinistra spazzava la sua strada, obbligandolo a resistere con ogni sua forza per non esser rovesciato nel fosso a destra. Tutto, anche la morsa del freddo, la furia del vento e la voragine della notte, tutto concorse ad affondarlo in un sonoro orgoglio. - Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono quell'unico passero!*³⁹⁹.

Questo è stato quindi il profilo intellettuale di Johnny attraverso cui Fenoglio racconta anche la sua esperienza di partigiano ed esprime la sua visione. Il giovane partigiano intellettuale albese resta sempre inassimilabile, sempre un *outsider*.

Arriviamo ora alla terza e ultima fase, quella del secondo dopoguerra, che, a sua volta, non sarà che una continuazione del percorso di una figura di intellettuale outsider.

In un'Italia finalmente libera dalla ventennale "prigionia" fascista, ma anche molto tesa e sconvolta dalle ripercussioni di questa dittatura e della guerra civile, è quindi dovere e responsabilità dell'intellettuale rinnovare e ricostruire la società tramite una rivalutazione del proprio ruolo e della propria funzione culturale e storica. Gli anni della guerra erano stati terribili, malinconici, inquieti, pieni di sentimenti opprimenti, ma per questo anche ricchi di vitalità, di desiderio di novità, di speranza che quello che sembrava destinato ad accadere potrà non accadere. Subito dopo la fine della guerra, come risposta al drammatico evento storico che l'Italia aveva appena superato, si affaccia l'acuta esigenza di partecipare, di informare e di raccontare. Molti intellettuali, soprattutto quelli che si sono immersi corpo e anima nel fitto della lotta, hanno sentito il bisogno di raccontare le vicende che hanno vissuto, la necessità storica ed esistenziale di rendere

³⁹⁷ Ivi, p. 68.

³⁹⁸ Ivi, p. 23.

³⁹⁹ Ivi, pp. 447-448 (corsivi sono miei).

tutto chiaro, di capire quel che è successo e di immaginare una storia umana diversa da quella che è stata.

La letteratura, come specchio della vita e come specchio di ogni epoca, inizia a dare subito il suo contributo. La prima risposta letteraria viene da Elio Vittorini, impegnato nella lotta partigiana e protagonista della scena politico-letteraria del dopoguerra, con *Uomini e no*. Si susseguono poi quelle di Italo Calvino (*Il sentiero dei nidi di ragno*), Carlo Cassola (*Fausto e Anna*), Giose Rimanelli (*Tiro al piccione*), Guglielmo Petroni (*Il mondo è una prigione*), ecc. Sono tutte opere colme di Storia e di storie.

Non solo, ma altri scrittori che non hanno partecipato alla lotta partigiana iniziano a loro volta a cercare spazio di espressione e far sentire anche la loro voce in merito, come ad esempio Cesare Pavese e il suo romanzo autobiografico sopramenzionato, *La casa in collina*.

Soprattutto in Italia, la Resistenza trova la sua più efficace e più alta rappresentazione letteraria nella produzione in prosa, non in poesia. Alcuni grandi poeti, però, come ad esempio Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto, Gianni Rodari, ecc., iniziano a dar voce ai propri versi.

Ogni scrittore inizia quindi a raccontare la Resistenza nella forma che ritiene più opportuna. La Resistenza diventa il tema letterario del dopoguerra. Questa atmosfera viene descritta da Calvino come un'esplosione letteraria, che più di un fatto d'arte è un fatto fisiologico ed esistenziale, è "un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero":

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del mio primo romanzo. [...] L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie di raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola da bocca.⁴⁰⁰

E ancora Fortini:

In quel tempo gli uomini delle parole, gli scrittori, furono investiti da una incredibile responsabilità pubblica. Insieme all'agitatore politico, al giornalista, al regista, lo scrittore fu, per tutte le categorie degli italiani che lo sconvolgimento della guerra civile aveva portato a sinistra, un testimone e un formatore di speranze. Uomini come Vittorini o Levi e, in misura minore, molti altri si trovarono ad avere una autorità morale che nessuno scrittore aveva avuto dai tempi del bardo della democrazia e del poeta soldato⁴⁰¹.

Il clima culturale dell'Italia, nel decennio postbellico apertosi con il 25 Aprile 1945, coincide con il Neorealismo, che nasce come effetto della Seconda guerra mondiale, della lotta contro il

⁴⁰⁰ Calvino 1964, p. 1.

⁴⁰¹ Fortini 1965, pp. 24-25.

nazifascismo, del dibattito politico-culturale del dopoguerra e soprattutto della ripresa democratica. Infatti, quel “senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero”⁴⁰², come osserva Calvino, ha certamente bisogno di un linguaggio nuovo, che riesca a esprimere in modo diretto una presa di coscienza e una volontà di mutamento. Nel Neorealismo risultano strettamente intrecciati tre aspetti principali: quello morale, quello politico e quello estetico.

Calvino, uno dei maggiori esponenti del Neorealismo, descrive tale corrente culturale e letteraria come segue:

Il ‘neorealismo’ non fu una scuola [...]. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l’una all’altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato ‘neorealismo’. Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli Anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano d’essere gli allievi diretti o indiretti.⁴⁰³

La corrente neorealista viene vista da Manacorda come “una disposizione più pratica, etico-politica, che non estetica, più di una unzione della volontà che non della fantasia o dell’intelletto”.⁴⁰⁴ La letteratura non deve più essere focalizzata su ideali di evasione dall’esistenza quotidiana, distaccandosi dalla vita reale, pubblica e civile, e non deve descrivere solamente la realtà ma deve anche sforzarsi di realizzarla e di cambiarla. La letteratura deve mostrarsi insomma come vita. Zavattini, riassumendo pienamente la temperie del periodo, scrive:

Io devo concentrare tutta la mia attenzione sull’uomo d’oggi. Il fardello storico che io ho sulle spalle non deve impedirmi di essere tutto nel desiderio di liberare quest’uomo e non altri dalla sua sofferenza servendomi dei mezzi che ho a disposizione. Quest’uomo ha un nome e un cognome, fa parte della società in un mondo che mi riguarda senza equivoci e io sento il suo fascino, lo devo sentire così forte, che voglio parlare di lui, proprio di lui e non attribuirgli un nome finto, perché quel nome finto è pur sempre un velo fra me e la realtà, è qualcosa che mi ritarda, anche di poco, ma mi ritarda il contatto integrale con la sua realtà e di conseguenza la spinta a intervenire per modificare questa realtà.⁴⁰⁵

In questo fervido clima del dopoguerra la cultura e la politica sono inscindibili. Lo spirito dell’urgenza di un rinnovamento e di un inizio da zero e il tentativo di definire una nuova cultura basata sull’impegno ha inevitabilmente acceso dibattiti sul rapporto tra cultura e politica, sul ruolo della cultura nella società. Si accende ad esempio una famosa e aspra polemica politico-culturale fra Vittorini, direttore della rivista del «Politecnico», e Palmiro Togliatti, segretario del Pci, sul rapporto fra cultura e politica, fra intellettuali e Storia.

Emerge cioè una domanda: la politica deve informare e guidare la cultura o la cultura deve informare e guidare la politica?

⁴⁰² *Ibidem.*

⁴⁰³ Ivi, p. 7.

⁴⁰⁴ Manacorda, 1967, p. 28.

⁴⁰⁵ Zavattini 1954.

Togliatti interviene esprimendo riserve sulle tendenze della rivista che, a suo parere, sta mutando le finalità di rinnovamento della cultura e società italiana, e rimprovera a Vittorini la pretesa di fare la Storia con la cultura, criticando quella “specie di «cultura» enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell’indagine coerenti con un obiettivo”⁴⁰⁶. Vittorini risponde a Togliatti difendendo l’orientamento del «Politecnico» ed esponendo le sue idee sul rapporto tra cultura e politica. Sostiene infatti che la cultura non deve trasformarsi in un momento strumentale di propaganda politica e il compito dell’intellettuale non è quello di “suonare il piffero della rivoluzione”, ma quello di raccogliere gli stimoli culturali che la società offre, per poterla rinnovare dal profondo. Vittorini chiede quindi a Togliatti di non tendere a rendere le idee e le opinioni degli intellettuali conformi alle prospettive ideologiche e politiche del partito. La politica non deve informare la cultura, è semmai il contrario.

Che cosa significa per uno scrittore, essere 'rivoluzionario'? Nella mia dimestichezza con taluni compagni politici ho potuto notare ch’essi inclinano a riconoscerci la qualità di ‘rivoluzionari’ nella misura in cui noi «suoniamo il piffero» intorno ai problemi rivoluzionari posti dalla politica; cioè nella misura in cui prendiamo problemi dalla politica e li traduciamo in «bel canto»: con parole, con immagini, con figure. Ma questo, a mio giudizio, è tutt’altro che rivoluzionario, anzi è un modo arcadico d’essere scrittore. [...] Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell’uomo ch’egli soltanto sa scorgere nell’uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre [...] porre in più delle esigenze che pone la politica [...].⁴⁰⁷

L’*engagement* diventa infatti la parola chiave del secondo dopoguerra. Il rinnovamento e l’arricchimento proposto da questa cultura dell’impegno dopoguerra è guidato anche da intellettuali non italiani. Il francese Jean Paul Sartre promuove infatti il concetto di *engagement*: per lui la cultura deve essere capace di cambiare il mondo, è la letteratura a creare la vita, non è la vita a creare la letteratura; chiama quindi gli scrittori a una partecipazione attiva verso i concreti quesiti della propria epoca. Le sue idee rivoluzionarie nel campo intellettuale invadono il dibattito politico culturale dell’Italia postbellica.

Poiché lo scrittore non ha alcun mezzo d’evadere, vogliamo che abbracci strettamente la sua epoca; è la sua unica occasione: è fatta apposta per lui, come lui è fatto apposta per lei. Ci si rammarica dell’indifferenza di Balzac per le giornate del '48, dell’incomprensione impaurita di Flaubert per la Comune; ci si rammarica per loro; c’è, in quegli avvenimenti, qualcosa che loro hanno perduto per sempre. Noi non vogliamo perdere niente del nostro tempo; forse ce n’è di meglio, ma è il nostro tempo; non abbiamo che questa vita da vivere, con questa guerra, questa rivoluzione, forse. [...] Lo scrittore è «in situazione» nella sua epoca: ogni parola ha i suoi echi. Ogni silenzio anche.⁴⁰⁸

Questo è stato il clima politico-culturale del dopoguerra. Gli intellettuali sentono di non doversi e non potersi sottrarre al compito di rinnovare e arricchire l’Italia politicamente e culturalmente.

⁴⁰⁶ Togliatti 1946.

⁴⁰⁷ Vittorini 1947.

⁴⁰⁸ Sartre 2009, p. 125.

Come ho già detto, sembra strano che questo vivace dibattito pubblico veda assente la voce di un intellettuale ed ex partigiano come Fenoglio. Sembra che Fenoglio si tiri indietro, isolandosi da questa discussione.

Cesare Pavese, ad esempio, malgrado la sua non adesione alla lotta partigiana, che dovrebbe portarlo a una crisi di coscienza per non aver saputo prendere una posizione, non scompare dalla scena, anzi lo si trova in prima fila in questo dibattito, non meno di Vittorini e Calvino e molti altri intellettuali impegnati. Anche in questa fase del secondo dopoguerra il confronto del binomio Pavese-Fenoglio offre inevitabilmente riflessioni profonde sulla posizione e sulla figura dell'intellettuale in un dato momento storico. Malgrado il contesto storico, culturale e sociale sia quasi lo stesso, i due grandi intellettuali piemontesi sono diversi in tutto, nell'agire e nello scegliere, nello scrivere e nel prendere una posizione.

Breve come quella di Pavese, l'esistenza di Beppe Fenoglio, l'altro scrittore delle Langhe, si svolse in modo del tutto opposto, fuori dagli ambienti intellettuali e mondani, dai dibattiti e dai disegni culturali. Scontroso e riservato, egli visse nella sua terra, lontano dai rumori della società letteraria, concentrandosi in un impegno di scrittura che aveva profonde e segrete radici nella sua esistenza.⁴⁰⁹

Sorge però una domanda: Fenoglio è stato davvero assente da questo vivace dibattito pubblico del secondo dopoguerra?

Fenoglio, infatti, che è cresciuto ai margini di un regime che non è mai riuscito ad assimilarlo, decidendo invece di partecipare alla rivolta armata contro di esso e rimanendo nella sua rivolta un partigiano libero e indipendente, rappresenterà senz'altro in questa fase una figura perfetta di un intellettuale *dilettante* e *outsider*, un intellettuale libero, che non segue il gregge e che rifiuta di piegarsi alle norme imposte dalla politica e dalla cultura *mainstream* del secondo dopoguerra.

Egli, come dice giustamente Giulio Ferroni, "vive nella sua terra"⁴¹⁰, ad Alba, ma non è l'intellettuale che si ritira nella sua torre d'avorio, non è l'intellettuale che volta la faccia dall'altra parte per non dare una testimonianza scomoda ed evitare una posizione difficile. Il suo *apparente* isolamento dalla vita pubblica postbellica deve essere spiegato innanzitutto per il suo temperamento e il suo carattere di scrittore "scontroso e riservato [...] solitario"⁴¹¹, "il più solitario di tutti"⁴¹², un "intellettuale introverso"⁴¹³, per il quale "tutto nella sua vita è sinonimo di misurata diversità, originalità, anticonformismo"⁴¹⁴.

Il reduce partigiano Fenoglio decide ad esempio di non prendere mai la tessera dell'Associazione Nazionale Partigiani, e al referendum istituzionale del 2 e 3 giugno 1946, lanciato per determinare la forma di governo da dare all'Italia del secondo dopoguerra e che vede la nascita della Repubblica Italiana, Fenoglio, contrariamente alle aspettative, vota per la Monarchia. Due situazioni che esprimono la sua costante propensione verso scelte intransigenti e controcorrente, siano queste scelte grandi o piccole.

⁴⁰⁹ Ferroni 2012, p. 394.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² Calvino 1964, p. 22.

⁴¹³ Scaglione 2006, p. 36.

⁴¹⁴ Chiesa 2002.

Egli, nell'immediato dopoguerra, è stato molto attento a evitare il pericolo di cadere nella retorica del vincitore. Il suo sentimento postbellico non è stato in sintonia con il sentimento collettivo di euforia, uno stato d'animo condiviso da molti altri scrittori e intellettuali dell'epoca, ad esempio Norberto Bobbio:

Ma quel giorno, quando i partigiani entrarono in città - era il 28 aprile - e i tedeschi seguiti dai fascisti l'abbandonarono in fuga, l'incubo improvvisamente cessò. Fu come se un vento impetuoso avesse spazzato d'un colpo tutte le nubi e alzando gli occhi potessimo rivedere il sole di cui avevamo dimenticato lo splendore; o come se il sangue avesse ricominciato a scorrere in un cadavere risuscitandolo. Un'esplosione di gioia si diffuse rapidamente in tutte le piazze, in tutte le vie, in tutte le case. Ci si guardava di nuovo negli occhi e si sorrideva. [...] Non avevamo più segreti da nascondere. E si poteva ricominciare a sperare. Dopo venti anni di regime e cinque di guerra, eravamo ridiventati uomini con un volto solo e un'anima sola. Eravamo di nuovo completamente noi stessi. Ci sentivamo di nuovo uomini civili. Da oppressi eravamo ridiventati uomini liberi. Quel giorno, o amici, abbiamo vissuto una tra le esperienze più belle che all'uomo sia dato di provare: il miracolo della libertà. Sono stati giorni felici; e nonostante i lutti, i pericoli corsi, i morti attorno a noi e dietro di noi, furono tra i giorni più felici della nostra vita.⁴¹⁵

L'apparente scomparsa di Fenoglio dalla scena va anche spiegata con la sua volontà di allontanarsi da una cultura vicina alla propaganda politica. Egli non vuole essere condizionato dal contesto politico-culturale egemone, inteso quest'ultimo come l'insieme di regole che strutturano il modo di pensare di una collettività. Il fluire ininterrotto della vita culturale e politica non induce il giovane intellettuale a commettere l'errore di scrivere una letteratura che serve una battaglia ideologica o che reprime o distorce la verità.

L'intellettuale albese è stato al corrente di tutto ciò che sta accadendo nella società politica e culturale in questo momento storico, non è stato lontano o indifferente, ma sceglie di imboccare un'altra strada e di contribuire con il suo verso, ma a modo suo. Lui non sceglie di esprimere le sue idee e condurre la sua battaglia intellettuale nei partiti o sulle pagine di giornali e riviste, ma decide di farlo *con pazienza* sulla sua pagina letteraria che esce sempre dopo "una fatica nera"⁴¹⁶, dando origine spesso a opere polemiche. Il suo contributo è stato lento e non immediato, ma non è mancato.

Noi difettiamo proprio di pazienza. Le democrazie invece abbondano ed eccellono in pazienza, e invariabilmente trionfano con la pazienza.⁴¹⁷

Fenoglio, come lo descrive Calvino in una lettera del 15 gennaio 1953 a De Robertis:

Parla a scatti, con brevi frasi dal giro inaspettato. Non è certo timido (è chiaramente un uomo pratico e risoluto ed è stato un comandante partigiano nei badogliani); né è tipo da darsi delle arie; ma è *uomo che rimugina dentro e parla poco*.⁴¹⁸

Soprattutto in questa fase, Fenoglio deve ancora sviluppare una robusta consapevolezza intellettuale prima di scrivere la sua pagina letteraria, esprimere la sua testimonianza: vuole capire quel che è successo e prendere coscienza del cambiamento avvenuto. Il suo, più che un silenzio

⁴¹⁵ Bobbio 2015, pp. 16-17.

⁴¹⁶ Fenoglio 1960, p. 181.

⁴¹⁷ Fenoglio 2015, p. 69.

⁴¹⁸ Calvino 1953, in Perrella 2016, p. 186 (corsivo è mio).

intellettuale, è una volontà di capire, di non giudicare rapidamente, di scrivere in pace e con coscienza la propria testimonianza e lasciare poi la parola al lettore.

Fenoglio esordisce nel 1952 con *I ventitré giorni della città di Alba*, la raccolta è originariamente intitolata *Racconti della guerra civile*. Quindi, in un'epoca in cui è vietato parlare della Resistenza come guerra civile, Fenoglio non esita a intitolare la sua prima opera narrativa *Racconti della guerra civile*, come se volesse rompere un tabù costruito da grandi intellettuali dell'epoca. Egli non intende certamente creare una riabilitazione storica o politica o morale del fascismo contro cui ha condotto un'aspra rivolta armata, ma vuole ribadire la concezione che anche della guerra da cui è nata la democrazia si può parlare come di "guerra civile", si può parlare dei suoi difetti e delle sue tragedie. Egli non viene assimilato e non teme il pericolo di essere messo in disparte dalla cultura egemonica.

L'insofferenza di gran parte della sinistra italiana verso il termine «guerra civile» aveva perciò (e per taluni continua ad averlo oggi) un significato squisitamente politico, quasi il suo impiego implicasse una sorta di legittimazione della parte avversa: non guerra civile, dunque, ma guerra di Resistenza e di Liberazione dal tedesco. I fascisti di Salò – era questo il senso ultimo – non dovevano considerarsi «italiani», ma traditori che avevano rinnegato la loro patria asservendosi al nemico invasore⁴¹⁹.

Fin dalla sua giovinezza, Fenoglio ha sempre dimostrato di possedere la facoltà di scegliere se dire la verità, spesso scomoda, o lasciarsi passivamente guidare da un'egemonia politica o culturale. Lo scrittore, fin dall'esordio, sceglie di rimanere ai margini della narrazione ufficiale 'egemone' che in quell'epoca racconta sì vicende tragiche della lotta partigiana, ma le presenta spesso sotto una veste eroica; i commenti retorici e sentimentali accompagnano spesso le storie dei partigiani ed è ricorrente l'utilizzo di un tono celebrativo al fine di catturare la simpatia del lettore verso i partigiani e verso i loro grandi sacrifici.

Le vicende più tragiche e scomode, come ad esempio la fucilazione dei nemici o delle spie, fascisti o tedeschi, sono gestite dalla storiografia e dalla narrativa egemoni in modo che appaiano punizioni umane, giuste e inevitabili. Fenoglio è andato contro corrente per *dire la verità*, mostra quanto siano feroci questi comportamenti, non esita a rappresentare la brutalità e la precarietà umana della guerra combattuta tra partigiani e nazifascisti. I suoi partigiani intellettuali sono uomini, con tutti i loro vizi e difetti, loro sanno di far parte di una guerra civile, ma sanno anche di stare nel *right side*. Leggiamo nel dialogo tra Johnny e un vecchio amico che fa la scelta di imboscarsi in città, e che non ama né i fascisti né i partigiani:

- Di', Sander, i fascisti ti piacevano? Quelli che riprenderanno la nostra città ti piaceranno?

- No, non mi piacevano e non mi piaceranno mai.

Johnny sospirò di tristezza e stanchezza. – Devi scegliere, Sander. Devi scegliere quella parte che ti spiace di meno.⁴²⁰

Il reduce Fenoglio, da vero intellettuale *dilettante*, nella sua scrittura testimoniale, è pronto allo scontro, non scende a patti con il potere dominante, sceglie di non integrarsi, di non lasciarsi assimilare, di opporre resistenza, di incarnare e rappresentare pienamente il suo messaggio e la sua convinzione, perché egli sa che il ruolo dell'intellettuale è rovesciare il tavolo e rivoluzionare il pensiero con l'impegno costante di dire sempre la verità, anche se scomoda. La sua scrittura

⁴¹⁹ Bufano 1999, p. 89.

⁴²⁰ Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, prima redazione, 1978, p. 636.

polemica sulla Resistenza non è quindi lontana o indifferente dalla ricostruzione culturale, politica e morale del paese. Fin dall'esordio, quindi, è manifesta "l'intenzione di Fenoglio di voler elevare la cronaca partigiana a letteratura impegnata, nella pienezza dell'accezione, sull'esempio di poeti come Milton e Dante, di fare dell'opera letteraria il veicolo del suo *engagement*"⁴²¹. Altrimenti cos'è questa letteratura che descrive la Resistenza come guerra civile, se non una vera e propria autocritica dell'esperienza collettiva della lotta⁴²²?

Fenoglio, nella scrittura, come James Joyce il quale attraverso Stephen Dedalus, protagonista del romanzo semiautobiografico *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, dice a difesa della propria autonomia:

Ti voglio dire quello che farò e quello che non farò. Non servirò ciò in cui non credo più, si chiami questo la casa, la patria o la chiesa: e tenterò di esprimere me stesso in un qualche modo di vita o di arte quanto più potrò liberamente e integralmente, adoperando per difendermi le sole armi che mi concedo di usare: il silenzio, l'esilio e l'astuzia.⁴²³

Quello che Fenoglio scrive deve inevitabilmente suscitare tante polemiche e provocare la reazione di altri intellettuali, soprattutto i comunisti, che non ammettono una narrativa che tende a descrivere la Resistenza come una guerra civile, liberando gli eventi resistenziali da qualsiasi gloria.

Chiamare «guerra civile» la Resistenza è già una scelta, una presa di posizione. Per anni, e già in quel 1949 in cui scrive lui, intorno a quella definizione si scatenano polemiche roventi, tanto che, soprattutto per la sinistra comunista, «guerra civile» diventa un tabù, una formula impronunciabile. I fascisti di Salò non sono «italiani», non rappresentano un modo diverso di vedere la patria, ma una sottospecie dei nazisti, più schiavi che alleati. Ma Beppe Fenoglio non ha in mente alcuna rivalutazione storica del fascismo, quando sceglie quel titolo. Comunista non è mai stato, ma non è quello il punto. A lui interessano la durezza, la crudeltà, l'insensatezza della guerra. La spietatezza dell'odio e l'impossibilità di sfuggirvi. Il destino che attende l'individuo sulla collina e gli impedisce di salirla, e ne fa rotolare il corpo fino alla punta degli stivali dell'ufficiale nemico. Ribatte a macchina *Racconti della guerra civile* e si sente finalmente pronto di mostrare al mondo quanto ha scritto.⁴²⁴

Racconti della guerra civile non è un'eccezione nella narrativa fenogliana, ma è solo l'inizio di una serie di opere polemiche. Le sue duemila pagine che sarebbero uscite negli anni seguenti daranno spesso origine a opere impegnate molto polemiche, non solo quelle dedicate alla Resistenza, come *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata*, ma anche quelle dedicate all'altra tematica cara a Fenoglio, quella contadina, come ad esempio *La Malora*.⁴²⁵

⁴²¹ Cfr. Di Paolo 1991, p. 202.

⁴²² Solo dopo decenni, nel 1991, la storiografia sulla Resistenza avrà una svolta decisiva, quando esce un saggio di un intellettuale di spicco come Claudio Pavone, uno storico di formazione marxista e un ex partigiano. Il saggio di Pavone che riapre il dibattito sulla Resistenza si intitola "Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza". Secondo Pavone sono combattute tre guerre: una guerra di liberazione nazionale, una guerra civile e una guerra di classe. Lo studio di Pavone appare subito innovativo rispetto alla lettura tradizionale della Resistenza e inaugura una nuova stagione di riflessione su quell'evento.

⁴²³ Joyce 1976, p. 301.

⁴²⁴ Scaglione 2006, p. 130.

⁴²⁵ Marcello Venturi, dopo trent'anni, fa un'autocritica per l'atteggiamento assunto nei confronti di Fenoglio da parte della sinistra dopo l'uscita di opere come *Racconti della guerra civile* o perfino *La Malora* che non c'entra con la Resistenza: "Perché noi scrittori appena usciti dalla Resistenza e dalla covata de 'Il Politecnico', e cioè scrittori neorealisti di impronta vittoriniana, avevamo, allora, una nostra chiave di scrittura e di interpretazione piuttosto parziale, che poteva indurci in giudizi discutibili. (Chiave, fortunatamente, caduta con l'esaurirsi della carica resistenziale fatta di rancori e di risentimenti). Fenoglio, voglio dire, che non fece parte né de 'Il Politecnico' né cercò mai la collaborazione dei giornali della sinistra, ci apparve come uno scrittore dimostrativamente isolato,

La scrittura impegnata fenogliana parla non solo dell'esperienza partigiana, ma anche del secondo dopoguerra, come ad esempio *La paga del sabato*. Cos'è *La paga del sabato*? Non è una partecipazione al dibattito pubblico? Non è un grande atto d'accusa e di denuncia contro il Fascismo che ha condotto Ettore e la sua generazione e tutto il paese in una condizione così miserevole? Non è un allarme per la politica egemone del secondo dopoguerra che guida il paese? Ettore, l'ex partigiano che non riesce ad adattarsi alla condizione di lavoratore dipendente, dopo aver fatto la guerra sulle colline, non litiga solo con la madre, ma litiga con tutta la società.

- Così ce l'hai con me perché non lavoro e non ti porto a casa un po' di sporchi soldi. Non guadagno, ma mangio, bevo, fumo, e la domenica sera vado a ballare e il lunedì mi compero il giornale dello sport. Per questo ce l'hai con me, perché io senza guadagnarme voglio tutte le cose che hanno quelli che se le guadagnano. Tu capisci solo questo, il resto no, il resto non lo capisci, non vuoi capirlo, perché è vero ma è contro il tuo interesse. Io non mi trovo in questa vita, e tu lo capisci ma non ci stai. Io non mi trovo in questa vita perché ho fatto la guerra. Ricordatene sempre che io ho fatto la guerra, e la guerra mi ha cambiato, mi ha rotto l'abitudine a questa vita qui. Io lo capivo fin d'allora che non mi sarei poi ritrovato in questa vita qui. E adesso sto tutto il giorno a far niente perché cerco di rifarmi l'abitudine, son tutto concentrato lì. Questo è quello che devi capire e invece tu non vuoi capire.⁴²⁶

Anche in questa fase la scelta di Fenoglio di scrivere molti dei suoi testi direttamente in inglese o di inserirvi citazioni da testi inglesi è dovuta al fatto che in essi, osserva Maria Corti, lo scrittore albeso vede "un modello umano di vita che egli ritaglia per sé entro la cultura anglosassone"⁴²⁷.

Una peculiarità di Fenoglio è quella di essere uno scrittore "democratico" senza aspirazioni a esercitare un'autorità sul lettore e a guidarlo nel suo giudizio sulle cose. A proposito de *La paga del sabato*, in una lettera a Fenoglio del 2 novembre 1950, scrive Calvino:

[...] sai centrare le situazioni psicologiche particolarissime con una sicurezza che davvero mi sembra rara. I rapporti di Ettore con la madre e col padre, quei litigi, quei desinari in famiglia, e anche i rapporti con Vanda, e tutto il personaggio di Ettore; e certe cose della rivalità Ettore-Palmo... Non ultimo merito è quello di documento della storia di una generazione; l'aver parlato per la prima volta con rigorosa chiarezza del problema morale di tanti giovani e partigiani. Tu non dai giudizi espliciti, ma, come dev'essere, la morale è tutta implicita nel racconto, ed è quanto io credo debba fare lo scrittore.⁴²⁸

Un certo grado di profezia vi è infatti in Fenoglio; la sua letteratura è lungimirante e anticipatrice come dice Baricco:

La verità è che Fenoglio all'inizio degli anni Cinquanta faceva, con naturalezza, il tipo di letteratura che, trent'anni dopo, sarebbe diventata la nuova letteratura italiana. Era maledettamente avanti. Ma, come i veri profeti, era anche sontuosamente antico, con quella sua lingua dura, arcaica, petrosa, velamente dialettale. Faceva cinema, ma un cinema nebbioso, contadino, e scettico. Raccontava rapido, inquadrava da Dio, scriveva dialoghi

volutamente alieno da gruppi e movimenti ritenuti progressisti: uno scrittore al di sopra – troppo al di sopra – delle parti, nelle cui pagine veniva demolito quello che era diventato il cliché del fascista sempre cattivo, sempre dalla parte del torto. Eravamo, insomma, non proprio ben disposti ideologicamente parlando, verso quella sua imparzialità, che viceversa gli faceva onore" (Venturi 1991, pp. 292-293).

⁴²⁶ Fenoglio 2012, p. 7.

⁴²⁷ Cfr. Corti 1980, p. 23.

⁴²⁸ Calvino 1950, p. 32.

degni di un Hemingway, ma il tutto con una grammatica spigolosa, una voce arcaica e una musica da balera autunnale e lontana. Era il futuro ed il passato, simultaneamente, era città e campagna, alba e tramonto, una cosa che riesce a pochissimi... Oggi è più facile riconoscere quel che di eterno Fenoglio raccontava: la frizione fatale tra l'infinito dell'immaginazione, della voglia, della speranza, della giovinezza, della fame e la sterilità del mondo reale. Mi è molto chiaro che lui poteva farlo con quell'esattezza e quella poesia perché era piemontese. Vi farà sorridere, perché la piemontesità è un mito non pervenuto, ma noi che siamo nati lì sappiamo come quella terra e alla sua gente è stata data in dote una conoscenza inusuale di cosa sia il dolore: giacché da nessuna altra parte, in Italia, si eredita di padre in figlio la stessa miscela di timidezza e ribellione, di coraggio e modestia. Il mix è micidiale: siamo goffi al cospetto della felicità, e dignitosi nelle avversità: così manchiamo lo spettacolo della vita, spesso, ma ne rispettiamo la dignità come pochi altri. Ciò fa di noi gente sfumata, spesso, destinata ai titoli di coda. Se da tutto questo traiamo un privilegio, questo è probabilmente un certo sguardo d'acciaio e dolcissimo sul dolore, una specie di confidenza. Fenoglio è quello sguardo, lo è in ogni singola riga, lo è con una precisione e una maestria che io non riconosco a nessun altro.⁴²⁹

Concludendo e riassumendo la mia analisi sulla figura intellettuale di Beppe Fenoglio, potrei ribadire che nelle tre fasi principali della sua vita il dissenso intellettuale è parte integrante del suo DNA:

- nella fase del liceo e dell'università, cioè prima della guerra, la scelta della lingua e della letteratura inglese è una forma di dissenso intellettuale, il suo precoce antifascismo è una scelta da outsider;
- nella guerra diventa un partigiano libero e indipendente e, da vero intellettuale, rifiuta di essere strumentalizzato, rimanendo un vero e proprio outsider;
- nel periodo postbellico è rimasto confinato ai margini del dibattito politico culturale, la sua rimane una voce libera e indipendente, la voce di un intellettuale *dilettante* e *outsider*. Egli rifiuta le idee e i comportamenti prevalenti, perciò riesce a presentare un progetto personale, libero e indipendente, con un pensiero del tutto originale, un progetto che racchiude "tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti"⁴³⁰ della Resistenza. Meritando di essere "l'unico che riesca a rispettare la verità dei fatti pur dando ai propri scritti un taglio autenticamente letterario"⁴³¹, e di essere definito "Umanista nel senso ideale del termine, Fenoglio fa della letteratura la sua religione ed è per essa e con essa che egli dà corpo al suo *engagement*."⁴³²

Egli, come si autodefinisce, è uno scrittore "appartato e *amateur-like*"⁴³³. È stato capace di diventare uno dei protagonisti della scena politica e letteraria italiana dell'immediato dopoguerra, ma ha preferito essere fuori dal gregge, un anticonformista, eternamente un outsider, più attratto dal mantenere fede a sé stesso e al suo progetto intellettuale che dall'aver successo fingendosi qualcun altro. Nella raccolta delle *Reith Lectures*, lezioni che la BBC lo ha invitato a tenere nel 1993

⁴²⁹ Baricco, 2012, p. 54.

⁴³⁰ *Calvino 1964*, p. 22.

⁴³¹ Falaschi 1976, p. 152.

⁴³² Di Paolo 1991, p. 201.

⁴³³ Fenoglio 1960, p. 181.

sul tema delle rappresentazioni dell'intellettuale, Edward Said sostiene che l'intellettuale deve essere un *outsider*, un *amateur*, un emarginato, senza alcuna aspettativa di successo politico o culturale.

È quanto io includo nel termine *dilettantismo*, che vorrei fosse inteso alla lettera: un'attività che trova il suo alimento nella responsabilità e nella passione anziché nel profitto e nell'egoistica, angusta specializzazione. Oggi l'intellettuale deve pensarsi come dilettante, convinto che il fatto stesso di essere membro pensante e responsabile della società lo autorizza a porre istanze morali persino all'interno della più tecnica e professionalizzata delle attività, nella misura in cui riguarda l'intero paese, il potere, i suoi rapporti con i cittadini e con altre società. Lo spirito dell'intellettuale dilettante, inoltre, sa permeare di sé la normale routine professionale cui siamo più o meno tutti soggetti, trasformandola in qualcosa di molto più vivo e sostanziale. Anziché fare ciò che diamo per scontato di dover fare, potremo avanzare domande su perché lo facciamo, su chi ne trae vantaggio e come sia possibile ricostituire il legame con *un progetto personale, con un pensiero originale*.⁴³⁴

Fenoglio riesce a incarnare quel modello di intellettuale proposto da Said. La sua vita, seppur breve, nel suo complesso costituisce un esempio di un *intellectual commitment* e *amateur*, sempre segnata dal coraggio di prendere posizione per motivi democratici e morali.

Abdelhaleem Solaiman
abdelhaleem.solaiman@yahoo.it
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

⁴³⁴ Said, 1995, pp. 90-91 (Corsivo è mio).

Riferimenti bibliografici

Bibliografia primaria

Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Torino, Einaudi, 2015.

Id., *Il partigiano Johnny*, Dante Isella (a c. di), Torino, Einaudi, 2014.

Id., *La paga del sabato*, in Id., *Tutti i romanzi*, Gabriele Pedullà (a cura di), Torino, Einaudi, 2012.

Id., *Lettere 1940 -1962*, Luca Bufano (a cura di), Torino, Einaudi, 2002.

Id., *Appunti partigiani 1944-1945*, Torino, Einaudi, 1994.

Id., *Il partigiano Johnny, prima redazione*, in Id., *Opere*, Maria Corti (a cura di), Torino, Einaudi, 1978.

Id., Intervista rilasciata a Elio Filippo Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

Bibliografia secondaria

Silvio Perrella, *Beppe Fenoglio in una fotografia*, in Id., *Addii, fischi nel buio, cenni: La generazione dei nostri antenati*, Vicenza, Neri Pozza, 2016.

Norberto Bobbio, *Eravamo ridiventati uomini, Testimonianze e discorsi sulla Resistenza in Italia*, Pina Impagliazzo e Pietro Polito (a cura di), Torino, Einaudi, 2015.

Bruno Quaranta, *Il partigiano Chiodi*, in «La Stampa», 14 settembre 2015, su <http://www.lastampa.it/2015/09/14/cultura/il-partigiano-chiodi>

Gianluca Schiavo, *Dal signor maestro al prof in crisi. L'insegnante di scuola attraverso la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Armando Editore, 2013

Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2012.

Alessandro Baricco, *Una certa idea di mondo: La paga del sabato di Beppe Fenoglio*, in «La Repubblica», 4 novembre 2012, p. 54, ora in Alessandro Baricco, *Una certa idea di mondo*, Milano, Feltrinelli, 2012.

Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

Alessandro Martini, *Beppe Fenoglio: la difficoltà necessaria di agire*, 2008, in <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/la-difficolta-necessaria-di-agire>

Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.

Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Nuto Revelli, in Mario Davide, *Una scelta partigiana. Diario dopo l'8 settembre 1943*, Torino, Edizioni SEB27, 2005.

Guido Chiesa, *Beppe Fenoglio*, 2002, in <http://guidochiesa.net/media/opera/guido-chiesa/fenoglio/fenoglio-cinema.pdf>

Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999.

Edward Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Maria Grazia Di Paolo, *Beppe Fenoglio: fra segno e impegno*, in Giovanna Ioli (a c. di), *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del convegno internazionale 22-24 settembre 1989, Introduzione di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mursia, 1991.

Marcello Venturi, *Fenoglio e i "vittoriani"*, in AA. VV., *Beppe Fenoglio oggi*, Milano, Mursia, 1991.

Maria Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana Editrice, 1980.

Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

James Joyce, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Adelphi, 1976.

Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, in «La cultura», anno III, 1965, pp. 1-7, poi in AA. VV., *Fenoglio inedito*, in «I quaderni dell'Istituto Nuovi Incontri», n. 4, 1968.

Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

Italo Calvino, *Prefazione alla riedizione de Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Cesare Zavattini, *Il neorealismo secondo me*, in "Rivista del cinema italiano", n. 3, marzo 1954.

Elio Vittorini, *Lettera a Togliatti*, «Politecnico», n. 35, gennaio- marzo 1947.

Palmiro Togliatti, *Lettera a Vittorini*, «Il Politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946.

Da quando Sigmund Freud, pubblica il volume intitolato *L'interpretazione dei sogni* (1899), la critica letteraria ha avvertito la necessità di ricorrere sempre di più agli studi di Freud, Jung e Lacan — come nel caso di Saba e Svevo. Allo stesso modo, la psicanalisi si è rivolta all'opera di narratori e poeti (basti pensare a Edipo, oppure ad Amleto) con la consapevolezza, già espressa da Freud, che questi «sono però alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta»⁴³⁵. Esempio straordinario del rapporto tra letteratura e psicanalisi è l'opera del poeta triestino Umberto Saba, che dà vita a un'originale impostazione lirica che la critica ha collegato talvolta ai risultati letterari più validi delle teorie psicanalitiche⁴³⁶. *Il canzoniere* di Saba costituirebbe la trama di un romanzo di natura prettamente psicanalitica.

1.

Saba è un uomo che soffre di scissione psicologica sin dall'infanzia, un disturbo alla cui origine c'è il rapporto conflittuale tra padre e madre. In *Autobiografia*, una raccolta costituita da 15 sonetti, il poeta indaga sul mancato rapporto con il padre, sull'astio della madre verso il marito che l'ha abbandonata pochi mesi dopo il matrimonio e sulle ripercussioni che questa relazione ha avuto sulla sua formazione; così egli ricorda l'episodio dolente della sua nascita nel secondo sonetto:

Quando nacqui mia madre ne piangeva,
sola, la notte, nel deserto letto.
per me, per lei che il dolore struggeva,
trafficcavano i suoi cari nel ghetto.⁴³⁷

La madre, sfinita e piangente, osservando il bambino dalla pelle e dagli occhi chiari come il padre, si lascia sfuggire una frase: «Non copritelo perché non prenda freddo, meglio che muoia»⁴³⁸. La sua femminilità, fortemente ferita e mai soddisfatta o sublimata, si muta in fredda rabbia. Per lei il marito sarebbe un uomo poco responsabile soprattutto perché continuava le partecipazioni ad atti vandalici e omicidi per motivi politici e patriottici senza avere nessuna preoccupazione per la sua famiglia. Da qui si suppone che la parola «assassino» con cui Felicità descrive sempre il marito vada compresa col vero significato: «Mio padre è stato per me «l'assassino»».⁴³⁹ Trascorrono insieme meno di un anno poi si lasciano mentre lei è incinta. Sono sempre palesi le profonde cicatrici lasciate nel suo animo per mano di quell'«assassino»: «Nell'altra stanza/ veglia tua madre, e il cuore le si spezza,/ sola. [...] / Più non ritorna il tuo cattivo padre».⁴⁴⁰ Non c'è occasione che non sia buona per ricordare al figlio i difetti del padre, riversando, inconsciamente, sul bambino il suo fragile equilibrio psicologico e la

⁴³⁵ Freud (1981), *Opere*, vol. VI, p. 264.

⁴³⁶ Cfr. Luti (1985), p. 27.

⁴³⁷ Saba (1988), *Autobiografia*, 2, p. 221.

⁴³⁸ Id. (2002), p. L. Il libro è stato scritto in terza persona.

⁴³⁹ Id. (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

⁴⁴⁰ Ivi, *Ninna-nanna*, p.366.

sua malattia nevrotica di cui egli, poi, soffrirà per tutta la vita, una malattia «acquisita dall'angoscia di cui ha sofferto mia madre»⁴⁴¹. Si leggono gli ammonimenti di non somigliare al padre nel terzo sonetto di *Autobiografia*:

“Non somigliare – ammoniva – a tuo padre”.

Ed io più tardi in me stesso lo intesi:

Erano due razze in antica tenzone.⁴⁴²

La madre si riduce a una figura carica di ambivalenza affettiva spostata poi sul figlio; da un canto lei lo incolpa inconsciamente vedendolo motivo della sua sofferenza: «E sull'altero volto/ la mia condanna per sempre s'incide»;⁴⁴³ dall'altro cerca di trovare in lui una soddisfazione della sua maternità.

All'assenza del padre, lei doveva assumere il ruolo di entrambi i genitori; è qui che emerge la madre permissiva, fonte della morale e del Super-io che non va trasgredito, il che causa delusioni e rinunce vissute dal poeta prima ancora che si fosse delineata in lui la costellazione edipica. La percezione di una figura materna terribilmente distruttiva è espressa nell'ossessione del matricidio e nell'identificazione con Oreste: «Sempre, come ritorni primavera,/ di me tu devi ricordarti. Io sono/ il matricida Oreste.»⁴⁴⁴ Assumendo da sola il ruolo dell'educazione del figlio, lei ha preso l'ufficio inibitore del padre:

La madre [...] inflisse al poeta la privazione di sé come madre, cercando contemporaneamente nel suo rancore di demolire in lui la figura paterna, assumendosene il ruolo [...]. Il rovesciamento dei ruoli genitoriali è l'antefatto tanto del dramma di Oreste che di quello di Saba: l'oggetto d'amore da preservare è il padre, che il figlio deve insieme a sé stesso difendere dalla temibile distruttività della madre.⁴⁴⁵

Detto questo, ci si rende conto che è stato mutilato nel poeta il complesso edipico, un complesso triadico che ha come poli il padre, la madre e il figlio e in esso il figlio ha di solito come soggetto di erotismo la madre e il padre come rivale che aggiusta i desideri del figlio ponendogli opposizione e formando in lui per la prima volta ciò che sarà dopo il Super-io. Nel caso del poeta triestino è normale, però, che egli eviti la figura della madre rigida, e aspiri ad immedesimarsi nell'immagine del padre «gaio e leggero». «Egli era gaio e leggero; mia madre/ tutti sentiva della vita i pesi./ Di mano ei gli sfuggì come un pallone».⁴⁴⁶

Con questa celebre metafora del pallone, Saba delinea il quadro della situazione dei suoi genitori; il padre fantasioso ed errabondo si scontra subito con il mondo tetro fatto di preghiere e doveri della madre, che, di fatto, le è sfuggito di mano. Il contrasto tra le due figure genitoriali è stato sottolineato dalle espressioni relative al campo semantico della leggerezza che caratterizza l'atteggiamento paterno fondato sul piacere irresponsabile (bambino, sorriso, dolce, pellegrino, gaio, leggero, pallone), e della pesantezza che caratterizza la vita della madre, basata sul principio del dovere («tutti sentiva della vita i pesi»). Ugo Poli e Rachele Felicità rappresentavano due caratteri che si identificano in seguito con i

⁴⁴¹ Id. (1983), p. 99. A proposito dell'origine della sua malattia, il poeta scrive: «Io, come forse saprai da mia madre, sono ammalato di Neurastenia [...]»: Ivi, p. 65.

⁴⁴² Id. (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

⁴⁴³ Ivi, *Vacanze*, p. 374.

⁴⁴⁴ Ivi, *L'eroe*, p. 243.

⁴⁴⁵ Pavanello Accerboni (1985), pp. 327-328.

⁴⁴⁶ Saba (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

concetti freudiani di *eros* e di *thanatos*⁴⁴⁷. La ricerca del piacere e la scelta di una vita leggera da parte del padre sono le peculiarità dell'*eros*, mentre le ammonizioni e l'educazione repressiva della madre hanno il dolente volto di *thanatos*. Successivamente, alla luce delle psicanalisi, l'origine della sua malattia nevrotica viene trovata nel contrasto tra la spinta vitale verso il piacere e la serie di divieti imposti a reprimerla.

Umberto Saba rimane inconsciamente fissato fino alle sue ultime opere alla figura del padre in cui riconosce nient'altro che un bambino dallo «sguardo azzurrino/ un sorriso, in miseria, dolce e astuto./ Andò sempre pel mondo pellegrino;/ più d'una donna l'ha amato e pasciuto»,⁴⁴⁸ nel suo immaginario il padre acquista la figura di un pellegrino in un'incostante erranza amorosa vissuta all'insegna della gioia e della lievitazione.

Il poeta è certamente consapevole del fatto che ciò che è legato alla fanciullezza sia essenziale per la comprensione della sua opera poetica, perché «tutta la nostra struttura psichica», scrive Saba, «è modellata sulla nostra infanzia; e quindi sui rapporti coi genitori».⁴⁴⁹ La madre che non ha ricevuto amore dal marito si fa incapace di dimostrare amore per il proprio figlio, il che suscita in lui un desiderio incolmabile di riconoscenza e d'amore da parte degli altri.

2.

La madre doveva lavorare per poter mantenere il figlio, perciò assunse una balia, la celeberrima Peppa Sabaz, la «madre di gioia», una donna che s'affeziona al piccolo Berto come se fosse il figlio perso poco tempo prima: «Mia madre di gioia, o tu cui devo/ la dorata letizia onde il mio canto/ si vena, che una gloria oggi incorona,/ che ignori, come i tuoi capelli bianchi.»⁴⁵⁰

Rachele è una madre teneramente attaccata al bambino, ma è incapace di dimostrargli l'amore di cui egli è tanto affamato, per due motivi. Il primo è il desiderio di educarlo bene, il secondo è la necessità di amore da parte della stessa e conseguente la separazione. Il figlio finisce così per preferire l'affettuosa balia. L'avara dimostrazione d'affetto da parte della madre verso il piccolo rende quest'ultimo vulnerabile alle idee sensoriali, proprio come un girasole verso la luce. Il rapporto mutilato e insoddisfatto con la madre lo rende sensibile ed è normale che la balia, dal carattere aperto, riesca ad instaurare con lui un rapporto gioioso fatto di amore e di serenità.

La Peppa del *Canzoniere* è una donna che si realizza attraverso una delle funzioni primarie della madre, quella nutritiva e soddisfacente della «fase orale», prima fase dell'evoluzione libidica in cui l'atto di succhiare il latte diventa atto primario e attraverso cui viene appagata tale pulsione⁴⁵¹. Non a caso il termine «balia» in queste poesie è sostituito con il termine «nutrice», associato al nutrimento, come in questa poesia che rievoca la «casina» della balia dove si sentivano «odori di cena»: «E quello che dal tetto fuor t'usciva/ con odori di cena,/ dimmi, lo sparse appena/ il vento? O tutta una vita fuggiva?»⁴⁵². Dall'altro lato il poeta narra un episodio di negazione di quel piacere orale da parte della madre:

⁴⁴⁷ Dopo la Prima guerra mondiale, Freud si convince nel 1920, in *Al di là del principio del piacere*, dell'esistenza di due pulsioni contrapposte: quella vitale «libidica» e la «pulsione di morte». Tale riflessione ha a che fare con l'esperienza disastrosa della morte e della distruzione di massa. Freud propone di distinguere tra: 1. un istinto di conservazione dell'individuo e della specie, che chiama *eros*, il dio greco dell'amore; 2. un opposto istinto di distruzione e di morte, che chiama *thanatos*, il dio greco della morte; e la vita stessa sarebbe una lotta e un compromesso fra queste due tendenze. Vedi: Freud (1986), pp. 189-249.

⁴⁴⁸ Saba (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

⁴⁴⁹ Id. (1966), p. 39.

⁴⁵⁰ Id. (1988), *Nutrice*, p. 405

⁴⁵¹ Cfr. Laplanche e Pontalis (2005), p. 254.

⁴⁵² Saba (1988), *La casa della mia nutrice*, p. 274.

Una tragedia infantile adorabile
 mi si va disegnando.
 [...] “Vedi
 - mi dice - se tu fossi oggi restato,
 non dico molto (due ore) a studiare,
 beato adesso io ti direi: Và e prenditi
 come gli altri uno svago”. Io non rispondo;
 né le dico: Ma è vacanza. Sento
 che a capo in giù cado dalla finestra,
 giù lungo il muro della casa. E penso,
 così precipitando: Oh che dolore
 avrà mia madre!⁴⁵³

Per vendicarsi di sua madre che non gli permette di scendere in cortile per comprare un gelato come gli altri bambini, il piccolo Saba immagina di cadere dalla finestra facendole provare un immenso dolore. La storia dell'autopunizione vissuta al limite del sogno è un atto masochista mirante di solito ad attirare l'attenzione dell'altro ed a procurarne affetto. L'episodio della negazione del gelato non sarebbe di per sé significativo se non fosse abbinato alla generosa donazione di cibo da parte della balia.

3.

Saba non riesce ad aprire un varco per accedere ai muti, ma non assenti, sentimenti della madre che, timorosa di non saper essere abbastanza severa per guidare un figlio cui manca la figura paterna, raramente si lascia andare a dimostrargli affetto. Tra i testi che appartengono alla semantica mesta abbiamo *Ammonizione* e *Lettera ad un amico pianista*: nel primo, guardando un «bel nuvolo rosato» che disperde nel cielo, il poeta pensa che verrà un giorno in cui la sua vita si spegnerà nello stesso modo. Il secondo componimento, emblema della solitudine del giovane Saba, raffigura la lievità della nuvoletta che viene contaminata da ombre di opposta valenza. Così si ricorda di quella fase della sua vita: «Invece strinsi col dolore un patto,/ l'accettai, con lui vissi viso a viso.»⁴⁵⁴.

Il giovane poeta, però, non può fare a meno di sognare una vita libera ricca di avventure e di amori come quella del padre. Con una madre schiacciata dal dolore il poeta non riesce ad aprire un canale di dialogo soddisfacente ed affettuoso e, quindi, si sfoga scrivendo per non finire male:

Quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena; più tardi anche da una specie di gratitudine alla vita. [...]. Leggendo le sue poesie giovanili si ha spesso l'impressione che se egli, in quel dato momento, non avesse scritto quella data poesia (p. es. A mamma) sarebbe morto, o, per non esagerare, finito male. Fu questa la debolezza, ma anche la forza, di Saba[...].⁴⁵⁵

La maggior parte dei poemi della sezione *Poesie dell'adolescenza e giovanili* rappresenta due poli essenziali: la sofferenza ereditata dalla madre e l'aspirazione alla libertà di cui godono i suoi coetanei. Vista la sua inibizione e la sua educazione repressiva, il poeta cerca quello che gli manca nelle figure che popolano il suo mondo. È eclatante il fatto che «viene amato l'oggetto che possiede le

⁴⁵³ Ivi, *Il carretto del gelato*, p.371.

⁴⁵⁴ Ivi, *Autobiografia*, 9, p. 228

⁴⁵⁵ Saba, (2002), pp. 117-118.

prerogative che mancano all'io per raggiungere il suo ideale». ⁴⁵⁶ Il primo, in ordine di tempo, dei ragazzi di Saba e il modello di tutti gli altri è Glauco, un coetaneo che si offre come un modello di vita felice mettendo in risalto il doloroso contrasto tra la vita malinconica ed angustata del giovane Saba e quella dei suoi compagni. È un ragazzo spontaneo e gioioso che parla di viaggi e di partenze, presentando una tentazione antimaterna:

Glauco, un fanciullo dalla chioma bionda,
dal bel vestito di marinaretto,
e dall'occhio sereno, con Gioconda
voce mi disse, nel natio dialetto:
Umberto, ma perché senza un diletto
tu consumi la vita, e par nasconda
un dolore o un mistero ogni tuo detto?
Perché non vieni con me sulla sponda
[...]
Tu non sai come sia dolce la vita
agli amici che fuggi, e come vola
a me il mio tempo, allegro e immaginoso. ⁴⁵⁷

Parlando di Guido, Glauco e degli altri fanciulli, *il poeta* si identifica inconsciamente nelle loro immagini. Questi componimenti indicano il narcisismo del poeta che guarda questi personaggi per vedere solo una parte di sé: «il suo narcisismo[...] gli consentiva di identificarsi facilmente con gli altri, di sentirli nelle loro tendenze estreme con rapida mimesi interna[...]». ⁴⁵⁸ Un soggetto narcisistico osserva tutto il mondo per vederci riflessa la propria immagine, come chi vuole vedere riflesso il proprio volto sullo specchio (quello stesso oggetto che dà il nome a una fase dello sviluppo della personalità). Lacan, che ha dato alla teoria del narcisismo un contributo accettato universalmente anche dagli analisti non lacaniani, mette in evidenza il fatto che il bambino a pochi mesi passa per una fase in cui s'innamora della propria immagine allo specchio. Lo studioso si rende conto che il bambino che vede nello specchio non è un altro bambino, ma è lui stesso, e incomincia a corteggiare quest'immagine. Così il primo rapporto con l'Altro è il rapporto con la propria immagine. ⁴⁵⁹ I fanciulli si configurano per Saba non come l'Altro da sé, ma proprio come una parte di sé, un lato della sua personalità, una parte a cui anela disperatamente.

4.

Dopo il servizio militare, la figura della madre continua a condizionare le scelte del poeta, così entra a fare parte della sua vita la moglie Lina, in cui vede riappare la tragedia della madre. Lina era promessa sposa ad un giovane da cui era stata abbandonata. Ciò la ridusse in uno stato pessimo, tanto a livello psichico che fisico. Sentita la sua storia, il poeta decise di sposarla nonostante il pensiero di matrimonio non fosse mai stato preso in considerazione da Saba. Si ha a che fare con una proiezione inconscia della figura materna, vittima delusa, su quella della giovane Lina. Il percorso seguito dal poeta finora sembra una regressione a uno stadio infantile quasi a voler sostituire la

⁴⁵⁶ Freud (1975), p. 471.

⁴⁵⁷ Saba (1988), *Glauco*, p. 11

⁴⁵⁸ David (1987), p. 181.

⁴⁵⁹ Cfr. Rifflet-Lemaire (1972), p. 221.

dipendenza dalla madre con questa nuova situazione. Così Lina viene descritta con i tratti di maternità ne *L'arboscello*:

Oggi il tempo è di pioggia.
Sembra il giorno una sera,
[...]
l'arboscello che sta - e non pare - saldo;
par tra le piante un giovanetto alto
troppo per la sua verde età.
Tu lo guardi. Hai pietà
forse di tutti quei candidi fiori
che la bora toglie; [...].
E se ne duole la tua vasta
maternità.⁴⁶⁰

La scena suscita in Lina compassione e tenerezza per l'indifeso arbusto che il vento spoglia dei suoi fiori, che cadono tra l'erba. È dominante il senso della maternità in lei verso tutte le creature, pur verso l'arboscello. Secondo la lettura dello psicologo Otto Weininger l'anima di una donna, prima ancora di diventare madre, è pervasa da un senso materno onnicomprensivo verso tutte le creature, ma appena è una vera madre, diventa comprensiva esclusivamente del proprio figlio.⁴⁶¹

Intermezzo a Lina, una poesia situata verso la fine della raccolta *Casa e campagna*⁴⁶², fa da preludio della sezione successiva *Trieste e una donna* e mette l'accento su una nuova prospettiva di Lina vista ormai come un personaggio solare, sensuale, di ascendenza romantica. Si legge tra i primi versi:

O di tutte le donne la più pia,
rosa d'ogni bontà,
[...].
O regina, o signora,
la cui grazia fu ognora, ognor sarà
diversa oggi da ieri,
penso quando non eri
meno bella se pure a mezzo inverno
un tuo purpureo scialle
ti avvolgeva le spalle.
[...]
Ora i tuoi occhi come dolci dardi
figgi in me e m'accarezzi,
e di tutti i tuoi vezzi
sorridente mi guardi.
Ed io penso che il fuoco di cui ardi
sì dolcemente penetra la vita
nostra, e una preda facile ne fa;
che a Carmen assomigli, a Carmencita,
rosa di voluttà.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Saba (1988), *L'arboscello*, p. 56.

⁴⁶¹ Cfr. Weininger (1992), p. 283.

⁴⁶² Prima era intitolata *Coi miei occhi*, un libretto colla copertina gialla, e il titolo stampato in rosso: i colori di Carmen.

⁴⁶³ Saba (1988), *Intermezzo a Lina*, pp. 64-65

Lina assume le connotazioni romantiche di Carmen dal rosso scialle, il personaggio forgiato da Prosper Mérimée nel 1845 in una sua novella, poi reso quasi mitologico dall'opera di Bizet del 1875, oltre agli innumerevoli adattamenti per il teatro e l'opera. Carmen è un emblema della voluttà e della sensualità esuberante e dirompente, incontenibile e indomabile.

Intermezzo a Lina segna un momento di gioia e di libertà destinata a soccombere presto, come fosse una conquista fugace. L'amore di cui era colma la loro grande casa situata in mezzo al verde della campagna non dura a lungo. Saba, soffermandosi a questa tappa della sua biografia nel *Canzoniere*, si rende conto del cambiamento della figura di sua moglie, dovuta alla nuova situazione, cioè dalla sua trasformazione da amante moglie, una Carmen appunto, in madre. Lina, appassionata e sensuale, è già incinta. La moglie inizia ad acquistare nella poesia di Saba delle connotazioni malinconiche di marca materna la cui eco richiama alla mente *Ammonizione* e *Il torrente*. La fase sensuale finisce improvvisamente e viene sostituita con il peso della famiglia e della figlia che nasce il 24 gennaio 1910 e alla quale egli dà come nome il diminutivo di Lina, Linuccia a cui Saba dedica questa poesia: «Ti conquistasti la casa a poco a poco,/ e il cuore della tua selvaggia mamma./ Come la vedi, di gioia s'infiamma/ la tua guancia, ed a lei corri dal gioco./ Ti accoglie in grembo una sì bella e pia/ mamma, e ti gode. E il vecchio amore oblia».⁴⁶⁴

La poesia è pervasa da un senso di gelosia e quasi di gara con la figlia che contende con il poeta per l'amore di Lina, raffigurata per la prima volta con l'epiteto «selvaggia» (che fa strano contrasto con gli attributi «bella e pia»), e che ritornerà altre volte in *Trieste e una donna*. L'aggettivo usato per descrivere Lina ormai «mamma», insomma, è l'aggettivo che definisce Carmen⁴⁶⁵, ed allude alla voglia di Saba di riavere la moglie sensuale e innamorata di una volta. Nell'immaginario del poeta è decisiva la frattura tra l'esuberanza della vita di Carmen, che può subire persino la morte pur di non rinunciare al godimento dell'esistenza, e la moglie ormai madre. La reazione molto diversa dei genitori spiega il carattere narcisista del poeta per il quale Lina non è un'entità di per sé, ma un'entità che esiste esclusivamente per lui. Nel tempo in cui Lina si dedica alla figlia e accetta con altruismo il ruolo di madre, il poeta, non sentendosi pronto, le chiede di dare la bambina a una balia. Così la storia incomprensibilmente si ripete: «i miei mali/ sono miei, sono all'anima mia sola;/ non li cedo per moglie e per figliola,/ non ne faccio ai miei cari parti uguali».⁴⁶⁶

Lei, «eteronoma»⁴⁶⁷ e capace di trascurare i suoi istinti per mettere su una famiglia e prendere cura della figlia, diventa una sua «nemica», e «generare» risulta l'atto attraverso cui «i mali della vita» riescono dolosamente a «perpetuarsi».

Uccisa e «sacrificata la moglie»⁴⁶⁸ che assume nell'immaginario del poeta la figura della madre trascurando la passione, egli si innamora di giovani ragazze che devono essere l'antitesi delle mogli-madri. L'amore tormentoso per Lina viene, dunque, sostituito dal nuovo amore 'leggero e vagante' squisitamente erotico per le ragazze prive di impegni familiari: Paolina prima, poi Chiaretta. Le opere dedicate loro vogliono segnalare un momento di fuga dalla pesantezza della vita matrimoniale e dalle responsabilità familiari, e un'identificazione con la figura paterna e tutta la sfera semantica di vaghezza afferente. Chiaretta, che rappresenta la figura femminile più rilevante del *Canzoniere* dopo Lina, è la protagonista delle due sezioni *Preludio e canzonette* e *L'amorosa spina*; in quest'ultima raccolta, però, il fondo lirico è la malinconia di un uomo già innanzi con gli anni preso dal fascino di una creatura uscita appena dall'adolescenza:

⁴⁶⁴ Ivi, *A mia figlia*, p. 62.

⁴⁶⁵ «Era [Carmen] una bellezza strana e selvaggia, una faccia che all'inizio lasciava interdetti, ma che non si poteva più dimenticare»; oppure «Carmen mi guardò fisso col suo sguardo selvaggio»: Mérimée (2002), pp. 35-37 e 117.

⁴⁶⁶ Saba (1988), *Carmen*, pp. 89-90.

⁴⁶⁷ Cfr. Aymone (1971), p. 135.

⁴⁶⁸ Benussi (2007), p. 215.

Poi ch'io sono il tramonto e tu l'aurora,
molto è vero sperai, molto avrei fatto
per te, per me, per questo dolce mondo
che fuggo, sì tenacemente amato.
Ma troppo sono triste, troppo al fondo
nutro amari pensieri.⁴⁶⁹

Il poeta ormai quarantenne viene incantato dal fascino della ragazza molto giovane raffigurata con tratti con leggerezza e freschezza: «Uno zampillo/ sei tu, un'uccella sul più alto ramo,/ una cosa felice».⁴⁷⁰ Si pensa, infatti, che gli elementi onirici di cui sono ricche le sue poesie amorose, alludano a desideri mai realizzati, e avventure raccontate in uno stato tra veglia e sonno:

Le ragioni della poesia non sono che queste, la ricerca di un'assenza, e Saba [...]ci ha raccontato soltanto la vita che ha sognato, e ha costruito un personaggio per fargli vivere invece sua quelle vicende, per accostarsi alle fanciulle, per frequentare Carmen, per uccidere Lina e partire, per girovagare solitario per le vie della città [...]. E per questo ha dovuto rivolgersi [...] al sogno e all'invenzione.⁴⁷¹

Siamo di fronte a un dato fondamentale a cui sono da ricondurre tanti aspetti della personalità e della poesia di Umberto Saba per cui la poesia diventa un compenso e un sogno dove può realizzare i suoi desideri impossibili. Nell'ottavo testo de *L'amorosa spina* troviamo delle dichiarazioni rilevanti:

Tu mi piaci, da me così remota,
che non conosco due anime al mondo
più divise, che mi sei quasi ignota,
quasi estranea. E di me tieni il profondo.
Regalarti dovrei, Chiara, una rosa,
ed io stesso acconciartela sul seno;
poi tosto a me fare altro dono (cosa
non dico io a te), ma che dà pace almeno.
[...] e nella vita, spasimo e dolore,
alla vita in cui sei, più e più m'afferro.⁴⁷²

Chiara sarebbe semplicemente una giovane che gli ha ispirato dei versi d'amore e d'incontri onirici che non avrebbero nulla a che fare con la realtà.

Nella poesia collocata a conclusione di *Preludio e canzonette* Saba sottolinea con accenti di dolore come il passare del tempo sia inesorabile anche per Chiaretta:

L'umana vita è oscura e dolorosa
e non è ferma in lei nessuna cosa
[...]
Era Chiaretta
Una fanciulla, ed ora è giovanetta,
sarà donna domani. E si riceve,
queste cose pensando, un colpo in mezzo

⁴⁶⁹ Saba (1988), *L'amorosa spina*, 4, p. 180.

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ Cinquegrani (2007), p. 230.

⁴⁷² Saba (1988), *L'amorosa spina*, 8, p. 184

del cuore.⁴⁷³

Il tempo passa e Chiaretta che era per tanto tempo emblema di giovinezza e gaiezza per la sua vita libera dagli obblighi familiari o morali, sarà moglie poi madre e la sua effimera leggerezza sparirà e verrà sovrapposta da un senso di pesantezza, angoscia:

Finale lamenta l'instabilità delle cose umane [...]. Solo attraverso l'arte il poeta riesce a vincere la propria angoscia davanti al perenne scorrere e variare delle apparenze. Tutto muta, anche l'effimera ispiratrice delle sue *Canzonette*.⁴⁷⁴

Nel riferimento a Chiaretta-ragazza c'è grande carica narcisistica per il poeta che si identifica con la sua gaiezza, quindi diventare moglie e soprattutto madre indurita dagli «affanni», vuol dire che egli non può più immedesimarsi in lei, perdendo con la sua giovinezza, la propria. Si infrange il sogno di condurre una vita sfrenata sulle orme del padre, e svanisce pure il sogno di Carmen. Il ciclo delle *Canzonette* termina con uno stato d'animo vicino ad una beatitudine, proponendo una conclusione consolatoria: «Sono partito da Malinconia/ e giunto a Beatitudine per via»⁴⁷⁵. Qui la sublimazione attraverso la poesia si rivela un procedimento efficace, in grado di trasformare il dolore in un bel verso «pur senza eliminare l'angoscia dell'abisso, la ricopra di rose».⁴⁷⁶ Solo l'arte restituisce al poeta l'armonia: «fare in me di molte e sparse/ cose una sola e bella. E d'ogni male/ mi guarisce un bel verso».⁴⁷⁷ Per lui la poesia non è solo autocoscienza, ma è anche incessante tentativo di salvare l'unità e l'armonia con sé stesso e con gli altri. A volte tale tentativo è destinato al fallimento poiché l'unica sua realizzazione potrebbe verificarsi nello splendore estetico, nel risarcimento formale dell'arte.⁴⁷⁸ È eclatante il fatto che la poesia, come il sogno, sia l'espressione delle attività psichiche inconsce, che consente all'uomo di soddisfare pulsioni ritenute inaccettabili (in genere pulsioni sessuali o aggressive), deviandole su una meta accettata e valorizzata socialmente, (come chiarisce Freud nel suo saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*⁴⁷⁹). L'arte è una riconciliazione tra principio di piacere e principio di realtà; l'artista non riesce ad adattarsi alla rinuncia alla soddisfazione dei desideri di amore e gloria e lascia che i suoi desideri si realizzino nella fantasia, ma, ancor di più; secondo lo scienziato viennese in *Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri*⁴⁸⁰, le origini dell'arte si rintracciano nella magia esercitata dall'uomo primitivo per cui basta pensare o desiderare una cosa perché questa si realizzi attraverso l'atteggiamento magico. L'onnipotenza del pensiero si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte. Solo nell'arte succede ancora che un uomo lacerato da forti desideri possa creare qualcosa di affine alla realizzazione di essi, che questa finzione - grazie all'illusione artistica - abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà.

L'esperienza della psicanalisi porta Saba a considerare la parola come strumento autentico di conoscenza e di auto-analisi. Proprio per questo il titolo che ad un certo punto il poeta pensa di dare all'intera opera è *Chiarezza*: per affermare un principio fondamentale della propria poetica:

⁴⁷³ Ivi, *Finale*, p. 218.

⁴⁷⁴ Id. (2002), p. 202.

⁴⁷⁵ Id. (1988), *Finale*, p. 218.

⁴⁷⁶ Demattè (1982), p. 65.

⁴⁷⁷ Saba (1988), *Finale*, p. 218.

⁴⁷⁸ Non si può sottacere che Saba frequentava l'amico di Freud, lo psicanalista Edoardo Weiss, la cui presenza a Trieste negli anni venti del secolo scorso ha contribuito non poco ad alimentare quel forte interesse per Freud e le sue idee.

⁴⁷⁹ Cfr. Freud (1981), *Opere*, vol. VI, pp. 209-276.

⁴⁸⁰ Cfr. Id. (1975), pp. 81-105.

Ma il lettore del *Canzoniere* avverte, arrivato a questo punto [*Parole*], qualcosa di nuovo, come una nuova strana primavera. È la primavera che seguì, per Saba, alla crisi del *Piccolo Berto*; una grande chiarificazione interna, alla quale risponde un uguale illimpidimento della forma.⁴⁸¹

Parole riflette una capacità di recupero integrale delle parole intese come efficaci strumenti di conoscenza della vita. È una rinnovata ricerca di un mondo in cui prevalgono l'amore sulle minacce, sull'odio e sull'aggressione; ciò richiede altri termini, diversi da quelli accecati dalla «menzogna». Eppure una nuova concezione deriverà proprio dall'episodio della separazione dalla balia. *Ceneri*, componimento preferito dal poeta in questa sezione, ripercorre il ricordo della balia, solo senza il dolore straziante di una volta:

Ceneri
di cose morte, di mali perduti,
[...].
Mi sento, con i panni e con l'anima di allora,
in una luce di folgore; al cuore
una gioia si abbatte vorticoso
come la fine.
Ma non grido.⁴⁸²

La poesia, che pare una trascrizione psicologica dello stato d'animo del poeta al ricordo della sua Peppa, afferma a chiare lettere che il ricordo non suscita più pena perché i mali sono già perduti, il fuoco del dolore si è ridotto in ceneri e così egli non grida più:

Quello che più o meno inconsciamente Saba in fondo aveva chiesto alla psicoanalisi era di allearsi alla sua poesia, in modo da renderla uno strumento ancora più raffinato e sensibile nell'affrontare e tener a bada i propri conflitti.⁴⁸³

La sua Musa è diventata più chiara e al terreno della fantasia subentra quello della realtà. Inoltre, sono numerose le opere che esprimeranno una riconciliazione con il concetto della maternità. La psicoanalisi ha il compito di indurre l'uomo a rinunciare a un conseguimento immediato e diretto di piacere, ricorrendo a una sublimazione. Non si parla mai di rinuncia assoluta ma di sostituzione. Ecco allora che al principio di piacere può subentrare quello di realtà che cerca un appagamento in relazione a ciò che la realtà stessa offre. Tale principio agisce in modo da adattare il soddisfacimento del desiderio alle situazioni avverse, ponendo degli obiettivi estesi nel tempo e sublimando l'impossibile soddisfazione immediata in rappresentazioni sostitutive. Ne *L'Avvenire di un'illusione* Freud colloca, con decisione, la religione, le arti e la letteratura tra i soddisfacenti sostitutivi alle repressioni messe in atto dalla civiltà. Le religioni giustificano la loro pretesa di rinuncia al piacere terreno con la promessa di un piacere superiore e nell'aldilà, e nell'arte l'uomo trova nello spazio immaginario della fantasia una soddisfazione onirica dei propri desideri:

⁴⁸¹ Saba (2002), p. 279.

⁴⁸² Id. (1988), *Ceneri*, p. 385.

⁴⁸³ Pavanello Accerboni (1985), p. 320.

L'arte offre soddisfacenti sostitutivi per le più antiche rinunce imposte dalla civiltà [...] e contribuisce perciò come null'altro a riconciliare l'uomo con i sacrifici da lui sostenuti in nome della civiltà stessa.⁴⁸⁴

Tali osservazioni riguardo all'esercizio dell'attività artistica portano alla conclusione che l'arte si propone di temperare i desideri insoddisfatti. La fantasia rappresenta un territorio su cui si esercita l'azione della rimozione, ed all'interno dello spazio immaginario si scatenano e risolvono tanti conflitti in cui l'io è implicato. Da questo punto di vista, la fantasia può essere comparata al dispositivo terapeutico che consiste nella liberazione delle pulsioni bloccate nell'inconscio senza vergogna; l'arte e la letteratura permettono al fantasticare, ritenuto in sé sconveniente, di manifestarsi in forme istituzionalizzate e socialmente ben accette.

Nonostante ciò, rimane esasperato nel poeta il bisogno dell'amicizia e del dialogo, imprigionato nella cella di nevrosi e incapace di avere delle relazioni autentiche con i membri della famiglia, e ancor meno con la folla sempre presente nella sua poesia, come entità contemplata e rappresentata da lontano. Nell'ultimo componimento del *Canzoniere*:

Variamente operai, se in male o in bene
io non so; lo sa Dio, forse nessuno.
Mai appartenni a qualcosa o a qualcuno.
Fui sempre («colpa tua» tu mi rispondi)
fui sempre un povero cane randagio.⁴⁸⁵

Saba si rende conto che la sua poesia, per quanto grande, non è in grado di trasformarsi, pur con l'aiuto della psicanalisi, in uno strumento terapeutico efficace, che *Il Canzoniere* in quanto progetto di guarigione è fallito. La pena sofferta per superare la scissione attraverso la poesia è sostanzialmente vana, perché la poesia può raggiungere il risultato effimero della consolazione formale e fornire l'illusione di guarire «ogni male» con «un bel verso»; può capovolgere il negativo della vita nell'affermativo dell'arte e dare l'impressione di un rifugio caldo e dolce come il grembo materno «la dolcezza di un caldo angolo»⁴⁸⁶. oltre a questo momentaneo risarcimento non può andare.

Si è dedotto che la poesia di Umberto Saba nasce dal bisogno di colmare un'assenza: oltre all'autobiografismo del poeta, il *Canzoniere* allude a desideri mai realizzati; il rapporto del poeta con le giovani ragazze Paolina e Chiaretta sarebbe una pura finzione e tutte le liriche passionali dedicate loro sarebbero dei lamenti di un amore impossibile. Le avventure raccontate in uno stato tra veglia e sonno sono solo *parole*; il sogno di Carmen e il desiderio di condurre una vita sfrenata sulla scia del padre svaniscono nel nulla, lasciando un profondo abisso che il poeta ha sempre cercato di colmare con *le rose* della poesia. L'arte si rivela quasi un tentativo di riconciliazione tra principio di piacere e principio di realtà; Saba però non riesce ad adattarsi alla rinuncia della soddisfazione dei desideri d'amore. Alla fine *Il Canzoniere* risulta un'opera biografica che offre una chiave di lettura della vita del poeta. Una volta scoperta la psicanalisi, Saba l'ha utilizzata per analizzare le voci contrastanti del suo animo, le tendenze in conflitto della sua psiche e organizzare meglio all'interno del *Canzoniere* la trama già tracciata della sua storia. Il poeta così si è servito della psicanalisi per diventare sempre più padrone della propria opera poetica.

⁴⁸⁴ Freud (1980), pp. 443-44.

⁴⁸⁵ Saba (1988), *Ultima*, p. 569.

⁴⁸⁶ Ivi, *Poesia*, p. 398.

Samah Abdo
Università di Ain Shams al Cairo
samah.mohammed@alsun.asu.edu.eg

Riferimenti bibliografici

Saba (1966)

Umberto Saba, *Lettere a un'amica*, Torino, Einaudi, 1966.

Saba (1983)

Umberto Saba, *La spada d'amore, lettere scelte 1902-1957*, a c. di Aldo Marcovecchio, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983.

Saba (1988)

Umberto Saba, *Il Canzoniere*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Einaudi, 1988.

Saba (2002)

Umberto Saba, *Tutte le prose*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2002.

Studi critici

Aymone (1971)

Renato Aymone, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida Editori, 1971.

Cinquegrani (2007)

Alessandro Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba, Da Ernesto al Canzoniere*, Venezia, Marsilio, 2007.

Benussi (2007)

Cristina Benussi, "Le figure femminili nell'opera di Saba", in: AA.VV., *Sei donne per un un poeta*, Firenze, Ibiskos Editrice Risolo, 2007.

David (1987)

Michel David, "Le idee psicoanalitiche di Saba", in: AA.VV., *Il punto su Saba*, a c. di Elvio Guagnini, Bari, Laterza, 1987.

Demattè (1982)

Enzo Demattè, *Umberto Saba*, Padova, Edizioni del Noce, 1982.

Freud (1975)

Sigmund Freud, "Introduzione al narcisismo", in: *Opere*, vol. VII, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1975.

Freud (1980)

Sigmund Freud, "L'avvenire di un'illusione", in: *Opere*, vol. X, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, ristampa 1980.

Freud (1981)

Sigmund Freud, "Il delirio e i sogni della *Gradiva* di Wilhelm Jensen", in: *Opere*, vol. V, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, IV ed. 1981.

Freud (1981)

Sigmund Freud, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci", in: *Opere*, vol. VI, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, IV ed. 1981.

Freud (1986)

Sigmund Freud, "Al di là del principio del piacere", in: *Opere*, vol. IX, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.

Laplanche e Pontalis (2005)

Jean Laplanche, e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Tomo primo, Bari, Laterza, 2005.

Luti (1985)

Giorgio Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

Mérimée (2002)

Prosper Mérimée, *Carmen*, a c. di A. Colasanti, Milano. Mondadori, 2002.

Pavanello Accerboni (1985)

Anna Maria Accerboni, "Il «mito personale» di Umberto Saba tra poesia e psicoanalisi", in: AA.VV., Il punto su Saba, atti del convegno internazionale, Trieste, 25-27 marzo 1984, Trieste, Edizioni LINT, 1985.

Rifflet-Lemaire (1972)

Anika Rifflet-Lemaire, *Introduzione a Jacques Lacan*, prefazione di J. Lacan, traduzione di Roberto Eynard, revisione di Livio Agresti, Roma, Astrolabio, 1972.

Weininger (1992)

Otto Weininger, *Sesso e carattere*, traduzione di Julius Evola, introduzione di Fausto Antonini, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992.

This paper analyzes the poems of Saba adopting a psychoanalytic criterion. The poet suffers from psychological splitting due to the conflicting relationship between parents. This episode causes a neurotic illness of the mother that was very stiff, while the nurse was affectionate and generous. Saba child dreams of a life full of adventures like the peers. Lina, the wife, becomes part of Saba's life: at first, she appears as if she were an affective mother, then she is described as an emblem of voluptuousness. After the birth of his daughter, Saba ends up in sadness and goes in search of a lack of responsibility love claiming a passionate life outside the family structure. In conclusion, for Saba poetry is an attempt to compensate for an absence and to reconcile the principle of pleasure and the principle of reality.

Parole-chiave: canzoniere; psicanalisi; scissione; narcisismo; sublimazione.