

# KEPOS

*Semestrale di Letteratura Italiana*

Numero Speciale, 2021 (anno IV)



*UBI MAIOR*

*Il minore nella letteratura  
italiana contemporanea  
(dall'Ottocento agli anni Duemila).*

a cura di  
Teresa Agovino

Ururi  
Al Segno di Fileta

MMXXI



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB)

[www.keposrivista.it](http://www.keposrivista.it)

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

ISBN 9788832173161

*This is this a peer reviewed journal*

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 spedisce una lettera a

Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

## Kepos – Semestrale di letteratura italiana

### Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

### Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca’ Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca’ Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

### Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di

Linguistica Computazionale "A. Zampolli), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi "G. D'Annunzio"), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona).

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli"), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Sara Parisi (University of Strathclyde), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari, Responsabile di redazione).

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena).

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

## Indice

Prefazione.....	6
Fascicolo I.....	8
Chiara Senatore, <i>Gli Animali Parlanti</i> di Giovan Battista Casti: tra satira e zoopica .....	9
Lucia Bastianini, <i>Il Romanzo storico sul piano cartesiano</i> .....	26
Maicol Cutrì, <i>Occhi e nasi</i> di Collodi e la funzione ironica delle citazioni bibliche .....	47
Marguerite Bordry, <i>Quantificare il minore? Indagini statistiche su un corpus di critica letteraria</i> .....	65
Enrico Tatasciore, <i>Un personaggio fra epica e romanzo: Pomponia Graecina di Giovanni Pascoli</i> .....	83
Pierpaolo Pavarotti, <i>Dei pomari e delle ville: annotazioni su Gadda poeta e il suo primo sonetto</i> .....	104
Maria Chiara Tortora, <i>Un profilo di Giuseppe Raimondi (1898-1985)</i> ...	130
Giuseppe Marrone, <i>Bianca Garufi. Da Pavese a Fuoco grande, da Bernhard a Il fossile</i> .....	156
Giordano Rodda, <i>Gadda, Regiomontano, Cardano. Note a margine di Gonnella buffone</i> .....	186
Alessandra Trevisan, <i>Vera Gherarducci poeta</i> .....	205
Michele Paragliola, <i>L'Epistolario di Saba: «gocce d'oro» di un'opera in fieri</i> .....	240
Fascicolo II.....	260

Giacomo De Fusco, <i>Il grande ritratto</i> di Dino Buzzati ed il concetto di “pneuma”. Rivalutare un romanzo incompreso.....	261
Lucia Masetti, <i>La volpe e le camelie: una finestra sull’animo</i> di Silone .	288
Niccolò Amelii, <i>L’opera in divenire e l’utopia negata. Tensioni, visioni e conflitti</i> ne <i>Le città del mondo</i> di Elio Vittorini.....	324
Martina Pala, <i>Autrici e protagoniste fuori canone. Il profemminismo di Laudomia Bonanni</i> .....	350
Davide De Rei, <i>Come un soldato disperso: lo strano caso della Divina Mimesis</i> .....	370
Samuele Fioravanti, <i>Luciano Erba, un minore per partito preso. Il minimalismo come strategia</i> .....	396
Lucia Faienza, <i>Una rumorosa intertestualità: 1912+1 tra ironia e microstoria</i> .....	417
Federica Ambroso, <i>La présence de la ville dans la série de Grazia Negro</i> par Carlo Lucarelli. Analyse à l’aide du logiciel AntConc 3.5.7w.....	436
Teresa Agovino, «Mi premeva ricostruire l’ambiente». <i>Gli anni del sole stanco</i> di Fulvio Capezzuoli.....	457
Luca Mozzachiodi, <i>Appunti sul teatro</i> di Claudio Magris.....	471
Tiziano Ottobrini, <i>Luci d'aurora: Il seminarista</i> di Luisito Bianchi come <i>cammeo della teologia narrativa del minore</i> .....	497
Recensioni.....	520
Teresa Agovino, <i>Recensione a Antonello Fabio Caterino – Désirée Fioretti Glossario di Linguistica Forense. Un approccio interdisciplinare tra linguistica e grafologia</i> , Al Segno di Fileta, Ururi, 2021.....	521

Teresa Agovino, <i>Recensione a Davide De Rei, Volevo fare la guardia svizzera</i> , Amazon Fulfillment, 2020.....	523
Teresa Agovino, <i>Recensione a Salvatore Ferri – 19:59...e altri venti minuti senza filtri</i> , Edizioni 2000Diciassette, Telese Terme, 2020.....	525
Teresa Agovino, <i>Recensione a Ernesto Razzano, Firenze lo sai</i> , Edizioni 2000Diciassette, Telese Terme, 2020.....	527
Teresa Agovino, <i>Recensione a Salvatore Ferri, La rotonda dei sogni</i> , Edizioni Croce, Roma, 2018.....	530

## PREFAZIONE

*Ubi maior, minor cessat*, solevano dire i latini. Questo numero speciale di *Kepos* nasce per sconfessare l'atavica avversione nei confronti di ciò che da sempre, in letteratura, viene considerato minore e riunire giovani studiosi italiani e internazionali che attualmente, in ambito accademico, si occupano di autori e opere di rilevanza certamente minore ma non per questo meno degni di attenzione critica.

Quanto gli studi sul minore siano diffusi e fiorenti in ambito contemporaneo, è dimostrato anche dall'elevato numero di contributi pervenuti in occasione della realizzazione di questo *NS 2021*: il numero consta di ben ventidue articoli, divisi in due fascicoli, i contributi spaziano da Manzoni a Magris e da Casti a Bianchi coprendo, in tal modo, sia il fronte dedicato alle opere minori dei grandi autori del nostro panorama letterario contemporaneo, sia quello incentrato su autori minori, senza tralasciare, *ça va sans dire*, il mondo delle *digital humanities* e degli archivi digitali.

Il primo fascicolo colma il periodo storico-letterario che va dalla fine del secolo XVIII fino all'epistolario di Umberto Saba e comprende gli articoli di: Chiara Senatore (*Gli animali parlanti* di Giovan Battista Casti: tra satira e zoeopica); Lucia Bastianini (Il romanzo storico sul piano cartesiano); Maicol Cutrì (*Occhi e nasi* di Collodi e la funzione ironica delle citazioni bibliche); Marguerite Bordry (Quantificare il minore? Indagini statistiche su un corpus di critica letteraria); Enrico Tatasciore (Un personaggio fra epica e romanzo: *Pomponia Graecina* di Giovanni Pascoli); Pierpaolo Pavarotti (*Dei pomari e delle ville*: annotazioni su Gadda poeta e il suo primo sonetto); Maria Chiara Tortora (Un profilo di Giuseppe Raimondi, 1898-1985); Giuseppe Marrone (Bianca Garufi. Da Pavese a *Fuoco grande*, da Bernhard a *Il fossile*); Giordano Rodda (Gadda, Regiomontano, Cardano. Note a margine di *Gonnella buffone*); Alessandra Trevisan (Vera Gherarducci poeta); Michele Paragliola (*L'Epistolario* di Saba: «gocce d'oro» di un'opera in fieri).

Il secondo fascicolo procede in ordine cronologico verso la seconda metà del secolo XX e i primi anni Duemila e comprende i lavori di: Giacomo De Fusco (*Il grande ritratto* di Dino Buzzati ed il concetto di “pneuma”. Rivalutare un romanzo incompreso); Lucia Masetti (*La volpe e la camelia: una finestra sull’animo* di Silone); Niccolò Amelii (L’opera in divenire e l’utopia negata. Tensioni, visioni e conflitti ne *Le città del mondo* di Elio Vittorini); Martina Pala (Autrici e protagoniste fuori canone. Il proto-femminismo di Laudomia Bonanni); Davide De Rei (*Come un soldato disperso: lo strano caso della Divina Mimesis*); Samuele Fioravanti (Luciano Erba, un minore per partito preso. Il minimalismo come strategia); Lucia Faienza (Una rumorosa intertestualità: *1912+1* tra ironia e microstoria); Federica Ambroso (La présence de la ville dans la série de Grazia Negro par Carlo Lucarelli. Analyse à l’aide du logiciel AntConc 3.5.7w) ; Teresa Agovino («Mi premeva ricostruire l’ambiente». *Gli anni del sole stanco* di Fulvio Capezzuoli); Luca Mozzachiodi (Appunti sul teatro di Claudio Magris); Tiziano Ottobrini (Luci d’aurora: *Il seminarista* di Luisito Bianchi come cammeo della teologia narrativa del minore).

Il *Numero Speciale Kepos 2021*, come si evince chiaramente sin dai soli titoli dei vari contributi sopra menzionati – dei quali chi scrive personalmente ringrazia i singoli autori – va a coprire, in definitiva, uno spettro talmente ampio e variegato, che permette di sviscerare il concetto di “minore” declinandolo in ogni sua possibile forma critica, al punto da poter ironicamente controbattere ai nostri avi latini che qui *Ubi minor, maior cessat*.

Teresa Agovino

# FASCICOLO I

## CHIARA SENATORE, *Gli Animali Parlanti* di Giovan Battista Casti: tra satira e zooepica

*Fin dai tempi più remoti l'ingenuo scrittore e il franco filosofo si sono assai sovente trovati in caso di dover involgere nel velo dell'allegoria certe ardite verità che i riguardi adottati dalla molle società qualificano per dure e pungenti, o che l'intolleranza dell'arbitrario potere periglioso rende a quei che hanno il coraggio di proferirle apertamente<sup>1</sup>.*

*Gli animali parlanti* di Giovan Battista Casti rappresentano un esempio molto interessante per capire lo stretto legame che, a partire dal periodo bizantino<sup>2</sup>, unisce zooepica e satira politica. Si tratta di un'opera in sestine distribuite su ventisette canti che l'autore compose a partire dal 1792, data in cui divenne poeta cesareo presso la corte di Caterina II. Tuttavia, pubblicò il poema solo nel 1802: a partire dal 1786, data in cui era stato pubblicato il *Poema tartaro* del Casti che non era stato accolto come il poeta avrebbe voluto da Caterina II a causa delle costanti allusioni politiche del testo, l'autore si dedicò al genere del melodramma. Solo quando nel 1796 egli lasciò Vienna, poté iniziare a pensare alla pubblicazione de *Gli Animali parlanti* e nel 1798, capendo che la precarietà della sua condizione economica non poteva permettergli di far stampare l'opera in Italia, decise di partire per Parigi. Nemmeno nella capitale francese, però, il Casti trovò un tipografo disposto a finanziare la stampa e fu costretto a creare una società per finanziare l'impresa: in tal modo, nel 1801 *Gli Animali parlanti* apparvero a stampa e riscossero fin da subito un ampio successo al punto che l'opera

---

<sup>1</sup> *Gli animali parlanti*, prefazione, r. 1-6. L'edizione critica di riferimento per i passi citati è Pedroia (1987).

<sup>2</sup> Uno dei primi esempi è rappresentato dalla *Katomyomachia* di Teodoro Prodromo. Si tratta di un poemetto zooepico del XII secolo che, narrando la guerra che i topi intraprendono contro una gatta per ribellarsi, allude all'oppressione provata dagli strati sociali più bassi dell'epoca. L'allegoria politica è illustrata molto bene in Hunger (1968), pp. 56 e ss. mentre un'interessante ipotesi sulla presenza di un'allegoria religiosa si può trovare in Meunier (2016), pp. 219-339.

fu tradotta in francese<sup>3</sup>. La condizione personale dell'autore, al servizio di Caterina II durante gran parte della stesura della sua opera, imponeva l'allusività ottenuta tramite la scelta del genere zoeopico. A tale genere si ascrivono quei componimenti in cui si narrano battaglie tra animali dotati spesso di nomi altisonanti, che parodiano le grandi guerre narrate nei poemi dell'epica classica. Il poema del Casti inizia con l'assemblea degli animali per decidere quale forma di governo adottare e con la conseguente scelta della monarchia. Il regno viene affidato al Leone, che nomina il Cane primo ministro e assegna a ciascun animale una carica all'interno della corte, arrivando ad istituire cariche anche superflue come quella del Regio Grattatore incaricato di placare i pruriti del re. Sono narrati episodi tipici della vita di corte quali l'incoronazione del re e della regina, la Leonessa, e il corteo che segue tale momento; il banchetto; la nascita del re Leoncino che diventa immediatamente il nuovo erede, benché la reggente sia la Leonessa dopo la morte improvvisa del re Leone. Quando quest'ultima licenzia il Cane e nomina la Volpe primo ministro, il Cane medita vendetta e forma, insieme ad altri animali, un gruppo di ribelli con i quali la Leonessa con i suoi alleati ha numerosi scontri. Tra attacchi, ambascerie, balli in maschera, trattative di pace rifiutate e offerte propiziatorie, si arriva allo scontro finale, che porta ad una mediazione seguita da un congresso di pace sull'isola di Atlantide. In tale congresso si discute nuovamente su quale sia la forma di governo migliore tra repubblica e monarchia costituzionale ma nemmeno in questa sede si riesce a raggiungere un accordo. L'opera si conclude con un forte terremoto che fa sprofondare l'isola e fa morire la maggior parte degli animali. I pochi che sopravvivono, perdono la parola e l'intelletto.

Come si può intuire dalla trama, le allusioni all'ambiente storico-politico del tempo sono nascoste dietro il travestimento animalesco: «la ribellione degli animali e il successivo fallimento dell'instaurazione della repubblica sono un rinvio evidente alla situazione della Francia rivoluzionaria»<sup>4</sup>. Benché alcuni studiosi abbiano proposto alcune ipotesi riguardo

---

<sup>3</sup> Per un approfondimento cfr. *ivi*, pp. XI-XXXI. Per la scelta di stampare l'opera a Parigi si veda Palazzolo (2001a), pp. 383-388.

<sup>4</sup> Pedroia (1987), p. XVI.

le figure storiche che si celano dietro i singoli personaggi<sup>5</sup>, la volontà dell'autore era quella di non permettere di riconoscere con sicurezza quale personaggio storico si celasse dietro ogni singolo animale. Il Casti voleva espressamente offrire un poema in cui

*i vizi e i difetti sociali si espongono sui teatri alla pubblica derisione, sovente più efficace del tuono filosofico della ragione, facendosi nel tempo stesso scrupolosamente astrazione da qualunque applicazione a particolare governo [per delineare] un quadro generale delle costumanze, delle opinioni e dei pregiudizi dal pubblico adottati riguardo al governo, all'amministrazione ed alla politica degli stati.*<sup>6</sup>

Benché il punto di partenza sia rappresentato dalla situazione politica della Francia durante la rivoluzione, tale punto di partenza serve al Casti soprattutto per riflettere sui diversi sistemi politici moderni e per criticarne satiricamente alcuni aspetti: la satira nasce in riferimento ad un contesto sociopolitico particolare ma finisce per valere universalmente a prescindere dall'epoca storica.

Il mio interesse nei confronti de *Gli animali parlanti* è rivolto principalmente al rapporto esistente tra zooepica e allusioni politiche che si nascondono dietro di essa. Per questo motivo, la prima parte del contributo rappresenta un'analisi della parodia epica e del travestimento animalesco presente nell'opera mentre nella seconda parte cerco di evidenziare le conseguenze che le allusioni politiche troppo esplicite ebbero sulla fortuna del poema.

## **La parodia delle scene tipiche dell'epica classica**

La scena tipica, nell'epica classica, è un episodio che il narratore racconta più volte, quasi sempre nella stessa maniera: come sottolinea Edwards, la scena può essere costruita con una serie di motivi, che spesso sono espressi mediante formule<sup>7</sup>. Nella narrazione di uno stesso

---

<sup>5</sup> Secondo alcuni dietro il Cane si celava Mirabeau, secondo altri il ministro Tanucci, secondo altri ancora Napoleone cfr. *ivi*, p. 17. Dietro il Leone è stato proposto di riconoscere la figura del re Carlo III di Borbone cfr. *ivi*, p. 37 e Muresu (1973), p. 237.

<sup>6</sup> *Gli animali parlanti*, prefazione, r. 72 e ss.

<sup>7</sup> Edwards (1992), pp. 285 e ss.

tema si ricorreva molto spesso a dettagli che divenivano canonici: per esempio, nelle battaglie, un attacco non andato a buon fine o un vantarsi prematuramente. Le scene tipiche dell'epica classica parodiate nelle opere zooepiche a partire dalla *Batrachomyomachia*<sup>8</sup>, sono per la maggior parte presenti anche ne *Gli animali parlanti*. Il primo canto si apre con «una solennissima adunanza» dei «membri più distinti e accreditati/ d'ogni specie quadrupede di bruti» per stabilire quale forma di governo scegliere. Nell'epica classica i dettagli canonici della scena tipica dell'assemblea erano rappresentati soprattutto da alcuni movimenti compiuti dai partecipanti: l'adunanza viene convocata da un comandante che si alza per parlare, mentre tutti gli altri stanno seduti<sup>9</sup>. Nell'assemblea de *Gli animali parlanti* citata poc'anzi tali atteggiamenti sono rispettati: i partecipanti sono seduti e chi di volta in volta prende la parola per dire la propria opinione si alza per parlare<sup>10</sup> e lo stesso si può dire anche per quanto riguarda il Congresso di pace che si svolge ad Atlantide, la cui narrazione inizia nel XXIV canto. Inoltre, tale scena tipica è preceduta da un altro elemento tipico dell'epica classica: il catalogo<sup>11</sup>. In esso sono elencati i diversi gruppi che sopraggiungono citando il nome degli animali a capo delle singole ambasciate: l'Ippopotamo e il Caimano guidano l'ambasceria dei Leoni marini, dei trichechi (chiamati Morse), dei Cani e delle Orse; la Volpe accompagnata dal Cavallo guida l'ambasceria leonina; il Vampiro precede la schiera delle Faine, delle Sanguisughe e delle Arpie; il Porco guida i Maialini. Di alcuni di loro viene citata anche la provenienza geografica, come avveniva nei cataloghi degli eserciti dell'epica classica: delle Morse si dice che «del freddo Groenland presso alle sponde/ o sdraiate si stanno in sull'arena/ alle foci dell'Oby ovver del Lena», ci sono poi «Orsi bianchi, che fin sotto ai poli/ han lor soggiorno, e vivono sui geli, / e Volpi nere da lontan venute, da

---

<sup>8</sup> La zooepica italiana si può dire che iniziò a svilupparsi a partire dalla traduzione latina della *Batrachomyomachia* di Carlo Marsuppini del 1430 circa. Durante il Rinascimento ci fu un notevole sviluppo di tale sottogenere: si pensi al *Croacus* di Calenzio, a *La battaglia de li gatti e de li sorzi*, alla *Moschaea* di Folengo, all'*Auleromyomachia* di Dazzi. È proprio a questa tradizione che si ricollega, più o meno consapevolmente, l'opera del Casti. Per un approfondimento sulla nascita della tradizione zooepica in Italia si veda Zaggia (2013).

<sup>9</sup> Arend (1933), pp. 116 e ss.

<sup>10</sup> *Gli animali parlanti* I, 51: «Il Caval sorge, ed a parlare s'accinge»; I, 96: «ché sorse appena, appena aprì la bocca».

<sup>11</sup> Per un approfondimento si veda Edwards (1980).

Kamtchatka e dall'isole Aleute», sono presenti tutti gli uccelli particolari e magnifici che «Asia, Africa ed America produce/ e dall'isole a noi del mar Pacifico/ l'europeo navigator conduce». Tuttavia, invece di essere elogiati per le loro virtù, sono evidenziate solo le caratteristiche negative degli animali che guidano le diverse schiere: l'Ippopotamo è «torbido, torvo estremamente e brutto»; le Morse vengono definite con un lessico realistico «zannute» e «spaventose», il Vampiro è un «intrigatore e succiatore egregio [...] malefico, deforme», il Porco è «lotoso e sonnolento [...] vien svegliato, grugnando e a passo lento [...], un animal sì stupido e sporco». L'assemblea e il catalogo, due elementi caratteristici dell'epica classica, sono modernizzati per essere utilizzati come strumenti di critica del mondo politico contemporaneo. Infatti, l'allusività che sarebbe stata garantita dal travestimento animalesco è tuttavia resa esplicita dall'autore che sottolinea il riferimento agli ambasciatori presenti nelle corti del mondo moderno «principi e regi/ presero mostri e aborti di natura/ per loro emblemi e gentilizi fregi, / e ciò vie più ci prova e ci assicura/ che agli uomini fur sempre gli animali/ prototipi e maestri universali».

Dalla tradizione classica è ripreso anche il *topos* del catalogo degli eserciti presente nel canto XX: gli eserciti, preparandosi alla partenza per la battaglia, sono nominati per schiere e di ognuna di esse viene nominato il comandante. La provenienza dei combattenti, caratteristica frequente all'interno dell'epica classica, non è presente nel catalogo in questione: viene citata solo la provenienza del Lupo e dell'Orso. La parodia della scena tipica si ottiene soprattutto perché «al lessico tipico è accostato il lessico realistico-comico»<sup>12</sup>: ecco che allora il Lupo Cervier è al comando «d'uno stuolo di esploratori» dei quali si sottolinea che «quel che noi facciam coi cannocchiali/ cogli occhi lor lo fean quegli animali», il Cargagiù che è al seguito del Leopardo è «per la voracità detto anche il Ghiotto» e la Pantera conduce «zannute, cornute, irsute, unghiute bestie»<sup>13</sup>. Si ricordi, inoltre, che il catalogo degli eserciti era una scena quasi sempre presente nei testi della tradizione zooepica dell'Umanesimo e del Rinascimento: si pensi ai cataloghi presenti nella *Moschaea*

---

<sup>12</sup> Pedroia (1987), p. 472.

<sup>13</sup> Si veda *Gli animali parlanti XX*, 32-54.

di Teofilo Folengo<sup>14</sup>, a quello presente nella *Gran battaglia de li gatti e de li sorzi*<sup>15</sup> o a quello presente nel *Croacus*<sup>16</sup>.

Riguardo la parodia dell'epica classica, il Casti arriva anche a soluzioni innovative rispetto alla tradizione precedente, proponendo parodie di episodi epici specifici ripresi dai poemi omerici. Quando il Leoncino viene ucciso in battaglia dall'Elefante, sono inviati la Scimmia e il Gatto a richiedere la sua salma in cambio di ricchi doni. L'Elefante, pur rifiutando sdegnosamente i doni, accetta di restituire il corpo del Leoncino che viene riportato alla reggia dalla Leonessa<sup>17</sup>. Dopo questo episodio, il narratore interviene per esplicitare il confronto con un episodio omerico: la richiesta del corpo di Ettore fatta da Priamo ad Achille. Inoltre, il narratore finge che sia stato Omero a prendere spunto dall'uccisione del Leoncino per l'episodio appena citato<sup>18</sup>. È presente anche un paragone tra Achille e l'Elefante e il narratore sottolinea il fatto che, mentre il primo accetta vilmente i doni offertigli, il secondo li rifiuta pur restituendo il cadavere: con una domanda retorica rivolta al lettore («di questi duo/ qual è il più grande eroe, il mio o il suo?») si evidenzia la superiorità dell'Elefante. L'Asino, che aveva inviato la Scimmia e il Gatto dall'Elefante, viene preferito agli dèi omerici, Giove e Mercurio, che avevano inviato Priamo da Achille, con la conseguente accettazione di «una viltà» simile da parte di Priamo. Anche la vicenda che precede la morte del Leoncino<sup>19</sup> è la parodia di un episodio omerico: il Tapiro, amico dell'Elefante, viene ucciso dalla Iena. L'Elefante, dopo aver pianto sul corpo del Tapiro, decide di vendicarlo ma invece di uccidere la Iena, responsabile della morte dell'amico, uccide il Leoncino. In questo caso manca un intervento diretto dell'autore, tuttavia, l'episodio di riferimento è chiaramente quello dell'uccisione di Patroclo e della conseguente uccisione di Ettore da parte di Achille. Lo stesso lamento sul corpo del Tapiro ha un intento ironico: «-O mio Tap...- cominciò per ben due volte;/ e per dolor non potea dir Tapiro».

---

<sup>14</sup> *Mosch.* C-V I, 359-448 e *Mosch.* C-V II, 43-76. Per l'edizione critica si veda Zaggia (1987), pp. 297-460.

<sup>15</sup> *La gran battaglia* 49-57. Per l'edizione critica si veda Chiesa-Gatti (1995).

<sup>16</sup> *Croacus* 2. 47- 142. Per l'edizione critica si veda Monti Sabia (2008).

<sup>17</sup> *Gli animali parlanti* XXII, 97-109.

<sup>18</sup> Si ricordi, infatti, che le vicende de *Gli animali parlanti* sono ambientati in un'età lontanissima. In *ivi* XXII, 109 si dice che, «all'epoca di Omero», «bifolchi, cuochi e macellai/erano i regi, e i loro guerrieri/simili affatto ai nostri filibustieri».

<sup>19</sup> *Ivi* XX.

Concludendo *Gli animali parlanti* è, a mio parere, un'opera all'interno della quale è possibile riconoscere gli elementi caratteristici della zooepica. Il Leopardi definì *Gli animali parlanti* «la Batracomiomachia imitata dal Casti»<sup>20</sup>, e si può ammettere che dal poemetto pseudo-omerico il Casti trasse spunto per la parodia dell'epica classica. Tuttavia, la scelta di servirsi della parodia epica per criticare satiricamente la politica e la società del tempo nonché la scelta di utilizzare il travestimento animalesco per rendere tale critica più allusiva, rappresentano il tratto più originale dell'opera del Casti. L'unione di zooepica, satira e allusioni politiche verrà apprezzata particolarmente dal Leopardi che seguirà la strada percorsa dal Casti per i suoi *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

## **La satira politico-religiosa e la censura dell'opera**

Per capire a pieno la satira politico-religiosa presente all'interno dell'opera del Casti, è necessario porre particolare attenzione al contesto storico-culturale in cui l'autore stende la sua opera. Nel 1796 Casti, non accettando il divieto impostogli dall'imperatore di frequentare diplomatici stranieri, decise di chiedere un congedo a breve termine e lasciò Vienna. Arrivato in Italia, dopo che la polizia austriaca aveva sequestrato tutte le opere che l'autore portava con sé, gli fu comunicato che non sarebbe potuto tornare più a Vienna. Dopo un breve soggiorno in Italia, caratterizzato dalla ricerca di un mecenate disposto a finanziare la stampa delle sue opere, il Casti decise di trasferirsi a Parigi. Fu proprio nella capitale francese, che egli familiarizzò con i gruppi di esuli italiani e cospiratori antinapoleonici. È proprio in tali anni che l'autore completò la stesura del suo ultimo poema.

L'intento del Casti è quello di denunciare una società corrotta ricorrendo ad un'ambientazione favolistica e a personaggi immaginari nascosti dietro il travestimento animalesco, descritti attraverso un linguaggio satirico-allegorico. Il problema principale è rappresentato dagli interventi che compie più volte il Casti in quanto narratore: tali interventi, infatti, hanno un ruolo esplicativo e a causa di essi tutto ciò che poteva essere un

---

<sup>20</sup> Leopardi afferma ciò all'inizio dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, contenuti in Felici-Trevi (1997), p. 1100. Si ricordi che la *Batrachomyomachia* è considerata l'archetipo di tutte le opere zooepiche.

velato riferimento alla politica si trasforma in un attacco palese. Ad esempio, dopo la descrizione dell'attribuzione della nuova carica di grattatore di corte che estremizza al meglio la situazione che il Casti vuole denunciare, ossia quella di essere disposti a tutto pur di ricevere una posizione di maggiore considerazione da parte dei potenti, si legge

*Oltre di che, havvi sicuro indizio/ che in certe corti tuttavia sussiste/ di  
grattatrice e grattator l'offizio;/ la differenza solo in ciò consiste:/ fra le bestie  
era pubblico e solenne, /né so perchè secreto oggi divenne<sup>21</sup>.*

Anche quando viene descritto il modo di regnare della Leonessa, caratterizzato dalla scelta di lasciare ogni cortigiano libero di perseguire i propri vizi e le proprie dissolutezze, il Casti aggiunge che tale atteggiamento lo «adottar sovente/ repubbliche non men che monarchie» criticando poco dopo la spregiudicatezza con la quale si calpesta qualsiasi valore positivo in nome della politica della ragion di Stato<sup>22</sup>. A ciò si aggiungano i costanti riferimenti alla necessità di una ribellione da parte delle masse per sconfiggere l'oppressione dei potenti<sup>23</sup> per completare il quadro di un'opera che, per quanto l'autore tentasse di negarlo, era fortemente irriverente e provocatoria.

L'elemento determinante che provocò più degli altri la censura dell'opera è la parodia degli elementi riconducibili alla sfera della religione. L'esempio più emblematico è rappresentato dal canto XVII. In esso, infatti, è presente un'ampia sezione all'interno della quale viene narrata la «teologia» degli animali. L'autore «sfrutta parodicamente un *cliché* delle vite dei santi eremiti»<sup>24</sup> per descrivere il luogo inaccessibile in cui abitava un Corvo dotato di «linguaggio profetico» e sul Corvo vengono riferite delle ipotesi relative alla sua discendenza<sup>25</sup> e ai vari miracoli che vennero a lui attribuiti. Viene poi citato un terremoto che provocò la morte dell'Ente ignoto, che da quel momento fu chiamato Gran Cucù e rappresentò il dio degli animali: di esso si dice che gli animali pensavano che dopo tremila secoli sarebbe risorto per governare eternamente il regno in piena beatitudine. Tramite il

---

<sup>21</sup> Gli animali parlanti III, 103-108.

<sup>22</sup> *Ivi* XII, 6-11.

<sup>23</sup> Si veda per esempio *ivi* XXI, 57 o *ivi* XIX, 40.

<sup>24</sup> Pedroia (1987), p. 398.

<sup>25</sup> Il narratore è in dubbio se fosse figlio del Caos antico o di un Ente ignoto nato dalla Tempesta e dal Tremoto.

becco profetico del Corvo, il Gran Cucù fece la sua rivelazione divina, in seguito alla quale ci fu la diffusione della religione. È chiaro che si tratta di una dissacrante parodia relativa alla religione cristiana, in particolare alla resurrezione e alla rivelazione, al punto che il narratore afferma che «rivelazion qualor s'accetta/ stravaganza non v'è che non s'ammetta».

Una satira a trecentosessanta gradi, dunque, che comprende sia un attacco nei confronti dell'assolutismo monarchico sia una critica alla corruzione morale del ceto ecclesiastico. Considerato ciò, non dovrebbe sorprendere l'inserimento de *Gli animali parlanti* nell'Indice dei libri proibiti il 26 agosto 1805: benché il Casti nella prefazione avesse cercato di negare l'attualità della satira, fingendo di narrare vicende del passato, il revisore romano che per primo propose la censura dell'opera non apprezzò la satira dei costumi del clero, le allusioni alla corruzione della Chiesa, le critiche nei confronti delle monarchie regnanti<sup>26</sup>. Per evitare l'inserimento nell'Indice dei libri proibiti, dunque, il travestimento animalesco non è bastato: il problema principale non fu l'attacco a singoli personaggi quanto piuttosto la durissima critica volta a scardinare l'ideologia politica dominante. In quest'ottica *Gli animali parlanti* erano ritenuti un pericolo da parte dei vari imperatori perché deridevano satiricamente i valori e la morale su cui si fondava il loro potere. Allo stesso modo il clero non poteva accettare che i propri esponenti fossero dipinti come personaggi spregiudicati e corrotti, seguaci di una dottrina che il Casti prese di mira tanto quanto prese di mira chi la seguiva. La paura principale di coloro che erano al potere era la possibile interpretazione politica de *Gli animali parlanti* da parte dei lettori: le critiche ai sistemi politici ed ecclesiastici, essendo riflessioni valide universalmente e non strettamente legate a singoli avvenimenti, potevano essere adattate alle diverse vicende politiche a seconda del lettore e poteva essere attribuito ad esse un carattere sedizioso. Tali critiche, tuttavia, possono essere realmente comprese solo se si tiene conto della base illuministica del pensiero del Casti: leggendo le sestine finali dell'opera, si può scorgere un vero e proprio inno alla «santa ragion» con lo scopo di far tornare quest'ultima sulla terra in modo da eliminare l'ignoranza e le false credenze<sup>27</sup>. Si capisce, dunque, come mai le singole monarchie si adeguarono al pensiero

---

<sup>26</sup> Per un approfondimento si veda Palazzolo (2001a), pp. 390-392.

<sup>27</sup> Si veda *Gli animali parlanti* XXVI, 96-101.

della congregazione ecclesiastica, spaventati dal canto loro più dal pensiero libertino che dall'attacco alla morale cristiana: l'imperatore d'Austria impedì la circolazione, la vendita e anche la lettura dell'opera; il Regno di Sardegna e quello delle due Sicilie impedirono la stampa, la vendita e l'importazione delle opere dall'estero; il Granducato di Toscana fu quello che, pur con numerose restrizioni, permise in parte la circolazione dell'opera<sup>28</sup>. A ciò si aggiunga che il giudizio dell'ambiente letterario italiano riguardo il Casti non era unitario. Il panorama letterario italiano sette-ottocentesco non era sicuramente pronto ad un'opera innovativa e dissacrante come *Gli Animali parlanti*. E anche chi avesse voluto valutare positivamente le posizioni anticonformiste assunte dal Casti, non avrebbe potuto non riconoscere «la mancanza di cementata solidità in un'opera dall'architettura alquanto instabile, la carenza di un armonico senso della composizione, spesso compromesso da parti oziosamente descrittive»<sup>29</sup>. Per questi motivi, nell'Ottocento la maggior parte dei giudizi più autorevoli da un punto di vista artistico-letterario non erano positivi: gli intellettuali erano «intimoriti, anche se non sempre coscientemente, da certe prese di posizione politiche e dal tentativo [...] di intervenire in maniera indipendente e originale in molti generi della tradizione letteraria italiana»<sup>30</sup>. Dovendo restringere il campo, mi limito a citare l'esempio che ritengo più significativo. Si tratta del giudizio di Ugo Foscolo che, nel *Saggio d'un Gazzettino del bel mondo*, scrive:

*Or ei nel lungo Poema tartaro contro Caterina II e nel lunghissimo degli Animali parlanti contro le Corti, è assai meno arguto e più ciarliere assai di Tersite- e più stolto. La moltitudine irritata contro le corti se ne vendica [sì] pazzamente da ridursi in un subito ad adorare con più superstizioso terrore le stesse formalità, delle quali Bonaparte circondavasi appunto nell'anno in cui la prima edizione degli Animali parlanti usciva in Parigi. (...) Le dame autrici anzi che farsi prestare uno o due versi luminosi de' lor grandi poeti – ma sono antichi- abbelliscono i lor frontespizi d'una stanza tutta quanta del Casti. Qui è autore di moda – l'ammirare bella o brutta letteratura purché sia forestiera, è di moda anche in Londra quasi quanto in Milano – e il contentarsi di rime per poesia è assai più di moda qui che in Italia – e gli animali parlanti sono stati di moda fin dal tempo della torre di Babele e anche prima<sup>31</sup>.*

---

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 394-395.

<sup>29</sup> Muresu (1973), p. 283.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>31</sup> Fubini (1951), p. 448 e seguenti.

Tale giudizio sembra semplicemente riflettere le paure dei poteri forti e condannare la fortuna, secondo il Foscolo infondata, che il poema stava riscuotendo nei salotti europei. Anche lo stile del Casti è oggetto di critica da parte del Foscolo nel suo saggio sui *Poemi narrativi*: era considerato uno stile troppo poco armonioso e troppo prolisso<sup>32</sup>. La parte interessante, però, arriva quando si analizza con più attenzione uno scritto 'minore' del Foscolo: l'*Ipercalisse*. L'opera, infatti, presenta non poche somiglianze con *Gli animali parlanti*. In primo luogo, anche nell'opera del Foscolo sono presenti riferimenti alla vita politico-sociale coeva all'autore e in misura molto maggiore rispetto all'opera del Casti. In secondo luogo, gli interventi del narratore presenti ne *Gli animali parlanti* per rendere più esplicite le allusioni sono sostituiti nell'*Ipercalisse* da una *Clavis*<sup>33</sup> che spiega quale esponente dell'ambiente politico milanese si cela dietro i singoli personaggi. In più, vi è un passo fondamentale per la trama dell'*Ipercalisse*, che presenta non poche somiglianze con uno de *Gli animali parlanti*: durante un'accesa discussione tra sei personaggi dietro cui si celano i più importanti esponenti dell'ambiente letterario milanese<sup>34</sup>, compare un asino a chiedere di fare silenzio, pronunciando una lunga querimonia contro i sei uomini e minacciandoli di morte qualora avessero seppellito Ieromomo<sup>35</sup>, colui che lo aveva scuoiato per arricchirsi nonché amico intimo del gruppo di uomini. Prima e dopo la querimonia in questione avviene un terremoto che ricorda quello avvenuto ad Atlantide ne *Gli animali parlanti* che provoca la scomparsa di tutte le bestie del mondo radunatesi lì per un congresso che aveva lo scopo di porre fine alle controversie relative alla forma di governo migliore da adottare<sup>36</sup>. Si ricordi che il Casti pensò per un altro poemetto satirico-politico, il *Poema tartaro*, ad una

---

<sup>32</sup> Foligno (1958), pp. 2-25.

<sup>33</sup> Si ricordi, però, che solo dodici esemplari furono accompagnati dalla *Clavis* esplicativa. Per un approfondimento sull'*Ipercalisse* rimando all'edizione di Fassò (1933), in particolare al saggio introduttivo.

<sup>34</sup> Nello specifico si tratta di Nicolò Bettoni, Angelo Anelli, Ludovico Lamberti, Vincenzo Monti, Andrea Mustoxidi, Giuseppe Bossi.

<sup>35</sup> Nella *Clavis* viene spiegato che dietro la figura di Ieromomo si cela Urbano Lampredi, uno dei più accesi oppositori dell'autore. Il Lampredi attaccò numerose volte e pubblicamente il Foscolo in particolar modo nel periodo compreso tra il 1810 e il 1812.

<sup>36</sup> *Gli animali parlanti* XXVI, 61: «Dai fondamenti l'isola traballa, /e d'ogni sua connessione si stacca; /qual alta torre che cede ed avvalla, /qualor s'appoggia a fragil base e fiacca».

‘chiave’<sup>37</sup> che doveva contenere un indice in cui sarebbero state svelate le persone nascoste dietro i personaggi del poema: proprio come i dodici esemplari speciali dell’*Ipercalisse*. Non si può sapere con certezza se il Foscolo fosse a conoscenza dell’indice che avrebbe dovuto accompagnare la stampa del *Poema tartaro*. Tuttavia, tornando a *Gli animali parlanti*, «Foscolo non poté dunque non apprezzare il coraggio manifestato dal Casti nell’affermare, anche se in forme velate, certe cose estremamente compromettenti»<sup>38</sup>. A mio parere, fu proprio tale coraggio che Foscolo tenne presente quando compose l’*Ipercalisse*: in questo modo si spiegherebbero meglio alcuni punti in comune tra l’*Ipercalisse* e *Gli animali parlanti*.

Tornando al giudizio del Foscolo citato poc’anzi, esso è importante anche perché testimonia che, nonostante la censura e il giudizio negativo degli intellettuali, *Gli animali parlanti* riscossero una fortuna straordinaria nei salotti europei: benché il giudizio dei letterati fosse per la maggior parte negativo, il malcontento diffuso e l’insofferenza nei confronti degli atteggiamenti delle monarchie europee fecero avvicinare a *Gli animali parlanti* un pubblico di gran lunga più ampio rispetto a quello ristretto dei circoli letterari più elitari. La condivisione delle posizioni anticonformistiche del Casti da parte di un numero sempre maggiore di persone fu l’elemento decisivo per la diffusione dell’opera. Tale diffusione è attestata anche dalle ristampe che si susseguirono in gran numero in Italia fino a metà dell’Ottocento e dalle traduzioni nelle diverse lingue europee. L’*editio princeps*, infatti, ebbe tredici ristampe nel 1802 e, dopo un periodo di stallo dovuto alla censura dell’opera e alla conseguente proibizione di vendita di quest’ultima, ci furono ventiquattro ristampe tra il 1820 e il 1848<sup>39</sup>. A ciò si aggiunga che tra le ventiquattro ristampe citate, venti presentano come luogo di stampa una città estera: nella maggior parte dei casi si trattava di librai ticinesi, in altri gli stampatori cercavano di evitare le possibili ripercussioni negative derivate dalla vendita di un libro proibito indicando una falsa località di stampa<sup>40</sup>. Di fatto, le edizioni stampate presso i librai ticinesi erano introdotte clandestinamente anche in Italia

---

<sup>37</sup> Come si afferma in Metlica (2014), p. CCXXIV sembra che l’unica ‘chiave’ autografa sia quella contenuta nel manoscritto del Fondo Piancastelli della Biblioteca Civica di Forlì. Una copia di essa, non autografa, è contenuta nei ff. 370-375 del ms. 1628 dei *Fonds italiens* della Biblioteca Nazionale di Parigi.

<sup>38</sup> Muresu (1973), p. 235.

<sup>39</sup> Pedroia (1984).

<sup>40</sup> Per un approfondimento si veda *ivi*, pp. 35-38.

perché «la verità è che le modalità di diffusione clandestina si fanno sempre più sofisticate e capaci di eludere una sorveglianza che, malgrado le bellicose dichiarazioni delle autorità, si dimostra tutt'altro che efficiente»<sup>41</sup>.

Chiara Senatore

Laureata magistrale presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza"

[senatore.1867208@studenti.uniroma1.it](mailto:senatore.1867208@studenti.uniroma1.it)

---

<sup>41</sup> Palazzolo (2001b), p. 511.

## Riferimenti bibliografici

Arend (1933)

Walter Arend, *Die Typischen Scenen bei Homer*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1933.

Chiesa-Gatti (1995)

Mario Chiesa e Simona Gatti (a cura di), *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.

Edwards (1980)

Mark W. Edward, *The Structure of Homeric Catalogues*, in «Transactions of the American Philological Association» CX (1980), pp. 81-105.

Edwards (1992)

Mark W. Edwards, *Homer and the oral tradition: the type-scene*, in «Oral Tradition» VII (1992), n. 2, pp. 284-330.

Fassò (1933)

Luigi Fassò (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo vol. VIII Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816: Frammenti sul Machiavelli, Ipercalisse, Storia del sonetto, Discorsi sulla servitù dell'Italia, Scritti vari*, Firenze, Le Monnier, 1933.

Felici-Trevi (1997)

Lucio Felici-Emanuele Trevi (a cura di), *Giacomo Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton, 1997.

Foligno (1958)

Cesare Foligno (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo vol. XI t. 2 Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958.

Fubini (1951)

Mario Fubini, *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo vol. V Prose varie d'arte*, Firenze, Le Monnier, 1951.

Hunger (1968)

Herbert Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia Einleitung, Text und Übersetzung*, Graz-Wien-Köln, Herman Böhlaus Nachfolger, 1968.

Metlica (2014)

Alessandro Metlica, *Poema tartaro/ Giovan Battista Casti; introduzione di Antonio Fallico; edizione critica e commento di Alessandro Metlica*; Verona-Milano, Associazione Conoscere Eurasia-Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2014.

Meunier (2016)

Florence Meunier, *Théodore Prodrome, Crime Et Châtiment Chez Les Souris*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Muresu (1973)

Gabriele Muresu, *Le occasioni di un libertino (G. B. Casti)*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1973.

Monti Sabia (2008)

Liliana Monti Sabia, *La guerra delle ranocchie. Croaco, Elisio Calenzio; edizione critica con introduzione, traduzione e commento e con un'appendice sul Testamentum del Calenzio*, Napoli, Loffredo, 2008.

Palazzolo (2001a)

Maria I. Palazzolo, *Le vicissitudini di un libertino. Fortuna editoriale e sfortuna critica delle opere di Giambattista Casti*, in «Nuova rivista di letteratura italiana» IV (2001), 2, pp. 383-413.

Palazzolo (2001b)

Maria I. Palazzolo, *"Un sistema organizzato e nascosto". Contrabbando librario e censura politica nella Roma di primo Ottocento*, in «Studi Storici» XLII (2001), 2, pp. 503-527.

Pedroia (1984)

Luciana Pedroia, *Gli "Animali parlanti" di G.B. Casti: fortuna editoriale e stampe clandestine in Italia e nel Ticino*, in «Archivio storico ticinese» XCVII (1984), pp. 31-56.

Pedroia (1987)

Luciana Pedroia (a cura di), *Giovan Battista Casti/ Gli animali parlanti*, Roma, Salerno Editrice, 1987.

Zaggia (1987)

Massimo Zaggia, *Macaronee minori*, Torino, Einaudi, 1987.

Zaggia (2013)

Massimo Zaggia, *Per una storia del genere zoepico tra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo*, in Gabriele Bucchi (a cura di), *L'eroicomico dall'Italia all'Europa Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 27-53.

*Gli animali parlanti is a zoepic poem by Giovan Battista Casti in which the author alludes to the political situation in revolutionary France. Rather than attacking individual characters, the author often criticizes the grounds on which political and ecclesiastical systems were built. By narrating a war between animals, the author recalls the type-scenes of classical epics and satirically*

*parodies them. Although the author hoped to avoid censorship using animal characters, Gli animali parlanti was put in the Index of Prohibited Books. Despite the censorship and the negative reviews of some important literary personalities of Casti's time, the work had a huge success. The aim of this paper is to analyze the relationship between political satire and animalistic characters, trying to highlight the satirical attacks that were most condemned by the authorities.*

*Parole-chiave:* Casti; fortuna; satira; zooepica; censura.

## LUCIA BASTIANINI, *Il Romanzo storico sul piano cartesiano*<sup>1</sup>

*Ricevettero l'uso delle cinque opere del Signore,  
come sesta fu concessa loro in dono la ragione  
e come settima la parola, interprete delle sue opere  
(Siracide 17, 5)*

*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*<sup>2</sup> è un lungo e articolato saggio critico di riflessione teorica pubblicato da Manzoni nel 1850 nelle *Opere varie*. È un trattato dalla genesi molto complessa e travagliata<sup>3</sup>, formato da due parti: la prima ha l'impianto di una riflessione speculativa e l'altra offre la narrazione di una sorta di storia della letteratura a partire dai poemi omerici fino alle produzioni coeve, indispensabile alla piena comprensione di quanto precedentemente teorizzato. Il testo suggerisce un complesso e molto articolato ragionamento che necessita di alcune chiavi interpretative; diversamente, sembrerebbe sconfessare il valore della narrazione offerta dal romanzo storico, seguendo i criteri della verosimiglianza, a favore di uno scritto più marcatamente aderente al vero, suscitando, a una prima lettura, non pochi problemi di inconciliabilità tra quanto teorizzato e la pratica scrittoria dei *Promessi sposi*.

L'opera è stata poco conosciuta e forse ancora meno apprezzata sia nell'immediato che fino ai giorni nostri se, come sostiene Agovino, «il giudizio di Ferrara resta ad oggi quello ancora in auge presso i principali critici manzoniani, che continuano a vedere il saggio *Del romanzo storico* come una delle peggiori prove dell'autore milanese»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Il presente contributo è, in parte una ripresa, in parte una rielaborazione di quanto contenuto in Bastianini (2019) in particolare cfr. Capitolo II: *Tra invenire e inventare: la ricerca dell'ultimo vero*, pp. 36-52.

<sup>2</sup> *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, esce nel fascicolo VI delle *Opere varie* che Manzoni fece stampare da Redaelli in Milano tra 1845 e il 1855; tutta l'opera consta di otto fascicoli. Testo di riferimento in Manzoni (2000), pp. 1-85. Abbr.: DRS, segue l'indicazione della parte prima (I) o seconda (II) e i paragrafi.

<sup>3</sup> Cfr. in proposito Alziati (2017); in particolare pp. 189-194.

<sup>4</sup> Agovino (2017), p. 17. Il riferimento: Ferrara (1903).

Nell'immediato possiamo dire che il pensiero di Manzoni era molto difficile da decodificare in un'epoca in cui avevano grande diffusione, con grande successo di pubblico, veri e propri romanzi storici, mentre Manzoni tentava di affidarsi a un «pensoso verosimile»<sup>5</sup>. Alla copiosa produzione italiana di questo genere, contribuì sicuramente una molteplicità di stimoli: l'orazione inaugurale tenuta da Foscolo all'Università di Pavia nel 1809, dal titolo *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*<sup>6</sup> che invitava gli italiani alle storie; le istanze mazziniane tese a promuovere la funzione patriottica del romanzo<sup>7</sup>; oltre, naturalmente la, ampiamente esplorata, suggestione offerta dalla produzione di Scott<sup>8</sup>.

È dunque bene ricordare che altri scrittori italiani, negli stessi anni, si cimentarono nella scrittura di questo genere narrativo (non solo nella forma epistolare) e che nel solo 1827 uscirono ben cinque romanzi storici (ventisettana esclusa)<sup>9</sup>. *I promessi sposi* non aprirono dunque la via ad alcun nuovo genere e uscirono in mezzo a molte altre opere; inoltre, non furono da subito ritenuti unanimemente un capolavoro. Spesso, interpretati secondo categorie di giudizio applicate alle opere coeve, ne uscivano abbastanza maltrattati, in quanto quel paradigma critico non si attagliava bene al romanzo manzoniano, che non sembrava soddisfare a pieno molte aspettative<sup>10</sup>.

Le stesse categorie critiche in auge a quel tempo, inoltre, impedivano forse di comprendere a fondo la sempre complessa e articolata riflessione manzoniana, mentre era

---

<sup>5</sup> La suggestiva espressione si trova in Romagnoli (1984), p. 217.

<sup>6</sup> Foscolo (1970).

<sup>7</sup> Cfr. Marini (2016); Beltrami (2014), pp. 197-214.

<sup>8</sup> Cfr. Sarni (2013).

<sup>9</sup> «In quell' anno [1827] uscirono niente meno che Il castello di Trezzo dell'esordiente Giovan Battista Bazzoni, La battaglia di Benevento: Storia del secolo XII di Francesco Domenico Guerrazzi, Cabrini Fundolo. Frammento della storia lombarda sul finire del XIV secolo e il principiare del XV di Vincenzo Lancetti, Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara: Romanzo storico della gentildonna livornese Angelica Palli Bartolomei, Sibilla Odaleta. Episodio delle guerre d'Italia alla fine del secolo XV: Romanzo storico di un italiano, cioè del piemontese di Tortona Carlo Varese e finalmente uscì nei suoi tre tomi la Ventisettana di Alessandro Manzoni»: Romagnoli (1984), p. 190; per l'integrazione all'elenco di Romagnoli cfr. Danelon (2000) pp. 111-112. Da segnalare anche un'integrazione che giunge fino alla produzione degli anni '30 in Spongano (1973), p. 70, nota 16.

<sup>10</sup> Vi furono vere e proprie stroncature da parte della critica che preferivano al testo manzoniano altri romanzi più marcatamente storici e patriottici; si citi, fra tutte, il giudizio espresso da Giuseppe Salvagnoli Marchetti che definisce Lucia «una fanciulla imbecille» e Renzo «uno scimunito lanaro», in Salvagnoli (1829), p. 108.

più facile ricorrere ad una *reductio ad unum*, ad una divulgazione facilitata del suo pensiero che finiva, come è ovvio, per tradirlo<sup>11</sup>.

Le precisazioni prodotte sono fondamentali per capire lo sforzo profuso da Manzoni nel trattato in questione, datato 1850, quasi dieci anni dopo la quarantana, quando sembrava rammaricarsi, con consapevolezza, che il suo capolavoro era stato poco compreso<sup>12</sup>. Possiamo affermare che forse il *Romanzo storico* è stato il suo ultimo articolato tentativo per metterci sulla buona strada, per farci capire quanto la sua produzione si volesse affrancare da quella che, nel suo tempo, incontrava entusiastici consensi di pubblico; voleva piuttosto suggerire che, secondo gli schemi narrativi consueti, non era da leggersi il suo lavoro: altro era il fine a cui si doveva volgere il romanzo storico, che non trasmettere l'immediata cognizione dei fatti (seppure abbelliti dal verosimile).

La lettura dell'ampio saggio in questione richiede, dunque, il rigore e la pazienza di seguire i ragionamenti manzoniani dall'inizio alla fine e non 'per salti', pena perdere il filo del discorso e attribuire improprie teorizzazioni all'autore. Il presente contributo cercherà di offrire un'interpretazione seguendo le relazioni tra quattro costanti individuate nell'esposizione: autore/interlocutore(possibile); storia/romanzo storico. Ogni affermazione presa in esame dal trattato sarà posta al vaglio e, per così dire, letta sulla filigrana di queste quattro variabili per provare a decodificarne il senso.

---

<sup>11</sup> Le critiche rivolte al romanzo, di Tommaseo (1830) e di Zajotti (1827), comunicano una loro interpretazione del pensiero manzoniano che, proprio perché semplificata, può aver generato alcuni fraintendimenti su quello che poteva essere il messaggio autentico dell'autore: cfr. Bastianini (2019) in particolare capitolo III, pp. 131-136.

<sup>12</sup> Questo sembra affermare, in una lettera scritta da Lesa a Vittoria Giorgini, Manzoni il 2 ottobre, 1849 «Sento da Matilde che la piccina è per la bona strada: conosce tutti i personaggi de' *Promessi Sposi*, e a un bisogno li rammenta agli altri. Mantenetela in queste bone disposizioni; e appena saprà leggere correttamente, quello è il libro da farle leggere; che questo è il mezzo di farglielo piacere per tutta la vita. [...] E ora che i *Promessi Sposi* hanno passata una bona parte della vita che gli era destinata, e invecchiano alla maledetta, c'è proprio bisogno che vengano su di quelli che se ne rammenteranno per forza. E se questa carità non me la fanno quelli che hanno del mio sangue, chi me la farà?», in Manzoni (1986), tomo II, lettera n. 897, pp. 493-495, 494

L'incipit della prima parte del trattato avvisa il 'discreto lettore'<sup>13</sup> che l'autore si accinge a riportare le due diverse critiche a cui va soggetto il romanzo storico<sup>14</sup>. Tali opinioni non necessariamente sono condivise dall'autore, anzi verranno punto per punto smantellate nel proseguo del trattato, con finissime argomentazioni.

Dunque, ogni ragionamento tratto da questi passaggi è, come vedremo, espressione del pensiero degli ipotetici interlocutori.

La prima critica al romanzo storico si basa sull'idea che:

*Alcuni dunque si lamentano che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, il vero positivo non sia ben distinto dalle cose inventate, e che venga, per conseguenza, a mancare uno degli effetti principalissimi d'un tal componimento, come è quello di dare una rappresentazione vera della storia. (DRS I 2)*

## **I secondi hanno un'idea del tutto opposta a questa e:**

*Si lamentano in vece che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, l'autore distingue espressamente il vero positivo dall'invenzione: la qual cosa, dicono, distrugge quell'unità che è la condizione vitale di questo, come d'ogni altro lavoro dell'arte. DRS (I 12)*

Se queste sono le riflessioni altrui, sarà necessario capire bene quando l'autore esprimerà il suo pensiero, ovvero quando vorrà, portando alle estreme conseguenze gli argomenti dei due avversari, «cavarne una conseguenza diversa»<sup>15</sup>. Dunque, immaginando un piano cartesiano, poniamo sull'asse delle ordinate la prima coppia: autore/ interlocutore (possibile); questo procedimento ci aiuterà a vagliare le affermazioni per riuscire a comprendere meglio da chi viene espresso quanto affermato.

---

<sup>13</sup> Così viene appellato nell'*Avvertimento*: «L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel Discorso che segue, vadano d'accordo con la Lettera che precede. Può dir solamente che, se ha mutato opinione, non fu per tornare indietro. Se poi questo andare avanti sia stato un progresso nella verità, o un precipizio nell'errore, ne giudicherà il lettore discreto, quando gli paia che la materia e il lavoro possano meritare un giudizio qualunque» (DRS *Avvertimento*); il lettore, come nel romanzo, viene chiamato in causa per capire bene e in profondità quanto l'autore abbia voluto veramente teorizzare.

<sup>14</sup> La prima e la seconda critica sono rispettivamente in DRS I 4-10 e 13-16.

<sup>15</sup> Cfr. DRS I 20.

Facile allora comprendere come la differenziazione tra carta geografica (racconto cronologico) e carta topografica (una rappresentazione più particolareggiata del medesimo), quale immagine per suggerire la differenza tra un lavoro di storia e quello del narratore (DRS I 4-6) e il relativo concetto di offrire al lettore una 'cognizione' (DRS I 6), attraverso tale narrazione, a cui sembrerebbe afferire il romanzo storico, sono argomentazioni e immagini che scaturiscono dalle riflessioni del primo interlocutore, non dell'autore. Parimenti l'accusa di disomogeneità, rivolta a questo genere narrativo, nell'accozzare in modo indistinto parti vere e verosimili, generando nel lettore un malevolo assentimento contraddittorio, è l'argomentazione del secondo interlocutore (DRS I 13-14).

Sebbene l'autore non condivida affatto questi ragionamenti con la solita ironia commenta: «E a questi cosa risponderemo? In verità, non trovo che si possa dir altro, se non che hanno ragione» (DRS I 17). Per permettere di afferrare lo spirito di quanto sopra detto, viene qui narrato l'aneddoto del giudice che dà ragione ad ambedue i contendenti (che sostengono versioni dei fatti opposte e inconciliabili) e anche al bambino che, dopo aver ascoltato la narrazione ingenuamente esclama: «non può essere che abbiano ragione tutt'e due. Hai ragione anche tu, gli disse il giudice» (DRS I 19-20)<sup>16</sup>.

Ed è proprio la comparsa di un terzo elemento che permetterà la sottile confutazione delle due critiche, che sarà sostenuta dall'autore; infatti solo uscendo dalla stretta logica binaria: reale/invenzione (*id est* verosimile) facendo entrare una terza categoria (vero ideale) sarà possibile risemantizzare il concetto di verosimiglianza e trovare un nuovo accordo armonico che, nel romanzo storico, orchestra i tre elementi: vero reale (costituito dal dato storico e dal fatto storico<sup>17</sup>), vero ideale e la nuova concezione di verosimile di cui si serve il narratore del romanzo storico, che è il legante (o se vogliamo l'intersezione) tra mondo ideale e quello reale.

Ma procediamo per gradi.

---

<sup>16</sup> Per la narrazione dell'episodio cfr. DRS I 18-21.

<sup>17</sup> Manzoni distingue in questo trattato il dato storico (bruto) e il dato reale che è, come vedremo la risultante del dato narrato dallo storico per mezzo del verosimile.

La confutazione della prima critica parte dalla considerazione che è impossibile che un autore di un romanzo storico possa distinguere «ciò che è stato realmente da ciò che è di sua invenzione» (DRS I 21) e rifacendosi a quanto espresso dal primo interlocutore (nella relazione tra la carta geografica e quella topografica) e apparentemente assecondandolo, Manzoni sostiene che il fine del romanzo storico non è di offrire «una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia» (DRS I 23). Il suo ragionamento va ben oltre e afferma che, non tanto per quanto suggerito dall'interlocutore, reale e invenzione non sono separabili nel romanzo storico, per un semplice desiderio di abbellimento che il romanzo storico dovrebbe soddisfare, quanto perché la relazione tra reale e verosimile è arricchita dal vero ideale. A questo punto l'autore espone chiara la sua teoria: «Per circostanziare gli avvenimenti storici coi quali abbia legata la sua azione ideale [...] dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere [...] e circostanze verosimili, inventate da lui» (DRS I 22); ma ancor più «ai personaggi storici [...] farà dire e fare, e cose che hanno detto realmente [...] e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire» (cfr. DRS I 23-24). Alla fine, l'autore sarà «ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero» (DRS I 24-25).

La tesi del primo interlocutore viene dunque smantellata perché superata da questa affermazione che fonda il concetto di verosimiglianza come processo che, partendo dall'idea, cerca di rendere verosimile il concetto, servendosi dei propri elementi del vero. La narrazione del reale si profila dunque come uno strumento (non, dunque, il fine della narrazione) per decodificare il piano ideale (attraverso la verosimiglianza) e declinarlo sull'asse del possibile. Pertanto, diviene infattibile spezzare i due momenti, pena snaturare la narrazione del romanzo storico che, in quanto tale, non deve offrire la cognizione del dato reale, come suo scopo principale.

Non deve, inoltre, il romanzo storico offrire l'unità di assentimento, che compete alla storia, quanto piuttosto suggerire al lettore elementi per la riflessione morale. E qui compare il fondamento della confutazione della seconda critica, partendo dalla definizione dell'arte

che, a differenza della storia, deve produrre un «effetto definitivo» e, risemantizzando, appunto, il concetto di verosimiglianza con grande chiarezza viene spiegato che:

*L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno.*  
(DRS I 36-37)

Limpido si staglia il pensiero dell'autore che indica nel verosimile la possibilità di rappresentazione dell'idea modellandola sul vero storico/reale, producendo nel fruitore un assentimento definitivo. Il concetto è ulteriormente chiarito da una semplice ed esplicita similitudine:

*Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità. Ma se uno, vedendo, da lontano e al barlume, un uomo ritto e fermo su un edificio, in mezzo a delle statue, lo prendesse per una statua anche lui, vi pare che sarebbe un effetto d'arte? (DRS I 37)*

La nitidezza dell'esempio lascia adito a pochi fraintendimenti: vengono ben chiariti i termini della questione e le relazioni tra l'idea, la forma verosimile (che l'idea prende nella materia), e la possibile distruzione di quest'ultima, che non implica la deperibilità della suggestione, o meglio della riflessione che questa ha generato nello spettatore. Oltre a questo, viene chiarito anche che nella produzione artistica non è possibile confondere il manufatto artistico con gli elementi della realtà, perché la nostra mente, capace di ragionamenti complessi, automaticamente distingue i piani della riflessione offerta dall'arte e della cognizione offerta dal dato reale.

Le osservazioni del primo interlocutore sono basate, dunque, su una «esigenza della realtà» che non può essere soddisfatta, ovviamente dal romanzo storico. Come non può essere soddisfatta la richiesta del secondo interlocutore, ovvero l'unità di assentimento; non solo, infatti, nel romanzo storico si troveranno *facta atque infecta*, argomentazione facilmente

comprensibile, ma, come abbiamo visto, l'arte genera un diverso assentimento (che è 'per sempre') che sfugge alle categorie fin qui usate per questo effetto<sup>18</sup>. Possiamo dunque affermare che vi sono due passaggi nodali in cui l'autore esprime il suo punto di vista sulla questione della genesi e dunque del fine del romanzo storico, introducendo appunto il concetto di vero ideale da cui discende il nuovo concetto di verosimile. La tecnica argomentativa è identica: portare alle estreme conseguenze i ragionamenti dei due malcapitati e superarli in coerenza, come aveva promesso.

Il romanzo storico non può dunque soddisfare le richieste né del primo né del secondo interlocutore. Del resto è già stato notato come il nostro autore sia sempre stato riluttante a identificarsi con una sola posizione, sia essa critica o politica, e come tenda, piuttosto, se in disaccordo, «a disaggregare quello che è tenuto insieme artificialmente, per arrivare all'apertura della verità che tutti interpella» e anche quando trova punti di convergenza su qualche posizione: «polemizza con qualcuno con cui per altri versi è d'accordo, disaggregando le sue affermazioni, e puntando a "superarlo" in coerenza»<sup>19</sup>.

Manzoni sembrerebbe frettolosamente concludere i complessi ragionamenti dei due detrattori accordando a questi il suo (apparente) assenso, argomentando dunque che solamente la storia si propone di «raccontare dei fatti reali». Proprio per questo suo intento, solo questo tipo di narrazione viene indicato come l'unico luogo dove coincidono l'esposizione del vero storico, distinto dalle cose inventate, e l'unità di assentimento<sup>20</sup>. In realtà non è l'autore che sta esprimendo il proprio pensiero, piuttosto ironicamente sembra far sua la cieca conclusione dei miseri interlocutori, come comprova l'*incipit* del capoverso successivo, a partire dal quale Manzoni ingaggia una nuova battaglia contro gli sconsiderati sostenitori delle sorti progressive della storia. Di fronte al *Ma* con cui inizia il paragrafo c'è veramente da tremare:

---

<sup>18</sup> Cfr. DRS I 16.

<sup>19</sup> Cfr. la nitida esposizione di Badini Confalonieri, *Introduzione*, in Manzoni (2012), pp. 9-42; i due passi sopra citati sono rispettivamente alle pp. 12 e 13.

<sup>20</sup> Cfr. DRS I 45-48. In particolare: «Questa [la storia] infatti si propone appunto di raccontare de' fatti reali, e di produrre per questo mezzo un assentimento omogeneo, quello che si dà al vero positivo»: 49.

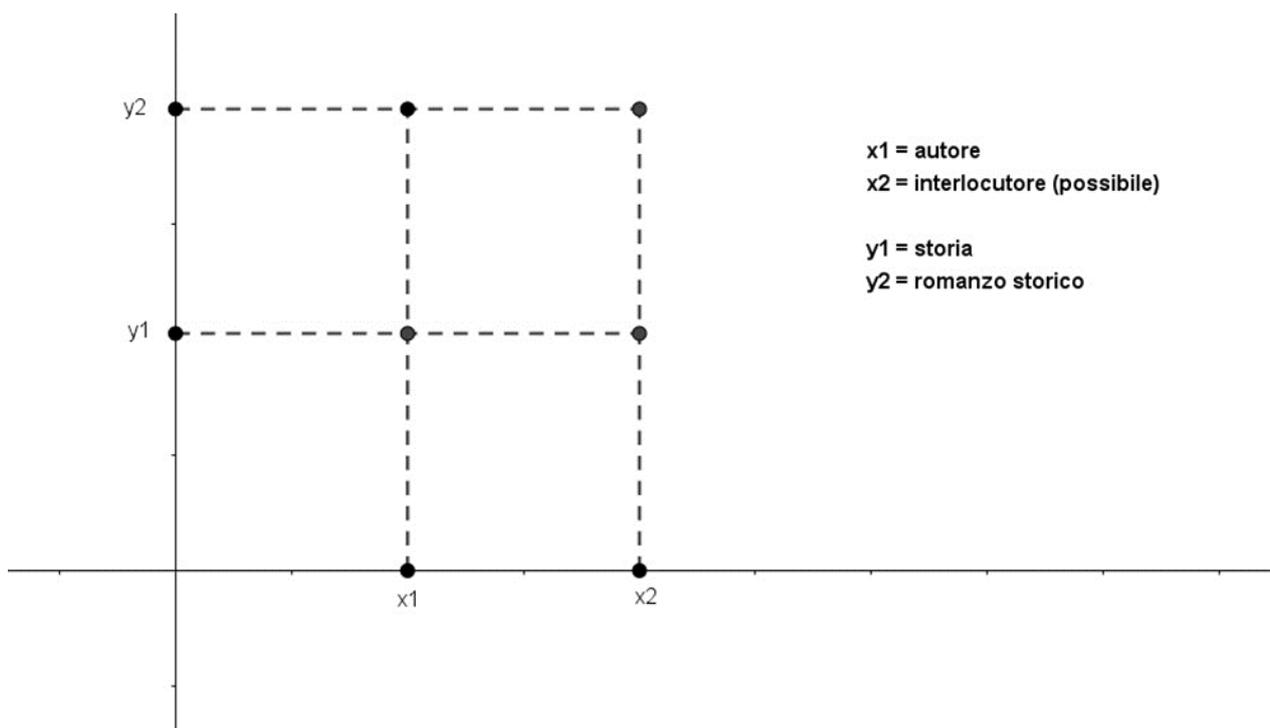
*Ma, potrà qui forse opporre qualcheduno, s'ottiene egli codesto dalla storia? Produce essa una serie d'assentimenti risoluti e ragionevoli? O non lascia spesso ingannati quelli che sono facili a credere, e dubbiosi quelli che sono inclinati a riflettere? E indipendentemente dalla volontà d'ingannare, quali sono le storie composte da uomini, dove si possa esser certi di non trovare altro che la verità netta e distinta DRS I 49*

Per leggere il prosieguo, sarà necessario tenere presente un secondo distinguo perché le argomentazioni, da ora in poi esplicate, riguarderanno rispettivamente le proprietà della storia (scienza<sup>21</sup> e, come tale, imperfetta) e del romanzo storico. Dobbiamo aver chiaro, dunque, quale dei due elementi Manzoni stia analizzando tenendo presente che i passaggi tra l'uno e l'altro argomento sono spesso sottili e repentini. Molto accorto dovrà essere il lettore soprattutto quando l'autore cercherà di definire la funzione del verosimile: non dovrà essere confuso l'uso del verosimile che può fare lo storico (perché del verosimile si può servire anche la storia) e l'uso che ne deve fare lo scrittore del romanzo storico. Il verosimile è, dunque, un termine dalla doppia valenza.

Porremo quindi sull'asse delle ascisse le altre due variabili: storia/romanzo storico e questo è lo schema che, a questo punto, possiamo visualizzare sul piano cartesiano:

---

<sup>21</sup> Così viene definita da Manzoni in *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, Lettre « L'histoire paraît enfin devenir une science»: in Manzoni (2008), pp. 2-228: 216 § 208. Abbr.: LCH segue paragrafo.



*Rappresentazione grafica del processo di decodificazione della complessa struttura delle argomentazioni manzoniane contenute nel Del romanzo storico, prendendo a prestito la struttura di un piano cartesiano: sull'asse delle ascisse sono posti rispettivamente autore e possibile interlocutore; sull'asse delle ordinate rispettivamente: storia e romanzo storico. Immagine da me creata.*

Proseguendo il ragionamento, vengono ora affrontate le peculiarità della storia e, *in primis*, ne vengono posti in evidenza i limiti, dando un'evidente disconferma di quanto prima affermato (quando l'autore sembrava far proprie le conclusioni dei suoi interlocutori indicando nei lavori di storia l'unica possibilità di narrazione del vero):

*È certo ugualmente, che anche dallo storico più coscienzioso, più diligente, non s'avrà, a gran pezzo, tutta la verità che si può desiderare, né così netta come si può desiderare [...] in quanto] De' fatti reali, dello stato dell'umanità in certi tempi, in certi luoghi, è possibile acquistare e trasmettere una cognizione, non perfetta, ma effettiva<sup>22</sup>: ed è ciò che si propone la storia: intendo sempre la storia in buone mani. (I 51-53)*

<sup>22</sup> 'Per comprendere 'effettiva' può essere utile questa ulteriore precisazione: «per storia, intendo qui, non la sola narrazione cronologica d'alcune specie di fatti umani, ma qualsiasi esposizione ordinata e sistematica di fatti umani. È questa, dico, la storia che intendo d'opporre al romanzo storico; e che s'avrebbe ragione d'opporgli, quand'anche essa non fosse altro che possibile»: DRS I 72; tuttavia è da notare come anche una rappresentazione perfetta, offerta dalla storia, non sia possibile; pertanto, anche la storia in buone mani produce un'opera *in-perfecta*.

Appurato che anche la storia è imperfetta, non in grado cioè di esprimere il vero, perché questa facoltà le è negata, per motivi diversi, come al romanzo storico, è ora il momento di comprendere dove Manzoni ponga la distinzione tra le due forme di scrittura. Il suo ragionamento non parte da assunti teorici, ma dall'osservazione dei diversi effetti che questi due generi producono nel lettore:

*Nel dubbio provocato dalla storia, lo spirito riposa, non come al termine del suo desiderio, ma come al limite della sua possibilità: ci s'appaga, dirò così, come in un atto relativamente finale, nel solo atto buono che gli sia dato di fare. Nel dubbio eccitato dal romanzo storico, lo spirito in vece s'inquieta, perché nella materia che gli è presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo. (DRS I 55-57)*

È facile constatare che nel dubbio generato dalla storia lo spirito si acquieta perché si arrende di fronte a una limitata cognizione che sola può essere appagata. La lettura del romanzo storico genera un'inquietudine che, non solo non ha nella concezione manzoniana una valenza negativa, ma è ciò che muove l'agire morale che si attiva dall'aver contemplato, nella forma offerta dall'arte, l'«ultimo vero»<sup>23</sup> dove solo l'intelletto riposa. È proprio questo che viene realizzato dal romanzo: «È solo scrivendo di questa inquietudine e inquietando, se così posso dire, la scrittura chiamata a questo compito, che l'autore può portare il proprio lettore nel punto più vicino possibile alla quiete cui ogni uomo aspira come al "termine fisso d'eterno consiglio"»<sup>24</sup>.

La distinzione tra i due generi, partendo dal diverso fine che sono chiamati a raggiungere, appare ora così chiara che permetterà di districarci, senza rimanere confusi, nella doppia valenza del concetto di verosimile, usato dalla storia e dal romanzo storico. Ambedue sono, infatti, forme narrative che necessariamente devono tradurre in una dimensione di comprensibilità e di completezza il dato di cui si servono<sup>25</sup>. La storia è, come chiarirà bene

---

<sup>23</sup> «A che altro fine si scrive e si parla? [...] cercando e trovando spesso così splendidamente il bello poetico, non in quelle tristi apparenze, né in quelle formole convenute, che la ragione non intende o smentisce, e delle quali la prosa si vergognerebbe; ma nell'ultimo vero, in cui l'intelletto riposa»: Alessandro Manzoni, *Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio (Sul Romanticismo)* in Manzoni (1967), pp. 1128-1138, 1131.

<sup>24</sup> Frare (2006), p. 7.

<sup>25</sup> «Il mezzo, e l'unico mezzo che uno abbia di rappresentare uno stato dell'umanità, come tutto ciò che ci può essere di rappresentabile con la parola, è di trasmetterne il concetto quale è arrivato a formarselo, coi

il proseguire del ragionamento, «una qualsiasi esposizione ordinata e sistematica di fatti umani» (DRS I 72) a cui può essere affiancato il verosimile per suggerire una più esaustiva riproduzione del reale in quanto deve offrire una cognizione non solo del vero positivo (il dato storico), ma del vero reale (il fatto storico): «Congetturando, come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità» (DRS I 64); le prime due azioni indicate suggeriscono un necessario arricchimento del dato puro per approdare al vero reale.

La storia si viene, dunque, delineando non solo come scienza del dato storico, ma come scienza che mira a fornire la conoscenza del mondo reale che lo storico riesce a comunicare solamente servendosi del verosimile; ma non può arbitrariamente mescolare i due elementi (il dato storico e il verosimile) e li dovrà tenere ben distinti. In tale maniera farà intendere al lettore quale sia il dato e quale la necessaria narrazione di cui lo storico si deve servire per dare completezza al dato stesso che di per sé risulterebbe, alla nostra mente, incompleto. Ed è un monito all'integrità del lavoro dello storico il non fare la «frangia alle cose» (DRS I 50), concetto che viene esplicito bene anche nell'apologo in cui si narra dell'arbitrario, quanto inefficace mescolamento dell'acqua e dell'olio al fine di 'allungare' una miscela combustibile<sup>26</sup>. Lo stesso monito non può valere per il romanziere: «Vedete se vi pare che l'autore del romanzo storico possa far uso di questo mezzo, per schivar, quanto è in lui d'ingannare il lettore»: (DRS I 50).

Invano si affanna, dunque, chiunque, riferendo il resoconto di un'indagine storica, tenta di mescolare, in modo indistinto, elementi propri della storia ed elementi inventati:

*Che se, in vece di trattar col lettore come tratta con sé, di presentare agli altri intelletti, intatta e schietta, l'immagine che, in ricompensa delle sue ricerche e*

---

diversi gradi o di certezza o di probabilità che ha potuto scoprire nelle diverse cose, con le limitazioni, con le deficienze che ha trovato in esse, o piuttosto nella attualmente possibile cognizione di esse; è in somma, di ripetere agli altri l'ultime e vittoriose parole che, nel momento più felice dell'osservazione, s'è trovato contento di poter dire a sé medesimo» (DRS I 71).

<sup>26</sup> «Ho sentito parlare (cosa vecchia e vera anche questa) d'un uomo più economo che acuto, il quale s'era immaginato di poter raddoppiar l'olio da bruciare, aggiungendoci altrettanta acqua. Sapeva bene che, a versarcela semplicemente sopra, l'andava a fondo, e l'olio tornava a galla; ma pensò che, se potesse immedesimarli mescolandoli e dibattendoli bene, ne risulterebbe un liquido solo, e si sarebbe ottenuto l'intento. Dibatti, dibatti, riuscì a farne un non so che di brizzolato, di picchiettato, che scorreva insieme, e empiva la lucerna. Ma era più roba, non era olio di più; anzi, riguardo all'effetto di far lume, era molto meno. E l'amico se n'avvide, quando volle accendere lo stoppino» (DRS I 78).

*delle sue meditazioni, è apparsa al suo; la ripone, per spezzarla di nascosto, e fare, co' rottami di essa e con una materia di tutt'altra natura, qualcosa di più e di meglio; se, per renderla più animata, vuoi farla vivere di due vite diverse; se prende per mezzo ciò che era il fine<sup>27</sup>; allora la ragione delle cose,[...] non solo non permette che da un tale impasto resulti una rappresentazione più compita d'uno stato reale dell'umanità, ma nemmeno quella meno particolarizzata, che poteva risultare dal ritratto sincero delle cose reali<sup>28</sup>.  
(DRS I 76-77)*

Il vero positivo non può essere mescolato arbitrariamente e soggettivamente con il verosimile nel momento in cui dà luogo alle «cose reali»; in breve: lo storico non può alterare il dato, può però narrare il fatto storico facendo ricorso al verosimile, tenendo ben distinti i due elementi, offrendo così il vero reale<sup>29</sup>.

Può apparire ora evidente come l'errore non stia tanto nell'uso del verosimile (di cui si serve la storia), ma nel generare (se non ben distinto), da questo, elementi confusivi del dato storico che, da tale operazione, risulterebbe alterato.

Il romanzo storico è sì anch'esso «una rappresentazione dello stato dell'umanità»<sup>30</sup> che afferisce al mondo del possibile (non più come completamento del vero storico, ma come traduzione in immagini dell'idea) e il verosimile è la sua forma, che si traspone in una tecnica narrativa non finalizzata, però, principalmente, ad accrescere la cognizione dei fatti, ma a tradurre l'idea in immagini. Per raggiungere tale fine il verosimile è lo strumento indispensabile.

---

<sup>27</sup> Il fine è offrire una rappresentazione reale, il mezzo è la narrazione; dunque, alterando la rappresentazione del reale noi facciamo della narrazione il fine. Stupire e avvincere lo spettatore aveva già sostenuto nella *Lettre*, non è il fine neppure della rappresentazione tragica: cfr. LCH 171-176.

<sup>28</sup> Per complicare la questione dunque, alla fine, anche la storia può offrire due forme di rappresentazione (perché non può esserci narrazione che non dia luogo, in quanto tale, alla rappresentazione) che risultano o dal ritratto delle cose reali (più strettamente il dato storico) o maggiormente narrata (il fatto storico), da non confondersi con la «rappresentazione» dell'idea offerta dal romanzo storico. È possibile a questo punto affermare di aver reperito almeno tre significati di rappresentazione.

<sup>29</sup> «Non sarà fuor di proposito l'osservare che, anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. E lo può fare senza che ne sia offesa l'unità del racconto, per la ragione semplicissima che quel verosimile non entra a farne parte» (DRS I 58).

<sup>30</sup> «Muovendo in direzione della scrittura romanzesca, Manzoni ricollocava quindi l'esigenza del modello storico [...] nella scommessa che anche i personaggi di immaginazione e i loro casi, liberi da condizionamenti ingiustificati, potessero farsi manifestazione altrettanto efficace dell'umanità», in Alziati (2017), p. 128.

Diversa, pertanto, risulta la valenza della verosimiglianza nei due ambiti: tale diversità non è nella tecnica narrativa che da questa si genera, ma nel fine per cui viene usata che ne disvela la diversa genesi, in quanto il verosimile usato dallo storico parte dal dato storico, il verosimile a cui fa ricorso lo scrittore parte dall'idea e si veste del dato storico.

Manzoni ora ci invita a compiere un ulteriore passo in avanti, forse il più ardito: riuscire a comprendere la relazione che si instaura tra storia e romanzo storico e quanto sia importante da parte del narratore usare la storia fatta 'da buone mani' ed eventualmente anche approfondire e correggere l'attendibilità delle fonti storiche, perché ne va della correttezza della riflessione morale che da queste deve scaturire.

Nella narrazione del romanzo, il verosimile (per mezzo del quale l'idea si esplica) è il prodotto non di un atto di pura immaginazione, ma di una ricerca accurata delle immagini presenti nella storia, perché questa offre percorsi obbligati al ragionamento, garantendo una riflessione morale basata sul vero e non su congetture arbitrarie, che porterebbero all'errore. Pertanto, sono bene accetti, anche da parte di un accorto narratore, tutti gli approfondimenti del dato storico, che permettono di capire con sempre maggiore nettezza e distinzione l'accaduto:

*E c'è qualcheduno che, vedendo in particolare questa possibilità di far meglio, intorno a uno o a un altro momento del passato storico, si metta a una nova ricerca? Bravo! macte animo! frughi<sup>31</sup> ne' documenti di qualunque genere, che ne rimangano, e che possa trovare; faccia, voglio dire, diventar documenti anche certi scritti, gli autori de' quali erano lontani le mille miglia dall'immaginarsi che mettevano in carta de' documenti per i posteri, scelga, scarti, accozzi, confronti, deduca e induca; e gli si può star mallevadore, che arriverà a formarsi, di quel momento storico, concetti molto più speciali, più decisi, più interi, più sinceri di quelli che se ne avesse fino allora. Ma che altro vuol dir tutto questo, se non concetti più obbligati? (DRS I 75)*

È lecito, dunque, affermare, che cercando il più approfonditamente possibile nel dato o nei fatti storici, anche il narratore potrà, in questa ricerca, invenire verità storiche non arbitrarie, che lo invitano a suggerire la ricostruzione di fatti reali, i quali possano concorrere ad una cognizione più esaustiva dello stesso vero storico. Lo scrittore, tenuto distinto il

---

<sup>31</sup> A questo proposito viene alla mente la frenetica ricerca storica, da parte di Manzoni, che anticipò e accompagnò la stesura della *Storia della colonna infame*.

lavoro di ricerca effettuato come storico, ma avvalendosene, dovrà poi decidere se usare tali cognizioni per dare luogo a possibili traduzioni del vero ideale. Sarà poi lo spettatore/lettore, chiamato a concludere il processo, a intravedere «l'ultimo vero» (quello che è per sempre) nelle immagini verosimili offerte dalla narrazione; egli verrà mosso così alla riflessione e all'agire morale.

È possibile ravvisare in queste indicazioni metodologiche una più ampia visione: la Verità non potrà mai essere né pienamente conosciuta né rappresentata in modo esaustivo; tuttavia, il vero ideale può essere tradotto facendo ricorso alla verosimiglianza grazie all'apporto degli elementi del vero reale (fornito dalla storia) comprensibili a tutti. Il verosimile diviene così, nel romanzo storico, uno strumento epifanico del Vero. In un accostamento forse ardito possiamo dire che questo processo riproduce, nella genesi e nel fine di una forma artistica, il principio dell'Incarnazione: ovvero l'idea diventa comunicabile e comprensibile al lettore se si riveste del dato storico.

Ora siamo pronti ad affrontare, usando gli accorgimenti qui illustrati, la articolata e straordinaria seconda parte del trattato nella quale l'autore intende analizzare tutti i generi misti di storia e di invenzione (romanzo storico, epopea, tragedia) «nella loro relazione con la storia» (DRS I 100).

Dopo tutto questo ragionare, appare, dunque, inattaccabile quanto espresso alla fine della prima parte:

*E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente (cosa, del resto, implicita in tutto il detto fin qui) che, opponendo al romanzo storico la contraddizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile. (DRS I 95-97)*

Manzoni fa rientrare il romanzo storico nel più ampio genere falso di tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione. Anzi è il ritrovato più recente e più ingegnoso per tentare di dare un luogo a quel complesso intreccio tra vero ideale, vero reale e verosimile che anche altre forme dei componimenti misti di storia e di invenzione hanno tentato di orchestrare, e al quale non è possibile dare una forma definitiva. La lunga disamina che segue nella seconda parte mostrerà i vari tentativi, presenti nella storia, di concertare questi tre elementi, sottintendendo che se il romanzo storico è una forma di un genere falso, allora sono false anche tutte le altre forme. È, ovviamente ancora una riflessione che, portando al paradosso i ragionamenti dei detrattori del romanzo storico, ne scardina le fondamenta.

Lucia Bastianini

Università cattolica del sacro cuore

[lucia.bastianini@unicatt.it](mailto:lucia.bastianini@unicatt.it)

## Allegato

Proponiamo una tabella a doppia entrata, utile per seguire il metodo di analisi indicato. È compilata, ad esempio, utilizzando alcuni dei riferimenti citati nel presente contributo.

	y1 storia	y2 romanzo storico
x1 autore	DRS I 49	DRS I 22- 25
x2 interlocutore (possibile)	DRS I 48	DRS I 5-6

*Tabella a doppia entrata che permette di trovare i punti di incontro tra le quattro variabili già poste sul piano cartesiano (immagine 1) e di indicare i luoghi del trattato dove tali intrecci so-no reperibili. La presente tabella è un esempio che può essere ulteriormente sviluppato. Immagine da me creata.*

## Riferimenti bibliografici

Agovino (2017)

Teresa Agovino, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Biblioteca di Sinestesie, 2017.

Alziati (2017)

Federica Alziati, «*Invenzioni che somigliassero a qualcosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

Bastianini (2019)

Lucia Bastianini, *Il romanzo tripartito: per una lettura sistemica dei Promessi sposi*, Tesi di dottorato, Università Cattolica, Milano, 2019 (consultabile in DOCTA).

Beltrami (2014)

Luca Beltrami, *Manzoni nella critica mazziniana*, in Giangiacomo Amoretti, Giannino Balbis (a cura di), *I classici della letteratura italiana. Manzoni. Atti del Convegno di Albenga, 22-23 novembre 2013*, Torino, Il Capitello, 2014, pp. 197-214.

Danelon (2000)

Fabio Danelon, *Il dibattito sul romanzo storico in Italia. Tre documenti*, in Manzoni (2000), pp. 111-140.

Ferrara (1903)

Antonio Ferrara, *Il romanzo storico deve o non deve bandirsi dall'arte?*, Torre Annunziata, G. Maggi, 1903.

Foscolo (1970)

Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione inaugurale*, in Id., *Opere*, a cura di Cesare Federico Goffis, Napoli, Fulvio Rossi, 1970, pp. 587-619.

Frare (2006)

Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, Firenze, Leo Olschki, 2006.

Manzoni (1986)

Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti. Con l'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, tomi I-III, Milano, Adelphi, 1986.

Manzoni (2000)

Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Fulco Portinari, testo a cura di Silvia De Laude, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni diretta da Giancarlo Vigorelli, vol. 14, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Manzoni (2008)

Alessandro Manzoni, *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Salerno Editrice, 2008.

Manzoni (2012)

Alessandro Manzoni, *Opere*, volume quarto, *Scritti storici e politici*, a cura di Luca Badini Confalonieri, tomo primo, Torino, U.T.E.T, 2012.

Manzoni (1967)

Alessandro Manzoni, *Tutto Manzoni*, Roma, Editrice Italiana, volumi I e II, 1967; tale edizione è un allestimento a cura della Editrice Italiana di Id., *Tutte le opere e saggio di Francesco De Sanctis*, a cura di Giovanni Orioli, Eugenio Allegretti, Giuliano Manacorda, Lucio Felici, edizione diretta da Bruno Cagli, Roma, Avanzini e Torraca, 1965.

Marini (2016)

Quinto Marini, *Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo* (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba), in Luca Lo Basso (a cura di) *Politica e cultura nel Risorgimento italiano Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria. Atti del Convegno di Genova, 4-6 febbraio 2008*, Atti Della Società Ligure Di Storia Patria, Nuova Serie – Vol. XLVIII (CXXII) Fasc. I, Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale, 2016, pp. 285-315.

Romagnoli (1984)

Sergio Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.

Salvagnoli (1829)

Giuseppe Salvagnoli, *Prose scelte del principe D. Pietro Odescalchi dei duchi di Sirmio. Milano per Giovanni Silvestri 1828*, «Giornale Arcadico», tomo XLII, aprile-giugno 1829, pp. 95-109.

Sarni (2013)

Matteo Sarni, *Il segno e la cornice. I Promessi Sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2013.

Spongano (1973)

Raffaele Spongano, *Le prime interpretazioni dei Promessi Sposi*, Bologna, Pàtron, 1973.

Tommaseo (1830)

Niccolò Tommaseo, *Del romanzo storico*, «Antologia», tomo XXXIX, settembre 1830, pp. 40-63.

Zajotti (1827)

Paride Zajotti, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, «Biblioteca italiana», tomi XLVII-XLVIII, settembre e ottobre 1827, pp. 322-372 e 32-81.

*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione is a theoretical treatise published by Manzoni in 1850 in Opere varie. The work is little known and perhaps even less appreciated both immediately and today, making encounter to literary criticism many irreconcilability problems between the theory and Promessi sposi's writing practise. Text actually suggests a complex and highly articulated argument, focus on historical novel's genesis and purpose, which requires some interpretative keys. This contribution will try to offer a critical reading by following the relations between four constants spotted in the exposition: author/ (possible interlocutor); history/ (historical novel). In sight of this, various affirmations on the first part of the treatise will be examined by them, trying to explore the always complex and not immediate Manzoni's thought.*

*Parole-chiave:* Manzoni; romanzo storico; storia; verosimile; narrazione.

## MAICOL CUTRÌ, *Occhi e nasi di Collodi e la funzione ironica delle citazioni bibliche*

Carlo Collodi (alias Lorenzini) pubblica *Occhi e nasi (ricordi dal vero)* nel 1881<sup>1</sup>, lo stesso anno in cui iniziano a uscire a puntate nel «Giornale per i Bambini» *Le avventure di Pinocchio* (che portavano ancora il titolo *La storia di un burattino*)<sup>2</sup>. Come accadrà per il libro più noto, *Occhi e nasi* nasce dalla rielaborazione di scritti precedenti, nello specifico racconti umoristici e articoli di costume «variamente pubblicati su quotidiani, riviste [...] dal 1848, fino ai primi mesi del 1881»<sup>3</sup>; metodo di lavoro già seguito per il simile *Macchiette* del 1880. Nella sua forma definitiva, edita nel 1884<sup>4</sup>, il libro si compone di diciassette racconti che ‘abbozzano’ personaggi-tipo nei loro ambienti naturali<sup>5</sup>, dalla borgata del *Ragazzo di strada* al salotto alto-borghese delle *Persone prudenti*, con un tono che accomuna il nostalgico rievocatore dei bei

---

<sup>1</sup> Cfr. Paola Ponti, *Note ai testi*, in Collodi (2019), pp. 237 e 251.

<sup>2</sup> Cfr. Ornella Castellani Pollidori, *Introduzione*, in Collodi (1983), pp. xiii-xvi. A essere precisi, la pubblicazione di *Occhi e nasi* avviene tra aprile e giugno 1881, mentre la prima puntata della *Storia di un burattino* è del 7 luglio dello stesso anno, benché fosse già in lavorazione dall’anno precedente (cfr. Ponti, *Note ai testi*, ivi).

<sup>3</sup> Ponti, *Note ai testi*, in Collodi (2019), p. 237. Una ricostruzione del metodo di lavoro di Collodi, dagli articoli a *Occhi e nasi*, è stata tentata da Minicucci (1994) e da Vetrugno (2016).

<sup>4</sup> Questa l’edizione seguita prima da Daniela Marcheschi, poi da Paola Ponti (da cui si cita) per le loro edizioni moderne dell’opera: rispettivamente, Collodi (1995), pp. 175-358 e Collodi (2019). L’edizione del 1891, benché uscita a ridosso della morte dell’autore (26 ottobre 1890), non può essere assunta come definitiva, e le sue varianti rimangono di incerta attribuzione (cfr. Ponti, *Note ai testi*, in Collodi, 2019, pp. 256-265).

<sup>5</sup> Si tengano presenti le puntualizzazioni di Paone (2017), p. 568: «I testi riuniti insieme vogliono offrire dunque degli schizzi caricaturali di tipi umani dell’epoca contemporanea. Si potrebbe pensare a una calata nel contesto fiorentino del progetto enciclopedico de *Les Français peintes par eux-mêmes*, o quantomeno a un’allusione a esso, svolto comunque attraverso le caratteristiche tipiche di Collodi: la descrizione dei tipi viene cioè filtrata dall’occhio dell’autore, tendente al surreale e al paradossale, sempre però penetrante nei confronti di una società che si sta evolvendo. Anche, nonostante dalla premessa ci aspetteremmo un’omogeneità nella struttura dei testi, questi sono invece caratterizzati da una forte varietà strutturale: si va dalla fisiologia descrittiva più standard alla narrazione, passando per l’immane scena-dialogo o per il racconto fisiologico autodiegetico».

tempi andati di Firenze con il minuzioso *physiologue* della società moderna, come il sottotitolo «ricordi dal vero» lascia intendere.

*Occhi e nasi* si situa in un momento cruciale della carriera del Collodi scrittore: da un lato, rappresenta il punto di arrivo di una felice e fervida attività di giornalista (per il «Lampione», lo «Scaramuccia», il «Fanfulla», ecc.), di romanziere (*Un romanzo in vapore* del 1856 e *I misteri di Firenze* del 1857), di autore di commedie borghesi (*Gli amici di casa* del 1856), sulle orme di molti celebri scrittori europei (come Sterne, Sue, Balzac, Zola), nonché di originale autore per le scuole (la prima parte di *Giannettino* del 1877 e *Minuzzolo* del 1878)<sup>6</sup>; dall'altro, rappresenta il primo equilibrato tentativo di comporre un vero e proprio libro, anche se *sui generis*, per l'Italia unita, come sarà di lì a poco il capolavoro *Le avventure di Pinocchio* (1883)<sup>7</sup>. Improntato alla pluralità dei soggetti e all'avvicinarsi rapido di scene diverse, come di attori che recitano con le maschere della loro vita sul grande teatro del mondo, il libro riesce a unire in uno stile uniforme e ben calibrato – che però non rinnega la vivacità della prosa giornalistica a favore di una lingua monocromatica, come avverrà più tardi<sup>8</sup> – temi cari al suo autore (in particolare l'educazione in età scolare, le difficoltà economiche e sociali, l'indolenza politica e patriottica, l'alienazione dei rapporti familiari e amorosi) in un affresco caricaturale e talvolta surreale delle idiosincrasie del popolo italiano (o che tale doveva diventare).

Un libro per adulti, certo, ma che denuncia il mondo degli adulti, mettendone in luce l'impovertimento spirituale (ossia di spirito soprattutto nel senso di carattere) e la mancata

---

<sup>6</sup> Su questa prima fase dell'attività di Collodi scrittore è utile l'*Introduzione* di Marcheschi a Collodi (1995), pp. xxxii-xlvi, da integrare con il contributo della stessa *Per rileggere l'Ottocento: aspetti e problemi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini*, in Ponti-Marazzi (2018), pp. 23-35.

<sup>7</sup> Su questo aspetto insiste particolarmente Ponti nella sua *Introduzione* a Collodi (2019), che conclude scrivendo: «Se *Le avventure di Pinocchio* sono certamente il capolavoro indiscusso dello scrittore toscano, *Occhi e nasi* va letto come il frutto più maturo della sua attività giornalistica e come l'esito di una militanza ultratrentennale, che aveva già inteso contribuire alla formazione degli italiani e alla loro autoconsapevolezza quando il burattino collodiano non aveva ancora mosso i suoi primi passi» (p. 58).

<sup>8</sup> Cfr. Vetrugno (2016), p. 187, che pone l'accento soprattutto sugli aspetti linguistici del lavoro di Collodi. Rispetto alle *Avventure di Pinocchio*, «*Occhi e nasi* è [...] un libro libero dai vincoli del genere delle favole e offre un esemplare punto di incontro tra l'esuberanza degli scritti giornalistici, divagante verso neologismi, forestierismi e formule brillanti, e la scrittura univoca a uso dei fanciulli» (*ibidem*).

maturazione rispetto a quello dei bambini<sup>9</sup>. Al tempo stesso, il libro mantiene la narrazione rapida e vivace del cronista o del commediografo, «in punta di penna», come scrive lo stesso Collodi<sup>10</sup>, sempre varia e saltante di scena in scena, dalla descrizione del tipo universale al circostanziale scambio di battute, intrattenendo sapientemente il lettore ed evitando così ogni rischio di didascalismo. Questo difficile ma riuscito equilibrio tra la varietà dei tipi presentati e l'unitarietà (o comunque continuità) dell'intento di denuncia è mantenuta anche grazie a un «forte ancoraggio alla realtà»<sup>11</sup> dei personaggi, che contribuisce a fare di questo libro 'minore' una delle più brillanti e originali prove letterarie di Collodi<sup>12</sup>.

Scendendo ora nel merito degli elementi che rendono *Occhi e nasi* un caso ancora interessante di autentica letteratura, occorrerà partire dalla breve nota premessa da Collodi al libro, di cui Paola Ponti giustamente parla come di una «indicazione di poetica», «nonostante il [...] tono disimpegnato»<sup>13</sup>. Essa recita:

*L'ho chiamato così [il libro] per fare intendere che non è una mostra di figurine intere. È piuttosto una piccola raccolta d'occhi e di nasi, toccati in punta di penna e poi lasciati lì, senza finire. Che il lettore li finisca da sé, e c'è il caso che gli diventino tanti profili o tante caricature<sup>14</sup>.*

---

<sup>9</sup> Si consideri che un *uomo serio*, *Le persone prudenti* e *Un cavaliere del secolo XIX* provengono dalla rielaborazione di episodi della commedia-romanzo del 1873 dal titolo emblematico *I ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero* (cfr. le rispettive note di Marcheschi e Ponti). Marcheschi fa notare che «*I ragazzi grandi* si apparentano [...] alla satira di costume che dell'umorismo e del ridicolo si alimenta per colpire l'ipocrisia e l'infantilismo sociale dei contemporanei» (Nota, in Collodi, 1989, p. 110).

<sup>10</sup> *Occhi e nasi, Il titolo del libro*, in Collodi (2019), p. 63.

<sup>11</sup> Paone (2017), p. 566.

<sup>12</sup> Alla fortuna (seppur umbratile) di quello che Marcheschi ha annoverato «fra i libri più riusciti» di Collodi (*Introduzione*, in Collodi, 1995, p. xlv), Ponti dedica una lunga sezione della sua *Nota ai testi*, in Collodi (2019), pp. 242-249.

<sup>13</sup> Ponti, *Introduzione*, ivi, p. 26.

<sup>14</sup> *Occhi e nasi, Il titolo del libro*, ivi, p. 63. Vale la pena confrontare questo passo con quanto scrive Jankélévitch sull'ironia: «L'ironia, per quanto tutta irta di sarcasmi, di pamphlet e di strati sottili, è la capacità di esaminare le cose sotto un certo aspetto di generalità: il particolare richiama l'insieme da cui lo si è ironicamente estratto per porlo in evidenza. Ma mentre l'individualismo fa il possibile per ritrovare una miniatura dell'universo, o, come si dice, un microcosmo nelle singolarità tipiche, l'ironismo vuole il particolare insignificante e, per quanto possibile, derisorio, perché restituisca il tutto non attraverso lo svolgimento del suo contenuto, ma attraverso una magia immediata ed evocando le potenze allusive dell'intuizione» (Jankélévitch, 1997, p. 161).

Collodi sta invitando il lettore a collaborare a una corretta e fruttuosa riuscita del libro. La partecipazione del lettore è infatti richiesta dalla natura stessa dell'opera, dal principio compositivo che la ispira, e sarà dunque da verificare se essa si riscontra anche a livello stilistico ed elocutivo, oltre che narrativo. In particolare, sembra che sia attraverso l'ironia, e soprattutto il motto di spirito<sup>15</sup>, che Collodi voglia attuare il suo peculiare contratto di collaborazione. Si legga, ad esempio, questa indicazione dell'autore, uscita per la prima volta nell'articolo *Fantasie per giornale. Fantasia II* dello «Scaramuccia» del 25 agosto 1854, poi ripresa parzialmente in *Giornali e giornalisti di Occhi e nasi*<sup>16</sup>:

*[L'uomo di spirito] non può esistere solo o indipendente dal concorso del prossimo. Imperocché la sua esistenza risulta evidentemente da due individualità. Difatti allorquando avete detto un frizzo, a rigor di termine voi non avete fatto nulla, se non trovate un amico, che sappia ridere a tempo. Così avviene che per la consacrazione di un bon-mot, anche scipito, si richiede il concorso di due persone: della persona cioè, che lo inventa, e dell'altra che si presta gentilmente per riderci sopra.*

In entrambi i passi riportati, l'invito rivolto al lettore risponde alla necessità di completare la funzione comunicativa dello scritto. La figura retorica dell'ironia si presta bene a fare questo, spronando il lettore a fare quanto atteso da lui, come dimostrano bene tanto la retorica tradizionale quanto le ricerche di psicologia comparata<sup>17</sup>. Daniela Marcheschi ha poi dimostrato come Collodi era appunto un conoscitore delle teorie antiche e moderne sull'umorismo e sui meccanismi dell'ironia<sup>18</sup>, e come l'affinamento del suo stile

---

<sup>15</sup> Qui e in seguito uso l'espressione 'motto di spirito' nel significato generico di «Detto breve, arguto, o piacevole, o pungente, o proverbiale, o sim.» (Tommaseo-Bellini, vol. 3, p. 396).

<sup>16</sup> Cfr. Collodi (2019), p. 107. I riferimenti agli articoli di giornale sono in Ponti, *Note ai testi*, ivi, p. 311, nota 16.

<sup>17</sup> Cfr. Mortara Garavelli (1997), pp. 166-169, che ricorda come la nozione di partecipazione sia addirittura implicita nell'etimologia del termine (*eirōnéia*, 'finzione', dal greco *éirōn*, che significa 'colui che interroga'). Sul piano psicologico, cfr. almeno Dews e Winner, che hanno sottolineato come «the force of ironic utterances is knowledge of the relationship between ironic speakers and the recipients of their communicative acts», perciò, «in order for ironic speech acts to be interpreted as muted messages, listeners must process the literal meaning of such utterances» (Creusere, 1999, p. 229). Altro elemento da tenere presente è che, secondo Littman e May, tra gli effetti che l'ironia può conseguire, non ci sono solamente «humor» e «social hedging», ma anche «instruction» (ivi, p. 228).

<sup>18</sup> Cfr. Marcheschi (2016), che insiste particolarmente sull'influenza di Cicerone (antichi) e di Joseph Addison (moderni), pur delineando un panorama variegato. Uno studio proprio sulla questione della formazione di un lettore criticamente attento grazie all'uso dell'ironia è stato condotto da Pierantonio Frare

giornalistico, che conosce le sue più felici soluzioni in *Occhi e nasi*, passa sicuramente da simili riflessioni. La padronanza dei mezzi permette dunque allo scrittore di usare uno stile sciolto e accattivante nella sua semplicità per creare «un continuo gioco prismatico fra soggettività eticamente risentita, lingua, tradizioni letterarie, stile, contesto oggettivo socio-politico e tensione performativa verso il futuro da costruire»<sup>19</sup>. In altre parole, un uso sicuro e calibrato dell'ironia può conseguire per Collodi qualcosa di più che una satira sociale o, all'opposto, un mero svago umoristico: può creare un buon esempio di «letteratura critica dei costumi e della tradizione, intesa come ripetizione epigonale e non slancio per fondare il nuovo», dunque «una letteratura dalle valenze civili e politiche»<sup>20</sup>. Per questo motivo Ponti può sostenere che *Occhi e nasi* è «permeato da una sorta di pedagogia al rovescio, è un antimodello a uso degli adulti di ciò che Collodi scriveva per i lettori» più piccoli<sup>21</sup>. Il che si può confrontare con quanto scrive in termini più generali Jankélévitch: «l'ironia ha un'importanza fondamentale nel nostro perfezionamento interiore»<sup>22</sup>.

Per mettere alla prova del testo queste considerazioni, si potrebbero prendere in esame i motti di spirito, che sono quelli di cui parla Collodi nel passo dello «Scaramuccia» citato: in particolare, le costruzioni tramite antifrasi, forse la «più esplicita» forma di ironia<sup>23</sup> e quindi la più facile per il lettore-collaboratore da individuare. La scelta non è arbitraria, e darebbe probabilmente buoni risultati, perché la ricerca di una comunicazione diretta e comprensibile è preoccupazione costante nella scrittura di Collodi, come si è accennato, tanto più che sul piano linguistico egli arriva a fare della «stilizzazione del parlato»<sup>24</sup> (e delle sue battute più dirette) la sua cifra più caratteristica e apprezzabile. Eppure, sembra che un altro meccanismo ironico svolga bene, e forse anche meglio, questa funzione. Si tratta delle

---

su Manzoni: *Tra essere e dover essere: la conciliazione ironica*, in Frare (2006), pp. 111-150; cfr. p. 133: «Manzoni dimostra quindi una grande consapevolezza teorica delle caratteristiche dell'ironia; e, in quanto produttore in proprio di messaggi ironici, ha investito un capitale di fiducia nelle parole e nei lettori».

<sup>19</sup> Marcheschi (2016), p. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ponti, *Introduzione*, in Collodi (2019), p. 58.

<sup>22</sup> Jankélévitch (1997), p. 163.

<sup>23</sup> Cfr. Mortara Garavelli (1997), p. 168, che spiega: «si ha quando un'espressione viene usata per dire l'opposto di quello che significa». Sull'uso dell'antifrasi nel Collodi giornalista (e non solo), con particolare intenzione di «condanna di tutta una politica», cfr. Marcheschi (2016), p. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

citazioni, sfruttate con discrezione ma con continuità in tutto *Occhi e nasi*. La citazione, specie se proveniente da fonte universalmente nota, cattura infatti facilmente l'attenzione del lettore e lo sfida esplicitamente a confrontare il contesto narrativo con quello originario. Se poi viene usata in senso ironico con continuità, allora sembra proprio costituire non solo una *pointe* particolarmente efficace, ma un elemento chiave per sollecitare lo spirito critico del lettore adulto e la sua formazione culturale, magari assopita. In questo senso, sembra che siano le citazioni bibliche ad avere un ruolo privilegiato<sup>25</sup>, in quanto rispondono a tutti gli elementi messi in luce: sono facilmente riconoscibili dal lettore, perché spesso risaltano nel testo e perché provengono da un patrimonio culturale diffuso pressoché universalmente (almeno tra i contemporanei di Collodi, per i quali la partecipazione, diretta o indiretta, alla messa era prassi comune); compaiono in punti nevralgici del libro e sempre con sfumatura ironica; si riferiscono ai comportamenti viziosi condannati più esplicitamente in *Occhi e nasi*, già messi in luce<sup>26</sup>. Si compirà ora una verifica puntuale di tali citazioni, esplicitando di volta in volta la modalità con cui si attua l'ironia e la «tensione performativa» al miglioramento che esse trasmettono al lettore. Si verificherà, d'altro canto, che l'equilibrio con la vivacità della narrazione e il realismo dei personaggi non ne sia compromesso.

Una citazione biblica si riscontra in *Il ragazzo di strada*, il primo capitolo:

*L'uomo che lavora, dice il ragazzo di strada nella sua arguta ignoranza, non può esser fatto a immagine e similitudine di Dio: perché Dio lavorò appena sette giorni e sono oramai seimila anni che si riposa*<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Un piccolo spaccato delle citazioni bibliche di Collodi (si badi bene: citazioni, non analogie), limitatamente alle *Avventure di Pinocchio*, si può leggere nel contributo di Ermanno Paccagnini, *Bazzicando tra le fonti di Carlo Collodi*, in Ponti-Marazzi (2018), p. 63. Numerosi i riferimenti, poi, nelle note ai volumi dell'Edizione Nazionale di Carlo Lorenzini, a cui si deve aggiungere almeno il contributo specifico di Zappella (2011) e quello più generale di Ponti (2018).

<sup>26</sup> Cfr. Ponti, *Note ai testi*, in Collodi (2019), p. 282, nota 19: «Per sottolineare vizi, manchevolezze e devianze del comportamento umano, Collodi ricorre più volte al codice biblico, i cui personaggi e le cui vicende sono destituiti del loro ruolo canonico e diventano oggetto di una significazione diversa che richiede al lettore di essere parte attiva nella costruzione di senso del testo».

<sup>27</sup> *Occhi e nasi, Il ragazzo di strada*, ivi, p. 67 (cfr. la rispettiva nota di Ponti). Allusioni generiche al «Creatore» e a «Sodoma e Gomorra» si leggono ivi, pp. 70 e 73, ma non rientrano nella casistica qui esaminata.

Riprende, con calchi lessicali espliciti, due famosi passi del *Genesis*, secondo il testo latino della *Vulgata Clementina*, in uso ai tempi di Collodi: «[Deus] ait: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram» e «[Deus] requievit die septimo ab universo opere quod patrarat»<sup>28</sup>. L'ossimoro «arguta ignoranza»<sup>29</sup> introduce già il lettore all'ambiguità del motto, che combina le due citazioni bibliche per creare una sorta di entimema<sup>30</sup> a giustificazione del disimpegno. La comicità è immediata perché la tensione al fraintendimento e all'irriverenza verso il testo sacro di partenza è fortissima. Ma è così forte che il lettore tende a interpretarla come iperbole, come esagerazione di un tratto caratteristico del ragazzo, racchiuso nell'espressione «si riposa»<sup>31</sup>. Di conseguenza il lettore, dopo aver costruito la caricatura (per esagerazione) del personaggio anche grazie alla battuta ironica, è portato a tornare, per la natura stessa del concetto, verso il comportamento corretto qui denunciato, ossia quello dell'«uomo che lavora». Ecco quindi un primo esempio, un modello stilistico in piccolo di quanto si estende in grande a livello narrativo, della «pedagogia al rovescio» di *Occhi e nasi*, che risponde in questo caso «al modo di correggere l'indolenza italiana e l'inclinazione al dolce far nulla»<sup>32</sup>, comune anche alle *Avventure di Pinocchio*. Ma l'abilità letteraria di Collodi sta anche nel saper mantenere aperta l'ambiguità del personaggio, mostrando una connessione originaria tra il ragazzo e Dio nell'energia vitale del primo e nella sua possibilità di darne sfogo uscendo dalla rigida legge del lavoro: si mostra in questo modo una pienezza del comico non riducibile alla semplice satira, che ricorda quel «carattere popolare universale» e, in un certo senso, 'divino' del riso

---

<sup>28</sup> Gn 1, 26 e 2, 2.

<sup>29</sup> La parentetica è stata inserita da Collodi nel passaggio dagli articoli di giornale al libro, come si evince dall'apparato di Vetrugno (2016), p. 197, ed è forse da intendersi come un'indicazione e facilitazione al lettore per interpretare la citazione ironica.

<sup>30</sup> Secondo la retorica antica, l'entimema è «una dimostrazione [...] [che] arriva a conclusioni probabili e confutabili» (Mortara Garavelli, 1997, p. 24).

<sup>31</sup> Secondo Castellani Pollidori (*Introduzione*, in Collodi, 1983, p. xx, nota 1), si tratta di una «spiccata avversione al lavoro» che caratterizza anche il coevo e coetaneo Pinocchio. Tuttavia, imparare a scegliere di impiegare il tempo in modo fruttuoso (e laborioso) si rivela elemento importante nel percorso formativo del burattino, come ha dimostrato Paola Ponti, «*Il tempo è moneta?* Pinocchio e il denaro», in Ponti-Marazzi (2018), pp. 77-91. Con analisi simile a quella svolta in queste pagine, Ponti nota che «il trattamento fortemente umoristico a cui viene sottoposto il motto *time is money* [in *Un romanzo a vapore*] lascia tuttavia intuire un bersaglio polemico, e quindi anche un oggetto di interesse, di ampia portata» (ivi, p. 78).

<sup>32</sup> Ponti, *Introduzione*, in Collodi (2019), p. 39.

individuato da Bachtin in Gogol' (anche lui, come Collodi, lettore attento di Sterne)<sup>33</sup>. In questo senso, la carica ironica si estende, portando il lettore ad assumere il punto di vista del bambino scapestrato, a denunciare l'intero ambiente in cui il ragazzo di strada si trova a vivere, ridicolizzando l'indolenza generale e l'affaccendarsi ipocrita che ne rendono possibile l'emarginazione, in una indicazione di poetica valida per tutto *Occhi e nasi* che Ponti ha esplicitato bene<sup>34</sup>.

Nel capitolo successivo, *Un cavaliere del secolo XIX*, si trovano riferimenti biblici ancora più irriverenti. Bruto Tanaglia è roso dal desiderio per l'onorificenza di cavaliere, che non gli viene riconosciuta; la moglie, «una donnetta simpatica, svelta e ammaestrata alla scuola del vivere in questo mondo», approfittando

*che il deputato di Borgunto era venuto in paese a far le vacanze di Pasqua, si vesti su per giù come la biblica Giuditta, quando partì per il campo di Oloferne, e con un velo fittissimo calato sugli occhi se ne andò diritta diritta a casa del Deputato*<sup>35</sup>.

Chiaro il riferimento (*Gdt* 10, 3-4) e chiaro pure il sottinteso ironico: entrambe le donne sacrificano la loro fedeltà e virtù per amore, ma la prima per il bene del suo popolo, la seconda per un'egoistica e superba ossessione del marito. Il lettore, completando anche in questo caso la caricatura del personaggio, in cui all'iperbole si unisce l'antifrasi, è subito portato a confrontare la condotta devota e virtuosa di Giuditta (da imitare) con quella viziosa e immorale della signora Tanaglia (da respingere). Ma il confronto risulterà ancora più efficace se si aggiungono alcuni particolari della Giuditta biblica, completamente rovesciati da Collodi: essa è vedova (*ivi*, 8, 2), è resa più bella dalla sua virtù (*ivi*, 10, 4) e si

---

<sup>33</sup> Michail Bachtin, *Rabelais e Gogol'*. *Arte della parola e cultura comica popolare*, in Bachtin (1979), p. 489. Su questa linea interpretativa si pone Marcheschi, che parla del ragazzo di strada come di una «forza della natura libera e potentemente irriducibile, stretto parente di Pinocchio, del suo spirito trasgressivo» (*Note ai testi*, in Collodi, 1995, p. 868, nota 2).

<sup>34</sup> Cfr. Ponti, *Introduzione*, in Collodi (2019), p. 47: «Questa figura eccentrica di buon selvaggio, refrattaria al lavoro e incline alla bugia, incarna l'ottica che il lettore deve adottare nell'accostarsi alla lettura di *Occhi e nasi* e invita a cogliere la ragione prima del volume: Collodi pensa a un'attitudine attiva e a una ricerca inesausta che miri innanzitutto a porsi degli interrogativi su cosa debba intendersi per uomo».

<sup>35</sup> *Occhi e nasi*, *Un cavaliere del secolo XIX*, *ivi*, pp. 74-75.

mostra a volto scoperto a Oloferne (ivi, 10, 20)<sup>36</sup>. Ecco allora che nella prosa umoristica di Collodi coesistono, nel breve spazio di un eco parodico, il ridicolo di una intera società degenerata (inversione dei caratteri dominanti tra marito e moglie, priorità al vuoto prestigio sociale rispetto all'integrità morale, innalzamento del vizio e pervertimento della virtù) e un accenno di vergogna per la colpa commessa da Bianchina Tanaglia – uno dei tanti nomi parlanti di Collodi (riferito in senso antifrastico, sottolineato dal diminutivo, al candore e all'innocenza) – allusa nella copertura degli occhi<sup>37</sup>. Parallelamente, l'ipocrisia del marito è compendiata in un'altra citazione biblica, verso la conclusione del capitolo. Pensando non solo alla soddisfazione per l'onorificenza finalmente ottenuta, ma anche alla notizia che sta per uscire sui giornali, Bruto Tanaglia rivolge a un amico giornalista un motto per adombrare la sua dissimulazione, propriamente disonesta:

*Pazienza! Bisogna rassegnarsi a bere l'amaro calice fino in fondo!*<sup>38</sup>

Sono le parole rivolte da Gesù al Padre nell'orto degli ulivi, mentre accetta il suo sacrificio. Nei due casi l'ironia, se ricostruita dal lettore in tutta la sua profondità, arriva a connettere, per antifrasi, le due citazioni sotto il tema del sacrificio per il bene del prossimo; rovesciandone dunque i termini, si avranno due falsi sacrifici (uno di una Giuditta dissoluta e di basse ambizioni, l'altro di un Cristo che vive una passione affettata e vanitosa) e due inclinazioni viziose che uniti formano una vivida caricatura delle «patologie della cultura borghese»<sup>39</sup>. La tensione pedagogica *a contrario*, in questo caso, tenderà allora a far riflettere

---

<sup>36</sup> Si fa riferimento sempre alla numerazione della *Vulgata Clementina*, che in questo caso diverge da quelle delle successive edizioni. Ai riferimenti moderni di Marcheschi e Ponti nelle loro note, è opportuno aggiungere il melodramma parodico *Giuditta* del 1871 (stampa: Torino, Stabilimento Nazionale Premiato Giudici e Strada), con parole di Attilio Catelli e musica di Telesforo Righi, che rivisita in chiave moderna l'episodio biblico, vestendo la protagonista proprio di un velo (p. 19), come in Collodi.

<sup>37</sup> Un barlume di colpevolezza si scorge nella battuta interiore della donna e nel commento del narratore, dopo la visita al deputato: «Iddio mi vede il cuore!..., e sono sicura che mi perdonerà. E detto così, si sentì subito più consolata» (Collodi, 2019, p. 75). La battuta torna immutata nel momento in cui il marito le annuncia l'arrivo della sospirata onorificenza, quando il sentimento di vergogna viene evitato per lo stesso meccanismo di inaridimento spirituale e caratteriale: «A queste parole la signora Bianchina, sebbene fosse una donna di molto spirito, abbassò gli occhi e fu lì per arrossire; ma si riprese in tempo» (ivi, p. 77).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 78. Cfr. *Mt* 26, 39: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste», già citato nel latino originale da Collodi in un articolo del 1875 (riferimento nelle note di Ponti, in Collodi, 2019, p. 293).

<sup>39</sup> Marcheschi (2016), p. 8.

sulla vera natura del sacrificio e sui veri valori a cui occorre appuntare la fermezza di carattere. Al tempo stesso, la distanza dalla situazione permessa dall'ironia rende consapevole il lettore della piccolezza morale del mondo descritto. La struttura narrativa poi, fondata su rapidi scambi di battute e gesti teatralmente precisi, contribuisce a sostanziare questo aspetto critico nella realtà del salotto di casa.

Un'ulteriore traccia di questa denuncia, indirizzata però a un'altra patologia borghese, si trova nel capitolo *Le persone prudenti*, geneticamente legato a *Un cavaliere del secolo XIX*. La citazione biblica, in questo caso, cade in un momento cruciale, perché il signor Vittorio sta raccontando a Demetrio di come ha scoperto il tradimento della moglie, rivelando al tempo stesso, attraverso l'ironia, il piano di seduzione che egli stesso tenterà di seguire nei confronti dell'amico:

— *E com'è che arrivaste a scoprire?...*  
— *Una lettera, che era destinata per lei, capitò disgraziatamente nelle mie mani..., e la luce fu fatta!*<sup>40</sup>

Il biblico «et facta est lux» (Gn 1, 3) racchiude una doppia ironia: la de-sublimazione del riferimento, che dal designare l'inizio della Creazione arriva a indicare la fine di un matrimonio (per fortuna sventata, come si apprenderà), e il mancato funzionamento nel contesto diegetico, perché le parole profetiche dell'amico sulla cattiva condotta delle mogli lasceranno nell'oscurità il povero marito. Tra i cattivi costumi da correggere, in questo caso il ridicolo colpisce la proverbiale ottusità del marito borghese, spronando il lettore al comportamento corretto indicato nel contesto originario della citazione, ossia il 'fare luce' su quanto avviene attorno. Dal lato narrativo, si tratta poi di un ottimo espediente di *suspense*: il lettore vede ripetersi la situazione raccontata dallo spasimante e si interroga se 'la luce' verrà fatta stavolta in tempo, ossia se il marito ha imparato o meno dal motto di spirito del suo amico.

*Gli ultimi fiorentini* è il capitolo più lungo di *Occhi e nasi*, composto da diversi tasselli che illustrano la nostalgia per la Firenze dei bei tempi andati. Due citazioni ironiche e

---

<sup>40</sup> *Occhi e nasi, Le persone prudenti*, in Collodi (2019), p. 154.

antifrastiche aprono il capitolo, da Virgilio e da Bürger<sup>41</sup>, ma non occorre scorrere troppe pagine per trovare gli attesi riferimenti biblici. In questo caso non si tratta di citazioni, ma di riferimenti generici: il primo, «alla colomba del diluvio, quando tornò colla ciocca d'ulivo nel becco, per far capire a Noè che oramai era spiovuto e che lui poteva chiudere l'ombrello e scendere a terra»<sup>42</sup>, per denotare con parafrasi iperbolica la vetustà di un battello arenato sulle spiagge di Livorno ma ancora ammirato con orgoglio dai toscani; il secondo, alla «biblica virtù di Giobbe e di tutti gli altri giumenti, vale a dire la pazienza»<sup>43</sup>, per indicare con antifrasi iperbolica l'imminente sfuriata del fiorentino per l'innalzamento del prezzo dei sigari. Qui i riferimenti sono più generici e non testuali, forse per spronare proprio il bersaglio dell'ironia, i toscani, a uscire dal particolarismo e dall'ossessione del passato, «rei di rimpiangere [...] il piccolo mondo granducale, con le sue grette e meschine sicurezze, invece di rispondere alla necessità dei tempi e dell'Italia nuova»<sup>44</sup>. Ancora una volta Collodi sembra guidare, grazie all'enfasi delle citazioni ironiche, l'attenzione del lettore sui comportamenti scorretti dei contemporanei, e a ragione, perché altrimenti le note nostalgiche sul passato rischierebbero di coprire l'intento di denuncia del capitolo, come suggerisce anche Marcheschi<sup>45</sup>.

L'ultima citazione a cui si fa riferimento è forse la più interessante, perché è quella politicamente più corrosiva. Nell'ultimo capitolo, viene riportato il programma elettorale di Cenè Tanti, altro nome e cognome parlante abbastanza chiaro, di cui spicca questo passo:

*La modestia, pur troppo, è una tara che gli uomini di spirito fanno a sé medesimi, e il Vangelo ha ragione là dove dice: — beati i poveri di spirito che avranno il regno de' cieli, ma non saranno mai deputati sulla terra. Ricordatevi, elettori, che l'Italia in questo momento ha bisogno di uomini seri: — e io non rido mai*<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr. *Occhi e nasi, Gli ultimi fiorentini*, ivi, p. 182 e rispettive note di Ponti.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 187. Cfr. *Gn* 8, 11.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 199. Cfr. tutto *Giobbe*, ma l'espressione è proverbiale almeno quanto la vecchiezza di Noè (cfr. le rispettive note di Ponti per riferimenti vicini a Collodi).

<sup>44</sup> Marcheschi, *Note ai testi*, in Collodi (1995), p. 901, nota 94.

<sup>45</sup> «Al di fuori di questo quadro, si corre il rischio di vedere la nostalgia e il rimpianto là dove è, al contrario, la satira, l'ironia su quegli angusti sentimenti» (*ibidem*).

<sup>46</sup> *Occhi e nasi, L'onorevole Cenè Tanti*, in Collodi (2019), p. 222.

La celebre frase evangelica proveniente dal sermone della montagna (Mt 5, 3) viene sfruttata dal futuro onorevole come mezzo di propaganda, a sottolineare, per contrario, la sua abilità politica e machiavellica dovuta al suo interesse nelle cose terrene e non in quelle spirituali<sup>47</sup>. Cenè Tanti dichiara dunque di avere rinunciato a due caratteristiche proprie dell'uomo di spirito, la modestia e la risata, ridicolizzate dall'equivoco ironico tra 'spirito' nel senso di spiritualità e 'spirito' nel senso di umorismo<sup>48</sup>. Gli rimane la praticità, lo sguardo disincantato e sfacciato sul mondo, insomma quell'aridità che ne sancisce il successo tra i suoi altrettanto aridi concittadini. Anche in questo caso il lettore è spronato a congiungere i punti lasciati in sospeso dall'autore: i due tipi dell'«umile di cuore»<sup>49</sup> e dell'umorista (identificabile con lo stesso autore, come gli indizi riportati fanno intuire), presentati grazie al rovesciamento ironico, rientrano nel novero di coloro che 'dovrebbero essere'<sup>50</sup>, ma rischiano di non trovare più posto nella società che elegge a suo rappresentante l'onorevole Tanti. E la descrizione del carattere posta subito dopo, con i suoi due elenchi per contrario, non lascia dubbi sulla denuncia che si cela dietro a questo riferimento biblico:

*Non è un grande oratore, non è un forte ingegno, non è un bravo amministratore, non è un uomo politico, non è un carattere fermo, non è un lavoratore assiduo e di buona volontà, ma in compenso è un gran galantuomo, d'un'onestà senza pari, un uomo che va per la sua strada, che bada ai suoi interessi e non si mischia punto negli interessi degli altri: nemmeno in quelli del suo paese e del suo collegio<sup>51</sup>.*

Si guardi con attenzione come le caratteristiche positive mancanti sono però tutte indicate, anche se in negativo: in questo modo il lettore le ha davanti agli occhi, pronte a

---

<sup>47</sup> Per evitare fraintendimenti, vale la pena ricordare la definizione del Tommaseo-Bellini, vol. 3, p. 1158: «*Povero di spirito, o per spirito*, in termine scritturale, dicesi colui che ha il cuore e lo spirito del tutto distaccati dai beni terreni».

<sup>48</sup> I due significati sono registrati, per esempio, ivi, vol. 4, p. 1117: «7. *Uomo di spirito*: dedito alle cose spirituali, alla contemplazione delle cose celesti» e «8. *Uomo di spirito*: d'ingegno pronto, arguto».

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Sul significato del 'dover essere' in relazione all'ironia, cfr. il citato capitolo di Frare (2006), dedicato sì a Manzoni, ma che racchiude una serie di considerazioni preziose sulla cultura italiana dell'Ottocento e non solo.

<sup>51</sup> Collodi (2019), p. 223.

essere colte. Quanto alle presunte qualità<sup>52</sup>, queste possono essere ricondotte, con un piccolo sforzo del lettore attento, a quei caratteri negativi propri di uno dei personaggi più famosi della letteratura italiana, e sicuramente familiare ai tempi di *Occhi e nasi*, ossia don Abbondio. Penso in particolare alla sua «sentenza prediletta» riportata da Manzoni nel primo capitolo dei *Promessi sposi*: «a un galantuomo, il quale badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri»<sup>53</sup>. E proprio sotto il segno delle mancanze che calzerebbero a pennello a don Abbondio, l'autore si avvia alla conclusione del capitolo e del libro con un ultimo riferimento biblico:

*è bene ricordarselo: l'Italia è la Terra promessa della fiaccona. Qui non germogliano le salde energie, le volontà tenaci e le coscienze duramente temperate all'adempimento del proprio dovere*<sup>54</sup>.

Da quest'ultima citazione si può ora guardare a ritroso alle altre esaminate, per trovare conferma, sul piano pratico, di quanto formulato precedentemente, ossia che i tratti caratteristici tracciati «in punta di penna» da Collodi possono essere ricomposti in un quadro caricaturale, ma non per questo semplicemente satirico, di un mondo in evoluzione, come l'Italia post-unitaria, e dei suoi problemi, adombrandone al tempo stesso le soluzioni. Problemi che sfumano al di fuori del realismo in senso stretto e della cronaca di costume in quell'universalità che ha del classico: come il don Abbondio manzoniano denuncia sì alcuni difetti del clero e della società secenteschi, ma veicola anche una critica a un comportamento meschino di valore universale, ossia il girare la testa dall'altra parte e rifiutare il mutamento<sup>55</sup>. L'invito al «perfezionamento interiore» ricordato da Jankélévitch, che l'ironia del riferimento biblico aiuta a estendere da un piano particolare (il popolo fiorentino e poi italiano) a uno generale (il genere umano), sembra dunque essere un tratto forte anche della migliore prosa per adulti di Collodi, come le introduzioni di Marcheschi e di Ponti hanno

---

<sup>52</sup> Occorre chiarire che le prime due sono presentate per antifrasi, a indicare un uomo disonesto, mentre le altre tre in senso proprio, ma sconvolto dal climax che culmina con la punta ironica finale, a indicare un uomo egoista.

<sup>53</sup> Manzoni (1995), p. 19. Nella stessa pagina don Abbondio definisce sé stesso: «un povero galantuomo».

<sup>54</sup> Collodi (2019), p. 224. Sul significato di queste pagine conclusive, cfr. Ponti, *Introduzione*, ivi, pp. 45-51.

<sup>55</sup> Sull'interpretazione del personaggio in questo senso, cfr. Frare (2006), pp. 191-193.

già messo in luce<sup>56</sup>, che si inserisce senza attriti e anzi aiuta a dare significato alle vivide descrizioni critico-umoristiche.

La considerazione conclusiva di questa presentazione di un libro ancora perfettamente godibile e ricco come *Occhi e nasi* può essere che le citazioni bibliche svolgono in esso una funzione simile a quella dei proverbi, elementi chiave tanto linguistici quanto stilistici della comicità collodiana<sup>57</sup>: aprono a una dimensione universale e al tempo stesso ancorano nel terreno del sapere popolare e comprensibile a tutti un insegnamento, facendo riferimento a un sistema di valori che deve essere rievocato nella memoria, fatto presente. Tutti elementi sfruttati da Collodi nella costruzione dei suoi bozzetti, anche a livello stilistico, per far lavorare i lettori senza affaticarli. E la ricerca di questi elementi attraverso alcuni punti focali, come si è fatto, vuole essere una sorta di invito alla lettura, di percorso di valorizzazione che auspica a una rinnovata stagione di studi sul Collodi 'minore' e sul suo uso profondo dell'ironia.

Maicol Cutri

Università Cattolica di Milano

[maicol.cutri@unicatt.it](mailto:maicol.cutri@unicatt.it)

---

<sup>56</sup> Cfr. in particolare Marcheschi, *Introduzione*, in Collodi (1995), p. lv.

<sup>57</sup> Cfr. nello specifico Marcheschi (2016), p. 7, che richiama persuasivamente quanto formulato su facezie e proverbi da Cicerone, *De oratore*, II, 257-258. Sulla pervasività della cultura popolare nell'opera collodiana, ha già raccolto importanti riferimenti Ponti (2018), pp. 262-263, ricordando in particolare il commento a *Pinocchio* di Fernando Tempesti (1993).

## Riferimenti bibliografici

Bachtin (1979)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975).

Collodi (1983)

Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

Collodi (1989)

Carlo Collodi, *I ragazzi grandi*, a cura di Daniela Marcheschi, con una nota di Carlo A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1989.

Collodi (1995)

Carlo Collodi, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995.

Collodi (2019)

Carlo Collodi, *Occhi e nasi (ricordi dal vero)*, prefazione di Roberto Barbolini, a cura e con introduzione di Paola Ponti, Collodi (PI)/Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti («Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», volume 5, tomo 1), 2019.

Creusere (1999)

Marlena A. Creusere, *Theories of Adults' Understanding and Use of Irony and Sarcasm: Applications to and Evidence from Research with Children*, in «Developmental Review», 19 (1999), pp. 213-262.

Frare (2006)

Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

Jankélévitch (1997)

Vladimir Jankélévitch, *L'ironia*, a cura di Fernanda Canepa, Genova, il melangolo, 1997 [1987<sup>1</sup>] (ed. orig. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964).

Manzoni (1995)

Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, a cura di Angelo Stella e Cesare Repposi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

Marcheschi (2016)

Daniela Marcheschi, *Da Collodi a Collodi: concezioni e pratiche dell'umorismo nell'Ottocento*, in «Studying Humour», 3 (2016), in rete, url:

<<https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/5246>> (Ultima consultazione: 14/03/2021).

Minicucci (1994)

Maria Jole Minicucci, *Dal giornale al libro. Esperienze collodiane*, in Fernando Tempesti (a cura di), *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990, Pescia (Pistoia)-Scandicci (Firenze), Fondazione Nazionale 'Carlo Collodi' - La Nuova Italia, 1994, pp. 9-52.

Mortara Garavelli (1997)

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 (1988<sup>1</sup>).

Paone (2017)

Pina Paone, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, Tesi di dottorato presentata all'Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017, in rete, url:

<[http://www.fedoa.unina.it/11887/1/paone\\_giuseppina\\_29.pdf](http://www.fedoa.unina.it/11887/1/paone_giuseppina_29.pdf)> (Ultima consultazione: 14/03/2021).

Ponti (2018)

Paola Ponti, *Collodi Carlo*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da Marco Ballarini, responsabili scientifici e curatori: Pietrantonio Frare, Giuseppe Frasso, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018, pp. 261-263.

Ponti-Marazzi (2018)

Paola Ponti-Martino Marazzi (a cura di), «*Senza giudizio... e senza cuore*», Atti del Convegno di studi su *Pinocchio*, Milano, 18-19 maggio 2017, in «*Rivista di letteratura italiana*», XXXVI (2018), 2.

Tempesti (1993)

Carlo Collodi, *Pinocchio*, introduzione e commento critico di Fernando Tempesti, disegni di Igort, Milano, Feltrinelli, 1993.

Tommaseo-Bellini

Niccolò Tommaseo-Bernardo Bellini (a cura di), *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1861-1879, 4 voll., in rete, url:

<<http://www.tommaseobellini.it/#/>> (Ultima consultazione: 14/03/2021).

Vetrugno (2016)

Roberto Vetrugno, *Il secondo mestiere di Collodi*, in Franco Pierno-Giuseppe Polimeni (a cura di), *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 183-204.

*Vulgata Clementina*

*Biblia Sacra Vulgatæ editionis, Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et edita*, Romae, Typographus Vaticanus, 1598<sup>1</sup>, secondo il testo digitale, url:

<<http://vulsearch.sourceforge.net/html/index.html>> (Ultima consultazione: 14/03/2021).

Zappella (2011)

Luciano Zappella, *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, in «Il mondo della Bibbia», 110 (novembre-dicembre 2011), pp. 56-58, in rete, url:

<[http://www.bicudi.net/sites/default/files/Zappella\\_pinocchio.pdf](http://www.bicudi.net/sites/default/files/Zappella_pinocchio.pdf)> (Ultima consultazione: 14/03/2021).

*Collodi's world-wide fame is due to his late children's book, Le avventure di Pinocchio. Nevertheless, his characteristic humorous style and his surreal narration are well mixed also in his best adults' book, Occhi e nasi (1881), which was neglected by the 20th century critics but republished recently in two deeply annotated editions (1995 and 2019). In this study, I focus on a main element of interest of this book: a peculiar use of irony and wit in the humorous portraits of the everyday characters that stimulate the participation of the reader. In particular, I investigate the insisted ironical use of biblical quotations, in which allusions to bad habits and vices of the contemporaries after the Italian unification have to be understood by the readers as advice to self-improvement. Vivid characters and realistic situations are also investigated as literary factors that make Occhi e nasi a non-didactical, well-balanced, and high-value book.*

*Parole chiave:* Collodi; Bibbia; ironia; citazioni; umorismo; partecipazione.

MARGUERITE BORDRY, **Quantificare il minore? Indagini statistiche su un corpus di critica letteraria**

Ne «La Voce» in data 8 aprile 1908, Giuseppe Prezzolini scrive del «Mercure de France» come dell'unica rivista «che i giovani di tutta Europa, che s'occupano di lettere e d'arte, leggono per trovarci informazioni straniere.»<sup>1</sup> Infatti, nella rivista francese fondata da Alfred Vallette nel 1890, l'Italia, e in particolare la sua letteratura, occupano un posto di rilievo. Oltre a una rubrica specialmente dedicata alla letteratura italiana, la rivista parigina si interessa alle traduzioni dall'italiano pubblicate in Francia, o ancora alle opere teatrali inscenate nei teatri d'Oltralpe. Numerosi sono gli scrittori italiani citati nelle pagine del «Mercure de France» alla fine dell'Ottocento. La rivista era all'epoca una delle più prestigiose riviste letterarie francesi e godeva all'estero, specialmente in Italia, di un prestigio notevole. È perciò interessante cercare di ricostruire con precisione il panorama letterario offerto dalla rivista ai lettori francesi: in effetti, accanto a nomi noti della letteratura italiana, si osservano nomi oggi dimenticati. Pochi maggiori, dunque, e molti minori. Il presente lavoro intende analizzare il canone letterario del «Mercure de France» a partire da un'analisi statistica per vedere se essa apre la via a un'analisi valida del rapporto tra minori e maggiori. Grazie a un'edizione elettronica che riunisce gli articoli del «Mercure de France» dedicati all'Italia tra il 1890 e il 1918, l'obiettivo è usare le statistiche precise sul numero totale di occorrenze degli autori citati per cercare di vedere se esse forniscono una linea discriminante per distinguere entrambe le categorie. Mentre la gerarchia tra minori e maggiori si fonda spesso su criteri critici legati al valore letterario, si intende qui basarsi anzitutto sui soli numeri. Essi permettono di rivelare alcuni paradossi interessanti nel

---

<sup>1</sup> Prezzolini (1908), p. 67.

rapporto tra minori e maggiori – come autori maggiori trattati alla stregua di autori minori e, viceversa, autori maggiori all'epoca diventati oggi minori.

## La letteratura italiana nel «*Mercure de France*»

Il corpus sul quale intendiamo svolgere le nostre indagini riunisce oltre duecento articoli pubblicati nel «*Mercure de France*» tra il 1890 e il 1918. All'interno dell'edizione elettronica *La culture italienne dans le «Mercure de France»*<sup>2</sup>, abbiamo infatti ristretto il campo di ricerca ai soli articoli che trattano di letteratura italiana contemporanea, escludendo di fatto oltre duemila contributi che vertono invece sull'attualità artistica, archeologica, o ancora politica dell'epoca. Il corpus comprende articoli di varia lunghezza, scritti da una ventina di contributori diversi. La rubrica *Lettres italiennes*<sup>3</sup> – in media quattro articoli all'anno, anche se questa cifra varia a seconda degli anni –, specificamente dedicata all'attualità letteraria italiana, rappresenta logicamente il più importante numero di articoli. Vi si succedettero quattro curatori, figure importanti nelle relazioni letterarie franco-italiane: Remy de Gourmont<sup>4</sup> (1891-1897), Luciano Zuccoli<sup>5</sup> (1897-1903), Ricciotto Canudo<sup>6</sup> (1903-1913) e,

---

<sup>2</sup> L'edizione elettronica. *La cultura italiana nel «Mercure de France»* è stata realizzata nell'ambito del Labex OBVIL (Sorbonne Université). Raccoglie oltre duemila articoli dedicati all'Italia e pubblicati nella prestigiosa rivista fondata da Alfred Valette tra il 1890 e il 1918. L'edizione elettronica, strutturata in formato XML/TEI, è liberamente accessibile al seguente indirizzo: <<https://obvil.huma-num.fr/obvie/mdf-italie/?view=corpus>>. Tutte le citazioni della rivista rimandano a questa edizione.

<sup>3</sup> Le rubriche dedicate alle letterature straniere (Italiana, Inglese, ma anche Russa, Polacca, o Neerlandese) erano una caratteristica del «*Mercure de France*», che si distingueva, tra le riviste letterarie dell'epoca, grazie alla propria apertura alle culture straniere. Va precisato che gli articoli delle *Lettres italiennes* vertono sui libri e sulle riviste pubblicati in Italia e si rivolgono perciò a un pubblico francese italofono o, almeno, italofilo. La letteratura italiana compare anche spesso in altre rubriche del «*Mercure*», quelle generali dedicate al teatro, alla poesia o ai romanzi, per esempio: in queste ultime, tuttavia, le opere italiane citate sono esclusivamente traduzioni in francese.

<sup>4</sup> Remy de Gourmont (1858-1915), romanziere e poeta, era una delle figure più importanti del «*Mercure*», di cui fu uno dei fondatori. Fine conoscitore della cultura italiana, collaborò anche con importanti riviste italiane del tempo, come «*Il Marzocco*» e «*Flegrea*».

<sup>5</sup> Luciano Zuccoli (1868-1929), pseudonimo di Luciano von Inghenheim, romanziere e novellista, fu uno dei primi a collaborare a «*Il Marzocco*» e diresse «*La Gazzetta di Venezia*» tra il 1903 e il 1912.

<sup>6</sup> Il Barese Ricciotto Canudo (1877-1923) visse in Francia dal 1902. Grande amico di diversi esponenti dell'avanguardia artistica francese del tempo, tra cui Guillaume Apollinaire, curò le *Lettres italiennes* per lunghi anni prima di essere costretto a lasciare la rivista. Dal 1913, fu il fondatore e il direttore della rivista «*Montjoie!*». Canudo prestò precocemente una grande attenzione al cinema, al quale dedicò alcuni saggi, pubblicati postumi nel volume *L'usine aux images* (1927).

infine, Giovanni Papini (1913-1918)<sup>7</sup>. I restanti articoli sono contributi dedicati a traduzioni francesi di opere italiane, o ancora a figure importanti del tempo, quali Giosuè Carducci o Gabriele D'Annunzio.

Di fronte all'ampiezza del corpus e alla mole di autori citati, è stata necessaria un'operazione di estrazione automatica dei nomi propri, i cui risultati – 2400 *Named entity* – sono stati poi filtrati manualmente per restringere l'elenco ai soli cognomi, nonché per eliminare i nomi di luoghi, quelli delle case editrici ed eventuali errori o doppioni. L'elenco finale comprende seicentoquattro cognomi di autori citati almeno una volta nel «Mercure» tra il 1890 e il 1890. È un numero cospicuo: mediamente sono citati oltre 2,5 autori (2,67) per articolo, nell'arco di quarant'anni, un periodo relativamente breve.

Per provare a determinare la visibilità di questi autori, abbiamo controllato la loro presenza nel catalogo<sup>8</sup> e nella banca dati<sup>9</sup> della Bibliothèque Nationale de France, così come nell'OPAC SBN, il Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale Italiano<sup>10</sup>, il che ha dato primi risultati interessanti: il 64,7% degli autori è recensito nella banca dati e nel catalogo della BNF, mentre il 12,6% è soltanto presente nel catalogo. Il 20,5% è invece registrato nel solo OPAC SBN e del tutto assente dai sistemi di catalogazione nazionale francesi. Va infine notato che una decina di nomi sono del tutto assenti in entrambi i sistemi: questi autori 'invisibili', almeno nei dati delle biblioteche, sono saggiatori o scienziati di cui si trovano addirittura scarse tracce digitali in rete. Si può ipotizzare che si tratti di pubblicazioni puntuali, rilevate all'epoca dai contributori del «Mercure», ma che non ebbero altri frutti.

Se il numero totale di autori citati è decisamente elevato, bisogna sottolineare che si osservano variazioni notevoli nel corpus. Spicca innanzitutto un dato quantitativo significativo: oltre la metà dei nomi (51,66%) sono citati una volta sola. Si tratta di casi in cui i contributori del «Mercure» si accontentano di citare l'autore e la pubblicazione a fine

---

<sup>7</sup> Quando approdò al «Mercure», Giovanni Papini (1881-1956) era uno degli esponenti di spicco dell'avanguardia fiorentina. Fu scelto quale curatore delle *Lettres italiennes* proprio per il suo ruolo all'interno de «La Voce» e «Lacerba», alle quali, secondo i suoi detrattori, Canudo, predecessore di Papini, prestava scarsa attenzione.

<sup>8</sup> <<https://catalogue.bnf.fr/index.do>>.

<sup>9</sup> <<https://data.bnf.fr/>>.

<sup>10</sup> <<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>>.

articolo, per lo più nella sezione «*Memento*» delle *Lettres italiennes*, che consiste in un breve elenco di pubblicazioni recenti, in cui sono menzionati soltanto l'autore, il titolo e la casa editrice. Non si tratta dunque di critica letteraria vera e propria, ma l'essere citati, anche una sola volta, nella rivista, conferisce comunque una forma di visibilità che è interessante mettere in luce. Si osserva inoltre una tendenza generale interessante nel corpus: gli autori citati meno spesso – meno di dieci volte in totale – sono di gran lunga i più numerosi: cinquecentosedici nomi, ossia l'85,43% del totale. Per i restanti ottantotto nomi, si osservano contrasti importanti. Solo quattro autori superano la soglia delle 100 occorrenze, non senza scarti tra di loro: se ne contano 589 per Gabriele D'Annunzio, 240 per Giosuè Carducci, 170 per Giovanni Pascoli e 116 per Antonio Fogazzaro. Invece, sei autori sono citati più di cinquanta volte e tredici tra cinquanta e trenta volte. Così si spiega la cifra importante di seicentoquattro nomi citati in quarant'anni: la maggior parte sono citati poche, a volte addirittura pochissime volte. Se tutti gli autori non godono dunque della stessa attenzione da parte della rivista francese, va comunque sottolineata la diligenza nel rendere conto dettagliatamente del panorama editoriale, soprattutto letterario, italiano del tempo.

## **Partire da un elenco statistico: maggiori e minori a confronto**

In un elenco così vasto, risaltano nomi noti, come i quattro autori sopracitati, ma anche, in larga parte, nomi meno noti, e perfino, in qualche caso, ignoti. Per lo più, il «*Mercure*» mette in luce autori che possono essere definiti scrittori minori. Jean Bessière ne dà la seguente definizione: «*En termes d'histoire littéraire, on parle des 'mineurs', ces écrivains, certainement identifiés par l'histoire littéraire, mais qui ne sont caractérisables par aucun courant littéraire majeur et n'ont pas de postérité littéraire.*»<sup>11</sup> In effetti, esiste nella storia letteraria una dicotomia tra 'maggiori' e 'minori', così definiti da Alain Vaillant: «*L'écrivain mineur – c'est-à-dire considéré comme tel – est donc celui dont l'œuvre [...] apparaît comme la duplication du déjà*

---

<sup>11</sup> «In termini di storia letteraria, si parla di 'mineurs', questi scrittori che, pur essendo identificati dalla storia letteraria, non si caratterizzano dall'appartenenza a una corrente letteraria notevole e non hanno posterità letteraria.» Bessière (2012), p. 20.

*lu ou, au contraire, celui dont la singularité affichée reste la manifestation, isolée ou inféconde, d'une idiosyncrasie exceptionnelle [...]»<sup>12</sup>.*

In pratica, dunque, i minori sono gli scrittori giudicati severamente dalla critica letteraria o dai lettori, quelli di cui si scordano i nomi e non si leggono più le opere, sfavorevolmente paragonati agli autori celebrati dalla storia letteraria, le cui opere, anziché cadere nell'oblio, vengono regolarmente lette, studiate e ripubblicate. Alla luce di queste considerazioni, l'implicita gerarchia che divide i 'maggiori' dai 'minori' suggerisce un criterio a priori logico per determinare le categorie nelle quali si schierano i seicento autori del nostro corpus. I maggiori sarebbero gli autori statisticamente citati più spesso, mentre tutti gli altri, la mole degli autori scarsamente citati, sarebbero i minori.

Alcune statistiche sembrano apparentemente offrire una conferma dell'esistenza di questa gerarchia. Nella costruzione del corpus, il campo d'indagine è stato volontariamente ristretto agli articoli dedicati alla letteratura contemporanea, escludendo di fatto svariati articoli dedicati a grandi 'classici' della letteratura italiana quali Dante, Leonardo da Vinci o Casanova, abbondantemente citati, per altro, nel «*Mercure de France*» nel quale articoli lunghi e dettagliati dedicati a queste tre figure della letteratura italiana sono ricorrenti. Eppure, a dispetto di queste scelte, spiccano nel panorama dei nomi più citati le figure di Dante (81 occorrenze), Leopardi (51 occorrenze) e Manzoni (45 occorrenze). Anche negli articoli dedicati alla letteratura del tempo, il riferimento a Dante, Leopardi e Manzoni è dunque imprescindibile.

Di primo acchito, la presenza di tali classici nell'ampio panorama letterario del «*Mercure*» sembra dunque avvalorare l'importanza del criterio statistico nel confronto tra maggiori e minori. Tuttavia, si pone subito il problema della soglia oltre la quale qualificare uno scrittore come 'minore': se sono i numeri a essere determinanti, come si quantifica il minore? Per di più, un'attenta lettura delle statistiche rivela alcuni paradossi che smentiscono

---

<sup>12</sup> «Lo scrittore minore – ossia considerato come tale – è dunque quello la cui opera appare come la duplicazione di quanto è già stato letto o, al contrario, come quello la cui singolarità dichiarata rimane come la manifestazione, isolata o infertile, di un'eccezionale idiosincrasia.», in Vaillant (2000), p. 202.

l'apparente oggettività dei numeri. Anzi, essi offrono gli spunti più interessanti per analizzare la presenza degli scrittori minori nel corpus.

### **Minori, eppure maggiori**

Percorrendo le statistiche, si distingue il nome di Enrico Annibale Butti. Tra il 1890 e il 1918, il drammaturgo e romanziere milanese (1868-1912) è citato cinquanta volte e occupa il nono posto nella 'classifica' degli scrittori, subito dopo Giacomo Leopardi. Ciò dovrebbe bastare a assegnargli un posto tra gli scrittori maggiori, almeno nel canone del «*Mercure de France*».

Butti è l'autore di drammi (*L'Utopia*, 1894; *Lucifero*, 1901), di commedie e di romanzi, tra cui *L'Automa* (1892) e *L'Anima* (1893). L'attenzione dei contributori del «*Mercure*» nei suoi confronti appare costante. Sin dal 1892, Remy de Gourmont si occupa dell'*Automa*: lo fa persino in una rubrica generale intitolata *Les Livres* e non in quella dedicata alla letteratura italiana, segno della sua considerazione per il drammaturgo italiano. Successivamente, le altre pubblicazioni di Butti sono regolarmente menzionate nella rivista francese. Nel 1897 e nel 1898, Rachilde<sup>13</sup> segnala le traduzioni francesi de *L'Anima* e de *L'Automa*, di cui elogia la «*langue agréable e fort française*»<sup>14</sup>. Ma è soprattutto nelle *Lettres italiennes* che egli compare più spesso: sia Gourmont, il quale pubblica la rubrica sotto lo pseudonimo di A. Zanoni nel 1897, che Zuccoli e Canudo ne fanno uno degli autori ricorrenti delle pagine 'italiane' del «*Mercure*». Così, nel volume datato 1° novembre 1900, Luciano Zuccoli recensisce minutamente – e favorevolmente – *La Corsa al piacere*, «*un drame fort et bien proportionné, des caractères nets et vifs*»<sup>15</sup>. Negli anni successivi, regolarmente, Zuccoli fa la critica delle nuove opere di Butti, non accontentandosi, come avviene per molti altri, di meramente citarlo. Dal 1903 in poi, Ricciotto Canudo lo menziona più saltuariamente, ma sempre positivamente:

---

<sup>13</sup> Marguerite Emery, detta Rachilde (1860-1953), pubblicò numerosi romanzi e raccolte di novelle. Moglie del fondatore, Alfred Vallette, fu una della più importanti figure del «*Mercure*» e curò per anni la rubrica «*Les romans*», nella quale compaiono le recensioni delle traduzioni di Butti sopracitate.

<sup>14</sup> «[...] la lingua piacevole e marcatamente francese». Rachilde (1898), pp. 227-233. Così come per tutte le citazioni estratte dal «*Mercure de France*», la traduzione è nostra.

<sup>15</sup> «Un dramma forte e dalle proporzioni giuste, dai caratteri netti e determinati», in Zuccoli (1898), pp. 819-817.

nel 1908, ad esempio, in un'analisi del teatro italiano dell'epoca, evoca gli «*aînés, aimés du public, dont M. E.-A. Butti est certes le plus important et le plus significatif [...]*»<sup>16</sup>. Gli dedica infine un lungo e commosso omaggio dopo la sua scomparsa. Le *Lettres italiennes* di febbraio 1913 si aprono con le seguenti righe:

*Avec la mort de E. A. Butti, les «cénacles» italiens en général, et milanais en particulier, [...] ont perdu une de leurs plus singulières figures. Ils ont perdu un causeur fin, caustique et paradoxal, et le plus étrange misanthrope amant de la société que l'on puisse concevoir. La littérature italienne a perdu de son côté l'espoir de l'œuvre très puissante, du chef-d'œuvre hautain et profond qu'on avait le droit d'attendre, et qu'on attendait, du talent le plus inquiet de l'Italie contemporaine*<sup>17</sup>.

A giudicare dall'importanza che Butti sembra avere per la rivista francese, si dovrebbe dunque considerarlo come uno degli scrittori maggiori della letteratura italiana: bastano i superlativi usati da Canudo a testimoniare. Eppure, oggi, il suo nome è pressoché caduto nell'oblio. Non esiste un'edizione critica recente delle sue opere e, tra i pochi saggi dedicatigli, spicca il libro di Susan Briziarelli, il cui titolo colloca esplicitamente Butti tra i minori: *Enrico Annibale Butti: The Case of the Minor Writer* (1994).

Antonio Beltramelli rappresenta un caso simile nel panorama della letteratura italiana secondo il «*Mercure*». Con trentaquattro occorrenze, il romanziere romagnolo (1879-1930) è il quindicesimo in 'classifica'. Se la sua carriera narrativa viene inaugurata dalla raccolta *L'Antica madre* (1902), va sottolineato che, in un'analisi dei «*Très-jeunes*» della letteratura italiana pubblicata nelle *Lettres italiennes* nel 1901, Luciano Zuccoli cita «*A. Beltramelli, un autre jeune homme à l'intelligence puissante et féconde [...]*»<sup>18</sup>. Da allora, sia Zuccoli che, dopo di lui, Canudo, non cessano di encomiare Beltramelli. A proposito del romanzo *Gli uomini rossi* e della raccolta *Anna Perenna*, Zuccoli osserva che entrambe le opere «*montrent une originalité*

---

<sup>16</sup> Gli «anziani, di cui E. A. Butti è sicuramente il più importante e il più significativo», in Canudo (1908), pp. 745-749.

<sup>17</sup> «Con la morte di E. A. Butti, i "cenacoli" italiani in generale, e in particolare quelli milanesi, [...] hanno perso una delle proprie figure più singolari. Hanno perso un conversatore sottile, caustico e paradossale, e il misantropo amante della società più strano che si potesse concepire. Dal canto suo, la letteratura italiana ha perso la speranza di un'opera strapotente, del capolavoro altezzoso e profondo che era legittimo aspettare e che ci si aspettava dal talento più inquieto dell'Italia contemporanea.» In Canudo (1913), pp. 650-659.

<sup>18</sup> «Giovanissimi»; «A. Beltramelli, un altro giovane dall'intelligenza potente e feconda [...]». In Zuccoli (1901), pp. 559-563.

*de forme et de pensée, âpre, robuste, indépendante, qui place M. Beltramelli tout à coup parmi nos meilleurs écrivains.»*<sup>19</sup> Nel 1908, Canudo conclude in questi termini la propria recensione de *Il Cantico*: «*Et en vérité l'œuvre de M. Antonio Beltramelli est la plus originale, la plus caractéristique, la plus italienne, de toute la production contemporaine d'Outre-Monts.*»<sup>20</sup> Tra i curatori delle *Lettres italiennes*, solo Giovanni Papini si mostra alquanto severo, evocando sì le sue «*aspirations louables vers l'art*», ma precisando poi che, come altri, egli è caduto «*dans la littérature de rapport.*»<sup>21</sup> Sostanzialmente, dunque, Beltramelli conta tra i nomi più importanti della letteratura citati nella rivista francese, almeno fino all'arrivo di Papini. Eppure, il suo nome è oggi poco noto, tranne che per l'ispirazione romagnola che alimentò la sua narrativa, oppure per la sua biografia di Benito Mussolini (*L'uomo nuovo*, 1923), che riscosse un successo notevole. Il prestigio relativo di cui gode nel «*Mercure de France*» è quindi in contraddizione con il posto che occupa nella memoria letteraria di oggi: non esistono riedizioni critiche dei suoi lavori ed è poco dire che l'opera letteraria di Beltramelli non è molto studiata. Il caso di Butti e di Beltramelli illustra dunque un fenomeno interessante: le indagini statistiche mettono dunque paradossalmente in luce scrittori che apparivano maggiori all'epoca mentre sono oggi, a tutti gli effetti, minori. Tale fenomeno è tanto più interessante quanto l'esame dei numeri rivela un altro paradosso che ne costituisce il contraltare.

## **Maggiori, eppure minori**

Stupisce infatti vedere nomi noti della letteratura italiana quali Giovanni Verga, Federico De Roberto e Luigi Capuana relegati lontano da autori molto meno famosi, come Alfredo

---

<sup>19</sup> «[...] mostrano, nella forma e nel pensiero, un'originalità aspra, robusta, indipendente, che fa improvvisamente di Antonio Beltramelli uno dei nostri scrittori migliori.» In Zucconi (1904), pp. 272-277.

<sup>20</sup> «E a dire il vero l'opera di Antonio Beltramelli è la più originale, la più caratteristica, la più italiana dell'intera produzione italiana contemporanea.» In Canudo (1906), pp. 465-469.

<sup>21</sup> «[...] aspirazioni lodevoli verso l'arte»; «letteratura d'intrattenimento». In Papini (1913), pp. 857-861. Tale giudizio critico viene espresso nel primo contributo di Papini per il «*Mercure de France*». È evidente, nell'intero articolo, il desiderio di smarcarsi dal predecessore, Riccio Canudo, al quale veniva rimproverato, da parte di Papini stesso e di Prezzolini, di non occuparsi abbastanza dell'avanguardia letteraria dell'epoca. Questo spiega probabilmente almeno in parte il giudizio moderatamente positivo espresso nei confronti di Beltramelli da Papini.

Oriani o Domenico Gnoli, ad esempio. Giovanni Verga, oggi tra i romanzieri italiani più noti anche all'estero, è citato soltanto ventotto volte in totale. In un articolo encomiastico nei confronti dello scrittore siciliano, Georges Eekhoud deplora « *l'éclipse subie par la gloire du conteur sicilien au profit de la renommée certes méritée, mais un peu trop 'monopolisée' tout de même, du brillant et ardent d'Annunzio*»<sup>22</sup>. Mentre Rachilde<sup>23</sup> e Paul Léautaud<sup>24</sup> segnalano traduzioni francesi dell'opera verghiana, Ricciotto Canudo ne parla pochissimo, tranne che per annoverarlo tra gli scrittori «*régionaux*»<sup>25</sup>. A questo silenzio si può obiettare che le opere più importanti di Verga fossero tutte state pubblicate prima del 1890 (*I Malavoglia* nel 1880 e *Mastro-Don Gesualdo* nel 1888): all'epoca del «*Mercure*», dunque, Verga non contava più tra gli scrittori più attivi.

Tuttavia, altri esponenti di spicco del verismo, attivi tra il 1890 e il 1918, a differenza di Verga, sembrano trattati alla pari. I nomi di Luigi Capuana (1839-1915) e di Federico De Roberto (1861-1927) sono citati rispettivamente ventidue e diciotto volte, ossia molto meno rispetto a Butti o a Beltramelli, benché entrambi fossero allora esponenti di rilievo del mondo delle riviste del tempo: *Il marchese di Roccaverdina*, di Capuana, risale al 1901, mentre *I Viceré* è del 1894. Come Verga, Capuana e De Roberto sono oggi considerati scrittori imprescindibili del canone letterario italiano. Per i contributori del «*Mercure de France*», con l'eccezione di Remy de Gourmont, che evoca più volte la propria ammirazione nei confronti di Verga, non era – evidentemente – così.

Lo stesso si può dire di due figure importanti della narrativa italiana dell'epoca, le scrittrici Grazia Deledda (1871-1936), premio Nobel per la letteratura nel 1926, e Matilde Serao (1856-1927). Serao è citata soltanto diciotto volte e se, da una parte, viene encomiata da Rachilde, che segnala varie traduzioni delle sue opere in francese, è massacrata da Canudo, che la considera, alla stregua di Verga, una semplice scrittrice 'regionale'. Il caso di Deledda è singolare. Citata ventinove volte, è di gran lunga la prima donna fra le poche

---

<sup>22</sup> «[...] l'eclissi che subisce la gloria del narratore siciliano a favore della fama, certo meritata, ma un po' troppo 'monopolizzata', del brillante e ardente D'Annunzio». In Eekhoud (1906), pp. 614-616.

<sup>23</sup> Rachilde (1900), pp. 189-197.

<sup>24</sup> Léautaud (1908), pp. 541-544.

<sup>25</sup> «[...] regionali». In Canudo (1909), pp. 738-744.

scrittrici a cui la rivista fa riferimento. Nondimeno, è soprattutto oggetto di critiche severe, soprattutto da parte di Canudo, che non esita a scrivere, in occasione della pubblicazione de *Il Deserto* (1911):

La *Grazia* nous repose de la littérature vaine, insignifiante, mal comprise et plus mal exprimée, avec laquelle Mme Grazia Deledda sévit encore une fois sur ses lecteurs, que je ne sais quel hasard éditorial lui a procurés, paraît-il, nombreux<sup>26</sup>.

Questi esempi mettono in luce i limiti dell'analisi fondata sui soli numeri. Le statistiche danno un'immagine precisa, ma che riflette un periodo specifico, nonché un dato contesto letterario e storico. L'indifferenza e, per certi versi, la severità dei contributori del «*Mercure*» nei confronti degli esponenti della narrativa verista, o anche più generalmente realista, si spiega dall'orientamento generale della rivista, «[...] *héritière, en littérature, des valeurs symbolistes.*»<sup>27</sup> È per questo che Canudo sembra ignorare Verga, e si mostra sprezzante nei confronti di Matilde Serao, mentre predilige Gabriele D'Annunzio, l'autore di gran lunga più citato nelle sue *Lettere italiane*, ma anche poeti come Gian Pietro Lucini, ad esempio.

Va cercata proprio qui la chiave del confronto tra maggiori e minori nel panorama letterario italiano offerto dal «*Mercure de France*» ai lettori francesi: le scelte della rivista, in particolare nelle *Lettres italiennes*, sono il frutto dei suoi orientamenti generali, ma anche delle scelte e dei gusti dei propri contributori. Del resto, l'orientamento delle *Lettres italiennes* cambia del tutto a partire dal 1913, con l'arrivo di Giovanni Papini: nei sette articoli che egli scrive per la rivista fino al 1918, compaiono nuovi nomi – esponenti de «*La Voce*» e di «*Lacerba*» in particolare – e lo sguardo del «*Mercure*» sull'Italia letteraria del tempo cambia radicalmente<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> «*La Grazia* [romanzo di Vincenzo Gerace che Canudo ha appena recensito] ci riposa dalla letteratura vana, insignificante, capita male ed espressa in modi peggiori ancora, con la quale Grazia Deledda si impone un'altra volta ai propri lettori, i quali le sono stati procurati da non so quale caso editoriale e sono, pare, numerosi.» In Canudo (1911), pp. 738-744.

<sup>27</sup> «[...] erede, in letteratura, dei valori simbolisti.» In Livi (2012), p. 277.

<sup>28</sup> L'arrivo di Giovanni Papini apre le pagine del «*Mercure de France*» a nomi e opere allora poco noti in Francia. Vedi Gogibu (2017); Livi (1997).

È dunque decisivo, nella costruzione del canone, il ruolo dei critici, come ha sottolineato Cesare Segre:

*Solo in un regime dittatoriale si può pensare a un'autorità che decida sui criteri d'inclusione o di esclusione nel repertorio, criteri che coincidono con i vantaggi del regime. Negli altri casi, chi agisce in queste scelte è una specie di comunis opinio condivisa dal gusto dominante e dai suoi esponenti autorevoli. Qualcosa che si presenta come quasi impalpabile, ma di cui si può parlare in modo abbastanza netto sulla base degli studi di culturologia<sup>29</sup> [...].*

Il panorama letterario delineato nel «Mercure de France» è insieme il frutto di un'epoca e quello delle scelte dei critici che scrivevano nella rivista. È proprio perché la memoria letteraria evolve che vi si trovano autori celebrati mentre sono oggi pressoché sconosciuti, quando nomi noti restano confinati nell'ombra. Le scelte critiche del «Mercure» riflettono dunque le fluttuazioni della memoria letteraria o, per parafrasare Barbara Herrnstein-Smith, le 'contingenze del valore' letterario:

*If, on the one hand, under the changing and emergent conditions [...] the functions for which the text was earlier valued are no longer desired/able or if, in competition with comparable works (including, now, those newly produced with newly available materials and techniques), it no longer performs those original functions particularly well, it will, accordingly, be less well maintained and less frequently cited, so that its visibility as well as interest will fade, and it will survive, if at all, as a physical relic<sup>30</sup>.*

Studiare tale panorama a distanza di un secolo mette dunque in luce il processo di selezione che conduce alcuni scrittori a restarne ai margini mentre altri vi occupano un posto centrale. L'attenzione dedicata a un autore in un dato periodo non basta dunque a determinare il suo statuto di maggiore o minore, come mostrano gli esempi paradossali di Butti o Beltramelli. Ma è proprio la loro invisibilità odierna a rendere questi due nomi tanto

---

<sup>29</sup> Segre (2001), p. 180.

<sup>30</sup> «Se, da una parte, date le condizioni emergenti e cangianti, le funzioni per cui il testo era prima encomiato non saranno più apprezzate o desiderabili, oppure se, nel confronto con altre opere paragonabili (comprese, oggi, quelle prodotte con nuovi materiali e tecniche), esso non svolgerà più particolarmente bene le sue funzioni originali, sarà conseguentemente meno messo in rilievo e meno citato, sicché sia la visibilità che l'interesse svaniranno. E se sopravviverà, sarà soltanto in quanto reliquia fisica.» In Herrnstein Smith (1983), p. 27.

più interessanti. Il canone si costruisce anche al prezzo di esclusioni dalla memoria letteraria, esclusioni che Judith Schlanger paragona a una forma di morte:

*On peut dire que pour la mémoire, la mort est plus grave que profonde : car du point de vue de la mémoire, elle est la pure disparition. Mourir à la mémoire, c'est perdre sa visibilité. L'existence mémorable se confond, en effet, avec la visibilité. Tout ce qui existe pour et dans la mémoire est visible, et visible de telle ou telle façon. Être visible est la seule vie ou survie<sup>31</sup>.*

Interessarsi a tutti gli autori citati nel «Mercure de France» consente di annullare, almeno in parte, tali fenomeni di invisibilità e così di restituire la vita letteraria dell'epoca, in tutta la sua complessità. Solo allora diventa possibile confrontare il canone del «Mercure» con quello odierno e delineare tutte le evoluzioni della memoria letteraria.

Far partire l'analisi dai soli numeri, anche indipendentemente dal giudizio espresso dai critici, può sembrare semplice, addirittura semplicistico: per molti versi, lo è. Ma va anche sottolineato che basarsi sulle statistiche ha il vantaggio di mettere tutti gli autori sullo stesso piano e di offrire una fotografia precisa e completa delle tendenze critiche di una rivista così importante come il «Mercure de France». Così, se si considerano i numeri prima di procedere a qualunque analisi, spiccano per forza nomi forse inaspettati, come, appunto, quello di Beltramelli, o ancora quello di Felice Cavallotti. Paradossalmente, dunque, si notano per primi i minori, fra cui si scopre che alcuni non sono sempre stati considerati come tali. In simili paradossi risiede la ricchezza di un'analisi che prenda in considerazione la letteratura minore in tutta la sua ricchezza, come sottolinea Paul-André Claudel:

*On devine que si le 'non canonique' peut parvenir à faire voir la lumière secrète d'une époque – son versant non pas solaire mais lunaire – il possède de ce fait un véritable potentiel explicatif : depuis le paysage kaléidoscopique que l'on parvient à éclairer à l'aide des 'non canoniques', il semble possible de remettre en cause certaines hiérarchies établies et d'unifier le regard sur une époque. En ce sens, ce nouvel espace se présente comme un tissu à la fois beaucoup plus riche et beaucoup plus uni<sup>32</sup>.*

---

<sup>31</sup> Schlanger (1992), p. 140.

<sup>32</sup> «Si indovina che se il 'non canonico' può riuscire a far vedere la luce segreta di un'epoca – non il lato solare ma quello lunare – esso ha di conseguenza un vero potenziale esplicativo: a partire dal paesaggio

Per di più, va sottolineato che in un corpus così ampio come quello del «Mercure» individuare tutti i nomi a partire dalla sola lettura sarebbe stato difficile, se non impossibile. Invece, concentrarsi sulle statistiche fornisce indizi obiettivi sulla rilevanza di alcuni scrittori, così come sull'indifferenza a cui sono condannati altri. Non si può, dunque, quantificare il minore: ma l'indagine statistica tratta allo stesso modo minori e maggiori, costringendo chi la conduce a interessarsi in ugual misura agli uni e agli altri, annullando, almeno in parte, il rapporto di forza che abitualmente, si presenta sistematicamente a favore dei maggiori.

Marguerite Bordry

Équipe-projet ObTIC – Équipe Littérature et Culture Italiennes, Sorbonne Université

[marguerite.bordry@gmail.com](mailto:marguerite.bordry@gmail.com)

---

caleidoscopico che si può illuminare grazie all'aiuto dei 'non canonici', sembra possibile rimettere in causa alcune gerarchie prestabilite e unificare lo sguardo su un'epoca. In tal senso, questo nuovo spazio si presenta come un tessuto insieme molto più ricco e molto più unito.» In Claudel (2007), p. 3.

## Riferimenti bibliografici

### Articoli del «Mercure de France»:

Eekhoud (1906)

George Eekhoud, *Chronique de Bruxelles. M. Giovanni Verga et la 'Jeune Belgique'*, «Mercure de France», Tome LXIII, n°224, 15 octobre 1906, pp. 614-616, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1906](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1906) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Canudo (1906)

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome LXI, n°215, 1<sup>er</sup> juin 1906, pp. 465-469, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1906](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1906) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Canudo (1908)

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome LXX, n°252, 15 décembre 1907, pp. 745-749, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1908](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1908) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Canudo (1909)

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome LXXXI, n°296, 16 octobre 1909, pp. 738-744, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1909](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1909) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Canudo (1911)

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome XCIV, n°345, 1<sup>er</sup> novembre 1911, pp. 189-197, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1911](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1911) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Canudo (1913)

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome CI, n°375, 1<sup>er</sup> février 1913, pp. 650-659, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1913](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1913) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Léautaud (1908)

Paul Léautaud, *Les théâtres*, «Mercure de France», Tome LXXI, n°255, 1<sup>er</sup> février 1908, pp. 541-544, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1898](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1898) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Papini (1913)

Giovanni Papini, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome CV, n°392, 16 octobre 1913, pp. 857-861, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1913](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1913) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Rachilde (1898)

Rachilde, *Les Romans*, «Mercure de France», Tome XXVII, n°103, juillet 1898, pp. 227-233, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1898](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1898) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Rachilde (1900)

Rachilde, *Les Romans*, «Mercure de France», Tome XXXIII, n°121, 1<sup>er</sup> janvier 1900, pp. 189-197, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1900](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1900) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Zuccoli (1898)

Luciano Zuccoli, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome XXXV, n°129, 1<sup>er</sup> septembre 1900, pp. 810-817, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1900](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1900) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Zuccoli (1901)

Luciano Zuccoli, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome XXXVIII, n°137, 1<sup>er</sup> mai 1901, pp. 559-563, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1901](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1901) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Zuccoli (1904)

Luciano Zuccoli, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», Tome LI, n°175, juillet 1904, pp. 272-277, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie\\_1904](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904) (ultima consultazione: 06/05/2021)

### **Opere di altri autori**

Bessière (2012)

Jean Bessière, « Préface. Les littératures mineures de la critique littéraire contemporaine, la littérature mineure de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Réponse à deux typologies de la référence au mineur », *La notion de "mineur" entre littérature, arts et politique*, a cura di Béatrice Rodriguez e Caroline Zekri, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2012.

Briziarelli (1994)

Susan Briziarelli, *Enrico Annibale Butti: The Case of the Minor Writer*, Scripta Humanistica, 1994.

Claudé (2007)

Paul-André Claudé, *Sonder le noir du temps. Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ?* Articolo pubblicato l'11 febbraio 2007, <http://lamo.univ-nantes.fr/Sonder-le-noir-du-temps-Une> (ultima consultazione: 06/05/2021)

Gogibu (2017)

Vincent Gogibu, *Du rififi au Mercure : Ricciotto Canudo, Remy de Gourmont et Arthur Rimbaud dans les 'Lettres italiennes' du « Mercure de France », « La revue des revues », 2017/2, n° 58, p. 64-75.*

Herrnstein Smith (1983)

Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of values*, «Critical enquiry», September 1983, vol. 10, n°1, p. 1-35.

Livi (2012)

François Livi, *Italica. L'Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012.

Livi (1997)

François Livi, « *Modernité et avant-gardes : Papini chroniqueur au Mercure de France* », *Revue des Études italiennes*, Nouvelle série, tome 43, n°s 3-4, Juillet-Décembre 1997, *Paris-Florence (1900-1920). Aspects du dialogue culturel*, pp. 189-202.

Prezzolini (1908)

Giuseppe Prezzolini, *Italiani all'estero*, in «La Voce», Anno I, n°17, 8 aprile 1908, [https://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=13&pid=206#top\\_display\\_media](https://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=13&pid=206#top_display_media) (ultima consultazione: 06/05/2021)

Schlanger (1992)

Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

Segre (2001)

Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.

Vaillant (2000)

Alain Vaillant, *Hiérarchies littéraires : la dialectique moderne de l'ordre et du désordre*, in Luc Fraisse (a cura di), *Pour une esthétique de la littérature mineure, Actes du colloque Littérature majeure, littérature mineure* » (Strasbourg, 16-18 janvier 1997), Paris, Honoré Champion, 2000.

*One of the most important literary magazines in Paris at the end of the 19<sup>th</sup> century, the Mercure de France is particularly interested in contemporary Italian literature. This paper explores the literary canon of the Mercure de France using a statistical analysis, in order to see if it allows a fruitful comparison between major and minor writers. Thanks to a digital edition which collects all the articles published by the Mercure about Italy between 1890 and 1918, this paper uses the statistics of the total number of occurrences of each writer cited at least once in order to highlight the literary panorama of the time and to see if statistics offer a way to distinguish major and minor writers.*

*Parole-chiave:* «Mercure de France», scrittori minori, edizione digitale, analisi statistica.

ENRICO TATASCIORE, **Un personaggio fra epica e romanzo: *Pomponia Graecina*** di Giovanni Pascoli

***Pomponia Graecina***

*Pomponia Graecina* è un poemetto in latino di 302 esametri che Pascoli compose nel 1909, e con il quale vinse l'edizione di quell'anno del *Certamen Hoeyffianum* di Amsterdam (venne pubblicato nel 1910 per i tipi di Johannes Muller, l'editore del *Certamen*). Fu la sua penultima medaglia d'oro nella competizione che lo aveva visto premiato già undici volte con la massima onorificenza, o insignito della *magna laus*. La notizia dell'ultima vittoria, per il poemetto *Thallusa*, gli sarebbe giunta in punto di morte, nel 1912<sup>1</sup>.

La protagonista, una matrona del I secolo dopo Cristo, compie nel finale una vera e propria catabasi; scende nelle catacombe, in cerca del nipotino cristiano cui aveva dovuto rinunciare – lei già cristiana, costretta all'abiura dal marito Aulo Plauzio, trionfatore sui Britanni e flamine diale, tipico esponente del *mos romanus* – e trova quel nipotino ucciso, piccolo martire dilaniato dai molossi: erano iniziate le persecuzioni neroniane del 64, dopo il grande incendio che aveva sconvolto Roma.

In *Pomponia Graecina* si può indicare senz'altro l'esemplare di una letteratura che cerca significati attraverso la costruzione di spazi altamente simbolici. L'intento del presente contributo è di analizzare sotto questa luce i personaggi e le scene del poemetto, risalendo ai libri e ai testi che hanno ceduto loro qualche fruttuoso elemento. L'intersezione dei modelli di riferimento, come si vedrà, è anche intersezione e rivisitazione di generi: epico e romanzesco. L'analisi che segue offre, in questa prospettiva, una lettura per campioni

---

<sup>1</sup> Seguo il testo (richiamato come PG) dell'edizione commentata da Alfonso Traina, Pascoli (1993); di qui anche la traduzione. Per un inquadramento del poemetto all'interno dei *Poemata Christiana* e dell'opera di Pascoli in generale cfr. Pascoli (2001).

particolarmente connotati<sup>2</sup>. Verrà presa in esame dapprima la sequenza del processo domestico, in cui Pomponia, al cospetto dei parenti e giudice lo stesso marito, ammette di professare la fede cristiana: per non essere cacciata di casa e per non perdere il figlioletto Aulo, abiura e rinuncia al legame col padre, sospettato di professare la nuova fede. Rescindendo il legame con la famiglia d'origine, rinuncia anche ad ammettere in casa il figlio di suo fratello, il piccolo Pomponio Grecino, compagno di giochi di Aulo. Si analizzeranno poi le sequenze finali, relative all'uscita della donna da Roma durante le persecuzioni neroniane, al suo arrivo presso la casa del padre lungo la via Appia, e alla discesa nelle catacombe, con la scoperta delle esequie a Pomponio Grecino. Anche poche, circostanziate aperture sulla densa materia del poemetto basteranno a far intuire la ricchezza delle immagini e dei modelli che lo percorrono. Come se la sua superficie fosse un velo, ne balenano figure insospettate, profili di altri eroi e comprimari appartenenti alla grande tradizione dell'epica antica e del romanzo moderno, all'*Eneide* e ai *Promessi sposi*: opere che Pascoli amava e che, lettore 'passionato', fondeva in un'unica visione.

## Deus ut dignoscat?

Chi era Pomponia Grecina? La protagonista del *carmen* è un personaggio storico. Ne parla Tacito (*Ann.*, XIII, 32): era una matrona romana sospettata di *superstitio externa*, contro la quale il suo stesso marito, Aulo Plauzio, aveva istruito un processo. Il processo fu di carattere domestico, come allora in certi casi prevedeva il diritto romano. La *superstitio* è stata identificata dagli studiosi ottocenteschi con il cristianesimo, e come tale la si riconosce tutt'oggi. Quello di Pomponia, per la storiografia (anche moderna), sarebbe il primo caso attestato di diffusione della nuova religione presso l'aristocrazia romana<sup>3</sup>. Il processo si

---

<sup>2</sup> Per questioni di carattere filologico e documentario rimando invece a Tatasciore (2018) e Tatasciore (2020).

<sup>3</sup> Cfr. Sordi (2017), pp. 35, 38, 45-47. Pascoli si rifà alle seguenti fonti storico-archeologiche: Wiseman (1866); Friedländer (1874); Profumo (1905); Marucchi (1908). Quest'ultima ebbe due edizioni nel 1908, la seconda «migliorata e notevolmente accresciuta»: Pascoli si servì della prima. Tutti dipendono, in vario modo, dagli studi di Giovan Battista De Rossi: De Rossi (1864-77). La *Fabiola* di Wiseman è in realtà un romanzo, ma di carattere didascalico: molti capitoli hanno la precisione di pagine di archeologia, e come tali

concluse con l'assoluzione: e grande fu il sollievo del marito e dei parenti di lui, chiamati ad assistere. Così, almeno, immagina e ricostruisce Pascoli nella prima grande sequenza del poemetto, che inscena appunto il giudizio domestico.

Inizia qui, infatti, la parte dell'invenzione propriamente pascoliana: perché, se Tacito è assai vago riguardo alla *superstitio externa* e ai contenuti del processo, Pascoli fa dell'assoluzione la conseguenza dell'abiura di Pomponia alla fede cristiana. Come si decide Pomponia ad abiurare? Così. Il marito le dice: se non vuoi rinunciare a questa religione da schiavi, per me bene, sei liberissima. Ma per tuo figlio, no. Sei padrona di andare, di tornartene alla casa di tuo padre, quel Pomponio Grecino che in Asia ha perduto la sua *feritas* quirina (PG, 118: qui Pascoli mette in bocca ad Aulo, capovolte di senso, parole di Ovidio in lode di un Pomponio Grecino suo amico, probabile padre della Pomponia storica: *Ex Ponto*, I, VI, 5-8). Ma nostro figlio resta qui con me.

A questo punto si sente la vocina del bimbo, che chiama: *Mater ubi est? Mater ubi est?* Lo ripete tre volte (PG, 133-37). Pomponia, straziata, cede. Versa i tre grani d'incenso nel focolare, ed è il segno del ritorno alla *religio* romana. D'ora in avanti le sarà vietata la frequentazione della casa del padre, né il figlioletto Aulo potrà più giocare col piccolo Pomponio Grecino, suo coetaneo e figlio di un fratello di Pomponia. La rescissione del legame non solo col cristianesimo e con la sua comunità, ma con la casa paterna e la famiglia d'origine, in cui quella comunità si individuava fondendosi con la sua stessa vita quotidiana, getta Pomponia in uno stato di inquieta inerzia, di orrore dell'anima. I giorni e gli anni scivolano via come gocce in una clessidra di vetro, il *dies Domini* si avvicina ma il segno della salvezza non è più impresso sulla fronte della donna e del suo bambino. Lei stessa l'ha cancellato: *ipsa [...] delevit signum*, dice il narratore, che si addentra nella psiche della donna con la tecnica della focalizzazione interna. *Deus ut dignoscat?*, «Dio come potrà riconoscerli?» (PG, 192-93).

---

sono stati compulsati da Pascoli di fianco al *Manuale* del Marucchi, come testimoniano gli appunti preparatori del poemetto conservati nell'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio: cfr. Tatasciore (2018), pp. 153-182.

## Adclamant omnes

Si potrebbe ora aprire una breve ma istruttiva parentesi. *Mater ubi est?*: ha notato Traina che in questa frase – ripetuta tre volte: e, si può aggiungere, come tre sono i canti del gallo prima che Pietro rinneghi Cristo – in questa frase riecheggiano le parole di Andromaca a Enea, *Hector ubi est?*, e quelle di Cavalcante a Dante, «Mio figlio ov'è?»<sup>4</sup>. La poesia di Pascoli, soprattutto quella latina, è una poesia che si legge a strati. Non sono fredde sottigliezze allusive, sono raddensamenti emozionali giustificati da un principio estetico e di poetica da Pascoli più volte formulato: sentimenti archetipici dell'uomo si ripetono, e la storia letteraria ne serba traccia, con minore o maggiore consapevolezza. E ciò avviene con piena intenzione: Pascoli ha fatto del fenomeno estetico una direttrice della propria poetica e quindi della propria scrittura.

Altro si può notare. Il meccanismo psicologico del ricatto affettivo, imbastito da Aulo Plauzio ai danni di Pomponia, è molto simile a quello che in Manzoni, nei *Promessi sposi*, porta il narratore a concludere la vicenda della monacazione forzata di Gertrude con le seguenti, celebri parole: «Si trovò al momento della professione, al momento cioè in cui conveniva, o dire un no più strano, più inaspettato, più scandaloso che mai, o ripetere un sì tante volte detto; lo ripeté, e fu monaca per sempre» (cap. X). La scelta coatta di Gertrude avviene per gradi, dentro la tela di ragno tessuta da un padre psicologo che sa come piegare a proprio vantaggio tutte le esitazioni e le necessità affettive della figlia; e sugli atti della ragazza, nei momenti più delicati della lotta in cui è già perdente, pende lo sguardo indagatore e curioso dei parenti o delle monache del convento, in un teso clima di sorda estraneità.

Allo stesso modo, il processo di Pomponia si svolge di fronte al tetro consesso dei parenti e all'ancor più tetra corona dei Penati, le divinità domestiche che occhieggiano dal buio, che paiono sorridere – sinistramente sorridere di compiacimento – quando Plauzio porge a Pomponia l'incensiere per il gesto rituale. In casi come questo si misura tutto il peso della lezione del Manzoni romanziere sul Pascoli narratore: scene decisive dei *Promessi sposi*,

---

<sup>4</sup> Pascoli (1993), pp. 59 - 98.

legate non a caso a personaggi del tormento interiore, opposti e complementari, Fra Cristoforo e Gertrude, vivono, è noto, anche di quel contorno di spettatori che rappresentano l'indistinto della convenzione. In esso si risolvono le sorti del singolo.

Una delle scene più rilevanti della storia di Gertrude è la richiesta di ammissione all'ordine, formulata di fronte alla madre badessa e a tutte le monache del convento:

*Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa.*

Il trattamento metonimico della scena, con visi e occhi che bucano uno sfondo insieme mobile e uniforme («si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache»), trova in Pascoli un corrispettivo nella resa dinamica delle statue dei *penates*, che ora s'illuminano (*ipsi luce foci tacti gliscente*, PG, 81) ora arretrano nelle tenebre (*ecce recedunt / in tenebras solitas*, PG, 91-92)<sup>5</sup>. *Propinqui* e *penates*, parenti e Penati, compaiono infatti assieme nel momento in cui Plauzio porge a Pomponia l'incensiere, a sottolineare una corale quanto psicologicamente gravosa apertura di credito verso la donna: *Contracta rugas exsolvunt fronte propinqui / atque hilares animam pleno de pectore ducunt. / Ipsi luce foci tacti gliscente penates / attonitum risum rident oculis defixis* (PG, 79-82)<sup>6</sup>. Questa dei *penates* è una fenomenologia tanto rilevante sul piano scenografico da condizionare e trasformare la stessa sostanza dei *propinqui*, trasfigurati e fusi con le ambigue statue in «oscure forme di uomini», che hanno la consistenza di «fantasmi» (*obscuraque virum formae lemuresque*, PG, 93). Nella scena manzoniana della richiesta i sentimenti del pubblico, per effetto di quel farsi spazio delle educande tra le monache, toccano il tasto di una lieta, scanzonata curiosità, in un ignaro ossequio alle forme, in un'adesione spontanea agli effetti

---

<sup>5</sup> «Gli stessi Penati, colpiti da un guizzo della fiamma»; «ecco sprofondano nelle solite tenebre».

<sup>6</sup> «Sulla fronte aggrottata spianano le rughe i parenti e traggono dal petto un respiro di sollievo. Gli stessi Penati, colpiti da un guizzo della fiamma, ridono negli occhi fissi un attonito riso».

di parata che contrasta con la cupa angoscia di Gertrude. È un conflitto insanabile di punti di vista quello che si manifesta col contributo funzionale del pubblico, in un teatro dell'incomprensione e della falsità:

*Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. [...] – Son qui..., – cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti.*

In questo momento Gertrude è combattuta per un istante, perché ha visto, tra le educande, «una di quelle sue note compagne» che, con una sua espressione del viso tra il compassionevole e il malizioso, le risveglia nell'animo sentimenti antichi di ribellione. Ma uno «sguardo alla faccia del padre» basta a reprimere in lei ogni slancio. Gertrude formula precipitosamente la sua richiesta, e la risposta della badessa giunge «subito»: «S'alzò allora un frastuono confuso di congratulazioni e d'acclamazioni», e «vennero subito» – è ripetuto quell'avverbio – «gran guantiere colme di dolci».

Isoliamo ora la scena del gesto rituale con cui Pomponia compie l'abiura (PG, 137-42):

*Tres est passus progressa vacillans,  
quos cuncti pariter gradienti corde secuntur:  
stat circumspiciens, tactaque parumper acerra,  
dat tria tura foco. Fragens odor atria mulcet.  
Adclamant omnes. Tunc Aulus Plautius: «Uxor,  
insontem iudex ego te, sanctissima, dico»<sup>7</sup>.*

Non si vuole affermare che Pascoli abbia ripetuto in *Pomponia Graecina* le scene di Lodovico e di Gertrude, né che ad esse si sia propriamente ispirato. Piuttosto, egli sembra aver assimilato, dal complesso organismo semantico delle strutture sceniche e narrative che coinvolgono i due personaggi manzoniani, alcune decisive soluzioni tecniche. Prima fra tutte, quella che sfrutta la presenza di un pubblico come cassa di risonanza e sfondo di accompagnamento: per variazioni di somiglianza e contrasto, tale sfondo accompagna le

---

<sup>7</sup> «Avanza vacillando tre passi, che tutti accompagnano coi battiti del cuore: si ferma guardandosi intorno, e toccato un attimo l'incensiere offre al focolare tre grani d'incenso. La fragranza impregna l'atrio. Tutti acclamano. Allora Aulo Plautio: "Moglie, in qualità di giudice io ti proclamo innocente: la tua vita è irrepreensibile"».

azioni e i moti interiori del protagonista, nel momento in cui questi è calato nella scena di fronte a un antagonista. Si formano così le coppie Gertrude-padre (o madre badessa, ma la presenza del padre sulla scena fa della donna una sorta di appendice del genitore) e Pomponia-Aulo<sup>8</sup>. Le somiglianze sono molte: l'esitazione di Pomponia, il suo guardarsi attorno prima del gesto solenne, lo scioglimento che si esprime nelle «acclamazioni» (parola manzoniana, cui corrisponde in Pascoli il verbo *adclamant*). Persino lo sfruttamento degli avverbi è lo stesso: esprime rapida consequenzialità. Se Manzoni ha un «subito» ripetuto due volte e un «allora», Pascoli ha il *tunc* finale, apparentemente unico segnale, in realtà risoluzione esplicita di una *climax* condotta su un molto significativo asindeto di frasi scandite: *Fragrans odor atria mulcet. / Adclamant omnes. Tunc Aulus Plautius...* (PG, 141-42). Per dirla in termini pascoliani, si verifica qui un processo inverso a quello della 'volgarizzazione' della parola epica che *Eco d'una notte mitica* mostra nelle vicende del paesello innominato: rispetto al livello stilistico medio manzoniano, in *Pomponia Graecina* il registro torna a salire, e si ricongiunge a quello virgiliano<sup>9</sup>.

#### 1.1.4. Patuit Deus

Prima di chiamare in causa Virgilio, però, è opportuno sostare ancora sui *Promessi sposi*, un modello che non solo aiuta Pascoli nella composizione del poemetto, ma anche noi nell'apprezzamento di tutte le sfumature del testo. Fra l'importante letteratura critica su

---

<sup>8</sup> Si consideri peraltro che in *Pomponia Graecina* il marito Aulo, cioè l'antagonista, è anche *pater* per il diritto romano, poiché il matrimonio è stato contratto *cum manu*, secondo il rito più antico (PG, 49): la figura di Aulo si contrappone così a quella del vero *pater* di Pomponia, Pomponio Grecino, creando una netta opposizione (tutta moderna) tra la sfera del sentimento, cui è associata la famiglia fondata sul legame di sangue e sul nuovo credo cristiano, e la sfera dello *ius*, cui è associata la vita matrimoniale fondata sul *conubium* contratto in senso sia giuridico sia religioso. Per quanto riguarda Lodovico, su cui qui non mi soffermo, c'è da precisare che l'antagonista della scena corale cui mi riferisco, quella della richiesta del perdono (cap. IV), sarebbe il fratello dell'ucciso: se non fosse che lo stesso rapporto antagonistico si risolve nella riappacificazione. Ciò non toglie che tutta la scena sia improntata alla tensione dello scontro, di uno scontro potenziale che Lodovico, divenuto ormai Fra Cristoforo, è capace di disarmare.

<sup>9</sup> 'Volgarizzazione', non semplice 'volgarizzamento' nel senso di 'traduzione': «credo che volutamente e pensatamente in un altro luogo dei Promessi Sposi, nel cap. VII che precede la notte degli imbrogli, [Manzoni] abbia trasformato, volgarizzando ma vivificando, in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise»: così in *Eco d'una notte mitica*, saggio di cui si dirà fra poco. Compreso nei *Pensieri e Discorsi*, si legge ora in Pascoli (1971), pp. 124-37 (la citazione è da p. 135). Cfr. Tatasciore (2017), pp. 139-141.

Pascoli e Manzoni si possono citare alcune osservazioni di Giuseppe Nava. Non solo la prosa manzoniana offre a Pascoli «un uso controllato del particolare descrittivo e a volte un suo possibile sottofondo classico»; ma in Manzoni Pascoli può anche incontrare «alcune situazioni, che contengono in sé una virtualità simbolica in senso morale o evocano un clima spirituale a lui congeniale»; in esse si deposita una «tensione al simbolismo etico-religioso di eventi e figure, che il Pascoli era portato ad accentuare, sia pure in chiave emotiva».<sup>10</sup>

Quando Nava parla di un «possibile sottofondo classico» di scene dei *Promessi sposi*, ha in mente la celebre lettura contenuta in *Eco d'una notte mitica*. È questo un saggio (del 1896, l'anno di più intenso lavoro all'antologia *Epos* col suo commento all'*Eneide*) in cui Pascoli intravede e ci fa intravedere, dietro la «notte degl'imbrogli e de' sotterfugi» nel «paesello innominato», il fantasma dell'ultima notte di Troia, così come la narra Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide*. Sono entrambe notti concitate, che iniziano con oscuri preparativi nel placido distendersi della sera, e che dopo un pandemonio comico in Manzoni (il tentativo di matrimonio imposto a don Abbondio, il tentativo di rapimento di Lucia da parte dei bravi) o un tragico e vasto scompiglio in Virgilio (Troia in fiamme, le uccisioni, Enea che porta in salvo la famiglia), terminano con un mesto sguardo all'indietro di esiliati, uno sguardo verso il paesello innominato o verso la grande città distrutta. L'interessante è che Pascoli orchestra questa sua lettura su precisi riscontri testuali, per cui, nella sostanza, il suo discorso appare convincente. Ma a noi interessa ancor di più che tale procedimento di lettura diventi, nel poeta, un procedimento di scrittura.

Vediamo come ciò avviene nel caso di *Pomponia Graecina*<sup>11</sup>.

La donna ha abiurato. Le è rimasto il figlio, è vero, ma non potrà più narrargli le parabole del Vangelo: il figliol prodigo, la pecorella smarrita, la moneta perduta. Né potrà più mandarlo a giocare col cuginetto, il piccolo Pomponio Grecino, che vive in una casa

---

<sup>10</sup> Nava (1985), pp. 611 e 617-618.

<sup>11</sup> La ben nota «ossessione» pascoliana (per dirla con Pasolini) ci dispensa dal giustificare un salto temporale – 1896-1909, cioè dal saggio su Manzoni a *Pomponia Graecina* – che solo in apparenza è di ampia portata. In realtà, ciò che era stato acquisito nel saggio trova vari sviluppi e riprese tanto nell'attività critica degli anni successivi (soprattutto nel contesto delle lezioni universitarie) quanto nella prassi poetica di Pascoli: questa consolida a livello quasi sistematico il principio di un'intertestualità evocativa di archetipi, disinvolta nel sovrapporre testi spesso anche molto distanti sull'asse della storia letteraria. Su tali aspetti cfr. almeno Pazzaglia (1997), Traina (1989) e Pasini (1993).

cristiana, la sua casa paterna ormai negata. Continua a vivere, dice Pascoli, sempre più triste nel cuore, sapendo di aver cancellato dalla sua fronte e da quella del bambino il segno (*delevit signum*, PG, 193) con il quale Dio li avrebbe riconosciuti nel giorno del giudizio. Finché quel giorno non giunge davvero. Vale a dire, giungono i giorni dell'incendio di Roma e della successiva persecuzione neroniana. Pascoli li vede e li dice con gli occhi e le parole dei primi cristiani, che rinnovano in senso apocalittico i modi dell'epifania pagana (*patuit* [...] *Deus* ricalca il virgiliano *patuit dea*): *Interea patuit fumo manifestus et igni / caeca nocte Deus* (PG, 198-99).<sup>12</sup> È un gruppo di versi in cui si fondono, da un lato, la rappresentazione dell'*ultima dies* (*Apocalisse* e *Atti degli Apostoli*), dall'altro, quella dell'ultima notte di Troia (nel secondo libro dell'*Eneide*). Ma mentre dalle fonti bibliche giunge solo un contributo di immagini, l'*Eneide* fornisce anche, oltre alle immagini, uno schema narrativo, che coinvolge i movimenti e gli stati psicologici del personaggio.

## Velut rogas ardet

Intanto va stabilito questo: la notte di Roma, l'incendio neroniano e la persecuzione, sono a loro volta una sorta di ripetizione dell'ultima notte di Troia. Ce lo dice un simbolo che campeggia nei versi di *Pomponia Graecina*, quello della *fax*: *Urbs Roma velut rogas ardet, et orbem, / ingens ceu leti fax, conlustare videtur* (PG, 204-5)<sup>13</sup>. Roma arde come una enorme fiaccola di morte: *ingens ceu leti fax*. È un'espressione la cui genesi possiamo ricostruire da una serie di passi paralleli evidenziati dallo stesso Pascoli nel suo commento all'*Eneide*, in *Epos*. Pascoli sottolinea un'equivalenza simbolica che va dal sogno di Ecuba, che, incinta di Paride, sogna di partorire una fiaccola, a Elena, che, con una fiaccola, fa segno ai Greci che possono attaccare la città; quindi ancora a Elena, che Enea, in quella notte fatale, scorge nascosta dentro il tempio di Vesta, come una odiosa Erinni annidata presso il fuoco sacro; e infine alla dea della discordia Allecto, la Erinni, appunto, che, squassando una fiaccola, infiamma il cuore di Turno inducendolo alla guerra contro Enea. Ecco i passi paralleli, con

---

<sup>12</sup> «Intanto nel fumo e nel fuoco di una cieca notte si manifestò Dio».

<sup>13</sup> «La città di Roma arde simile a un rogo, e sembra illuminare il mondo come un'immensa face di morte».

le parole che confluiranno nella similitudine di *Pomponia Graecina*. Anzitutto il commento di Pascoli all'immagine di Elena come Erinni; Enea la scorge nel tempio di Vesta:

*Passa dal tempio di Vesta. Al chiarore dell'incendio, chi vede dentro il tempio, che era il focolare della città? Helena, l'Erinni [quella che, come Allecto – VII 337, 456 – già nella mezzanotte squassava la fiaccola funerea – VI 518 – quella le cui tede nuziali avevano veramente incendiata Troia – VII 322], stava nascosta in quel tempio, presso quel fuoco simbolo di vita!<sup>14</sup>*

Ed ecco i versi coinvolti in questa sventagliata di passi paralleli, a partire dall'episodio di Elena, che Pascoli intitola *La Furia incendiaria presso il sacro fuoco* (*Aen.*, II, 567-88: 567-69, 571-74):

*Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae  
servantem et tacitam secreta in sede latentem  
Tyndarida aspicio;  
[...]  
Illa sibi infestos eversa ob Pergama Teucros  
et Danaum poenam et deserti coniugis iras  
praemetuens, Troiae et patriae communis Erinys,  
abdiderat sese atque aris invisita sedebat.<sup>15</sup>*

Elena, *communis Erinys* a Greci e Troiani, è la seminatrice di violenza che regge *l'ingens flamma* in *Aen.*, VI, 518-19, chiamando i Greci alla presa della città:

*flammam media ipsa tenebat  
ingentem et summa Danaos ex arce vocabat.<sup>16</sup>*

---

<sup>14</sup> Pascoli (1897), p. 122. Il passo è tratto dal «sunto» di *Aen.*, II, 567-88. Le parentesi quadre sono di Pascoli, che le impiega per gli incisi in cui stabilisce raccordi con altri luoghi del poema – come in questo caso – o in cui discute questioni filologiche. Poiché alcuni dei versi qui menzionati sono omessi in *Epos*, citerò sempre, per uniformità, da un'edizione moderna: Virgilio (2008). Di qui anche la traduzione.

<sup>15</sup> «E già ormai ero là l'unico superstite, quando sulla soglia di Vesta tenendomi e silenziosa nell'appartato santuario nascosta la Tindaride scorgo. [...] Ella, l'ostilità dei Teucri per la fine di Pergamo e la punizione dei Danai e le collere di uno sposo abbandonato temendo ansiosa, di Troia e della sua patria quella comune Erinni si era ritratta e alle are odiosa sedeva».

<sup>16</sup> «Una fiaccola, al centro, ella stessa brandiva, immensa, e dall'alto i Danai, dalla rocca avvertiva». L'aggettivo *communis* è in una versione anteriore dei versi pascoliani (PG, 204-5): *Urbs Roma velut rogos ardet, et orbem / communis leti face* [var. *communis ut fax*] *collustrare videtur*. Cfr. Tatasciore (2020), p. 142.

Se l'aggettivo *ingens* sarà riutilizzato da Pascoli (*ingens ceu leti fax*), il suo determinato, *flamma*, ha un sinonimo che sarà pure pascoliano, *fax*, sia nel passo del sogno di Ecuba (*Aen.*, VII, 319-22),

*nec face tantum  
Cisseis praegnas ignis enixa iugalis;  
quin idem Veneri partus suus et Paris alter,  
funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae;*<sup>17</sup>

sia nei due passi che chiamano in causa la furia Allecto (*Aen.*, VII, 336-37, 454-57), nel secondo dei quali compare, oltre a *fax*, anche l'astratto *letum*, che è, per così dire, la conseguenza diretta dell'azione della fiaccola:

*tu verbera tectis  
funereasque inferre faces;*<sup>18</sup>  
  
«*Respice ad haec: adsum dirarum ab sede sororum,  
bella manu letumque gero*».  
*Sic effata facem iuveni coniecit et atro  
lumine fumantis fixit sub pectore taedas.*<sup>19</sup>

È dunque tutta una grammatica simbolica di matrice virgiliana a sostenere la comparazione di *Pomponia Graecina*, secondo la quale Roma sta ardendo e rischiando il mondo *ingens ceu leti fax*. Non era stata già Troia un'immensa fiaccola di morte? E non canta Nerone, come narrano gli storici (Tacito, Svetonio, Cassio Dione), la sua *Halosis Ilii*, il suo poema sulla distruzione di Troia, nel momento in cui Roma è divorata dalle fiamme?<sup>20</sup> Se tale è lo sfondo epico e simbolico sui cui si proietta la vicenda di Pomponia, non ci stupisce che i suoi spostamenti sulla scena richiamino quelli di Enea. Enea vede Elena, l'odiosa Erinni, che si nasconde mentre, tutto intorno, Troia arde. Sta per andare a ucciderla, quando

---

<sup>17</sup> «Né di una torcia solo la Cisseide si sarà ingravidata, generando un incendio nuziale: anzi sarà uguale per Venere il suo parto e ci sarà un altro Paride e torce funeste di nuovo a Pergamo risorta».

<sup>18</sup> «Tu [puoi] introdurre i flagelli nelle case e funeste torce».

<sup>19</sup> «“Guarda qui: io vengo dalla sede delle mie funeste sorelle, e porto guerre nella mia mano, e morte”. Così detto, una fiaccola sul giovane scagliò e d'oscuro lume fumanti gli affondò nel petto le torce».

<sup>20</sup> Tac., *Ann.*, XV, 39, 3; Suet., *Nero*, 38; Dio, *Hist. Rom.*, LXII, 18, 1. Al 1905 risale un abbozzo di dramma, il *Nerone*, testimonianza, con l'altro poemetto latino ambientato nei giorni dell'incendio, *Agape*, pure del 1905, e col *Rufius Crispinus* del 1906 (sul figlio di Poppea fatto uccidere dal *princeps*), dell'interesse di Pascoli per le imprese più efferate dell'imperatore, negli anni del consolidamento del culto cristiano a Roma.

interviene Venere, che gli mostra che la città è in preda a forze ben più grandi: Giunone, Nettuno e Atena la stanno abbattendo: Enea torna subito a casa, pensi a portare in salvo i suoi.

Ora, nel saggio *Eco d'una notte mitica* Pascoli è attentissimo ai luoghi. La casa di Enea, che è la casa di Anchise, gli ricorda quella di Lucia: entrambe sono un po' discoste dalla città o dal paesello innominato, entrambe sono nascoste da vegetazione (Manzoni dice: da un «folto fico», un particolare che colpisce molto l'attenzione di Pascoli). C'è poi, nella notte di Troia, l'antico tempio di Cerere, anch'esso lontano dalla città, dove Enea dà convegno alla servitù affinché i fuggitivi si ritrovino tutti lì *ex diverso*, cioè seguendo percorsi differenti, per non essere catturati (*Aen.*, II, 716, *hanc ex diverso sedem veniemus in unam*)<sup>21</sup>. Questo tempio di Cerere ricorda a Pascoli ora il vecchio casolare diroccato dove si appostano i bravi, ora il convento dove infine trovano rifugio i fuggiaschi Renzo, Lucia e Agnese. Tale è il meccanismo del saggio e dell'estro analitico di Pascoli: luoghi e personaggi sono associati sulla base delle loro *funzioni*, sia simboliche sia narrative; di conseguenza, criteri di carattere simbolico e narratologico guidano l'inchiesta sul racconto, anche se non dichiarati (è noto che prevale, in superficie e nella cultura di Pascoli, l'interesse per la psicologia delle 'associazioni' che si verificano in «una grande mente nell'atto stesso che genera l'opera grande»: <sup>22</sup> ma la critica ha mostrato tutta l'innovatività dell'impostazione pascoliana)<sup>23</sup>.

Così, per tornare al nostro poemetto: a Enea che prende coscienza della necessità di tornare a casa dai suoi risponde Pomponia che prende coscienza – nelle notti dell'incendio e delle persecuzioni – della necessità di far ritorno alla casa paterna. A Enea che con i suoi si aggira *per opaca locorum* (*Aen.*, II, 725, *ferimur per opaca locorum*, in clausola)<sup>24</sup>, nel buio e tra i pericoli, tremando di ogni alito, corrisponde Pomponia che, passata indenne fra i carri in corsa e i *turpes* [...] *susurros* della Suburra (*PG*, 222), esce dalla porta Capena e raggiunge, anch'essa passando *per opaca locorum*, la casa paterna sull'Appia: *memor per opaca locorum* /

---

<sup>21</sup> «Là da diverse vie ci riuniremo, là solo».

<sup>22</sup> Pascoli (1971), pp. 128-129.

<sup>23</sup> Su questa linea cfr. Pazzaglia (1997) e Castoldi (2006).

<sup>24</sup> «Ci muoviamo fra le ombre».

*progreditur densaque domum petit arbore tectam* (PG, 236-37)<sup>25</sup>. A Enea che esce da Troia (il tempio di Cerere si raggiunge usciti dalla città, *urbe egressis*, *Aen.*, II, 713) corrisponde appunto Pomponia che esce da Roma, *egreditur Roma* (PG, 224).

La casa dove si reca la matrona, la sua casa di famiglia, presenta infine una caratteristica degna di nota. Come la casa di Anchise, come la casa di Lucia, è nascosta e protetta dalla vegetazione. La casa di Anchise è una *domus arboribus [...] obtecta* (*Aen.*, II, 300). E della casa di Lucia Pascoli dice, citando sia Manzoni sia Virgilio: «Io vedo la casetta di Lucia “in fondo al paese” con “la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile” [...] E la casa in fondo al paese? col fico sul cortile? Eccola: “quantunque la casa d’Anchise, appartata, sia in fondo, coperta d’alberi”» (che traduce *Aen.*, II, 299-300, *quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque obtecta recessit*)<sup>26</sup>. La casa paterna di Pomponia Grecina ha le stesse caratteristiche, espresse quasi con le stesse parole: la donna raggiunge una *densa [...] domum [...] arbore tectam* (PG, 237), una casa coperta da un folto albero (o da «folta vegetazione», come traduce Traina). Sembra che in questo verso Pascoli abbia voluto assommare la memoria delle due *domus*, quella di Anchise, *arboribus obtecta*, e quella di Lucia, il cui fico, che «sopravanzava il muro del cortile», è «folto», cioè, in latino, *densa*<sup>27</sup>.

## Descendit

Puntando la lente sui dettagli, tali corrispondenze risaltano. Ma va anche riconosciuto che, a una lettura spassionata, esse sono tutt’altro che evidenti. Per fortuna, verrebbe da dire, perché il poemetto ha una sua autonomia narrativa e il personaggio una sua autonomia psicologica che né il contributo manzoniano né quello virgiliano offuscano. L’allusione c’è, ma non è esibita: pare che Pascoli – un poeta che si compiaceva dei dettagli – intendesse lasciarla scoprire al lettore, ma solo a quel lettore disposto a fare a ritroso la strada che da Virgilio porta a Manzoni, e dalla coppia Manzoni-Virgilio a *Pomponia Graecina*. Fatta quella strada, l’allusione ci aiuta a misurare quanta forza simbolica Pascoli riponesse nella villa

---

<sup>25</sup> «Memore avanza per l’oscurità del luogo e si dirige verso una casa nascosta da folta vegetazione».

<sup>26</sup> Pascoli (1971), pp. 125 e 133-134.

<sup>27</sup> Per un’analisi delle varianti genetiche del verso rimando a Tatasciore (2020), pp. 149-150.

dove infine arriva Pomponia. Questa villa ha i tratti del rifugio familiare, ma anche, come il tempio di Cerere, del luogo sacro. Perché?

Perché in essa è l'ingresso alle catacombe. E qui torniamo alla realtà storica. Dietro il poemetto c'è una capillare ricerca, che ha portato Pascoli a documentarsi – le carte di Castelvecchio conservano il segno di letture appassionate e voraci, ma anche molto mirate – su manuali di archeologia paleocristiana, trattati storico-antiquari, e un romanzo storico-archeologico, la *Fabiola o la Chiesa delle catacombe* di Nicholas Patrick Stephen Wiseman<sup>28</sup>. L'intenzione era di ricostruire con fedeltà il luogo e i dettagli che sono sotto gli occhi di Pomponia, ma non per gusto antiquario, o non solo per quello, ma soprattutto affinché da tali particolari esalasse, come si legge in un appunto, «l'effluvio poetico», affinché ne perdurasse «l'emanazione»: la più intima essenza umana rifiorita dall'epoca antica, perduta, alla nostra<sup>29</sup>.

Detto con una formula: il poeta-ricercatore vuole ottenere *il massimo di evocatività simbolica dal massimo di precisione e verosimiglianza storica*. Seguiamolo allora, sia pure per un tratto rapidissimo, fra i suoi libri e le sue carte. Egli legge questo passo di *Fabiola*, in cui si narra il cammino di Pancrazio, dei suoi amici cristiani e dei 'fossori' (gli addetti alle sepolture) verso le catacombe:

*Camminavano a due a due lungo la via Appia, e a due miglia circa della città, rasentando i varj sepolcri che costeggiavano la strada, arrivarono per diversi sentieri alla stessa villa situata a mano dritta della via. Entrarono e vi trovarono quanto era necessario per poter discendere nei cimiteri sotterranei; lanterne, torce e pietra focaja per accendere il lume.<sup>30</sup>*

E lo trascrive in una traccia in prosa in cui la protagonista è Pomponia:

*Dalla Porta Capena, lungo la via Appia, a due miglia ab urbe, rasentando i varii sepolcri, arrivò a una villa – quale? – a man dritta della via.*

---

<sup>28</sup> Cfr. *supra*, nota 3.

<sup>29</sup> L'appunto, già segnalato da Traina in Pascoli (2001), p. 27, è da me trascritto in Tatasciore (2018), p. 140. Rimanda al grande ciclo latino progettato da Pascoli, dal titolo *Roma o Res Romanae*.

<sup>30</sup> Wiseman (1866), p. 175.

È una curiosa ma non irrilevante coincidenza che la sequenza di *Fabiola* ricordi il modo in cui si muovono Enea e i suoi: *ex diverso*. «Per diversi sentieri» si spargono Pancrazio e i suoi compagni per raggiungere, inosservati, un unico posto: la «stessa villa». «Quale?», si chiede a questo punto Pascoli, che sta trascrivendo il passo nei suoi appunti, già piegandolo alla rappresentazione del cammino di Pomponia («arrivò [...] discese»; *PG*, 239, *descendit*). È una domanda che ricorre anche in altre note, e sempre in riferimento all'individuazione storicamente esatta del luogo, o, per dir meglio, del sito<sup>32</sup>. Si tratta infatti di una villa aristocratica dalla quale si accede a una delle più antiche catacombe, le cosiddette Cripte di Lucina. Il dato storico, che Pascoli può ricostruire sui suoi manuali di archeologia<sup>33</sup>, è questo: che la Lucina cui sono intitolate queste catacombe è molto probabilmente la stessa Pomponia Grecina, chiamata con il suo nome cristiano (da *lux*): quella Pomponia storica di cui egli ci narra – manzonianamente – ciò che la storia non può dirci, ma che può dirci la poesia.

## Ipsa silentia

Il finale del poemetto, che contiene la catabasi vera e propria, realizza appieno questa muta, enigmatica espressione della poesia dentro il visibile concreto di una scenografia archeologicamente esatta. Pomponia scende nelle catacombe, guidata da un presentimento oscuro, da una forza irresistibile. Una serie di indizi lessicali ci prepara a leggere il suo cammino sotterraneo come un vero e proprio *descensus Averno*, e sappiamo benissimo, soprattutto dall'*Eneide* e da Dante, che una discesa del genere, fra i morti, è un percorso di

---

<sup>31</sup> Si tratta dell'incipit della traccia, già pubblicata da Traina in Pascoli (1993), pp. 81-82, e da me di nuovo trascritta e commentata tenendo conto dell'edizione di *Fabiola* posseduta da Pascoli: Tatasciore (2018), p. 158-59 (da cui cito).

<sup>32</sup> In una nota che pianifica la divisione del poemetto in tre parti, accanto alla terza parte («III Catacumbas visit...»), Pascoli si chiede, in una parentesi: «(Caeciliae cat.? Lucinae? cryptas – Pomponios Grekeinos – Mar. 153 [spazio] area Lucinae ubi Paulus conditum?)». Sono appunti che fanno riferimento al Marucchi («Mar. 153» indica appunto la pagina 153 del *Manuale*), e s'interrogano su quale dei vari siti legati alla figura di Lucina sia associabile al rinvenimento dell'iscrizione recante il nome di «Pomponios Grekeinos», che comparirà nel finale del poemetto. Cfr. Tatasciore (2018), p. 147.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 146.

conoscenza, e di conoscenza di sé in primo luogo: *Sub terris lampade quaerit / amissam drachmam* (PG, 248-49)<sup>34</sup>.

Una caratteristica che però rende la Pomponia di Pascoli più vicina al genere romanzesco che all'epico, è che noi non sappiamo se ella ritrovi la fede o no<sup>35</sup>. Tutta la rappresentazione si fa simbolica, ma di un simbolismo emozionale, non dogmatico, riverberato com'è sulla psiche del personaggio. Pascoli trae da un manuale di archeologia la precisa rappresentazione dei *signa* graffiti nelle catacombe, e li rende altrettante voci che bisbigliano un messaggio a Pomponia, un messaggio di pace e di abbandono a Dio che contrasta con l'acuto senso di colpa della donna. In tal modo, da una lettura di carattere scientifico il poeta ha prelevato dei dettagli veri, storici, e li ha finalizzati alla rappresentazione del modo in cui essi agiscono sull'animo del personaggio, calato in una scena storicamente verosimile.

Si può leggere un piccolo tratto della sequenza del cammino fra i loculi (PG, 252-60), osservando le corrispondenze con il *Manuale di archeologia cristiana* di Orazio Marucchi, da cui Pascoli trae informazioni sulla simbologia epigrafica delle catacombe<sup>36</sup>:

*Hic agnum videt, hic sacrum reminiscitur ichtyn,  
hic modium frugum superantem vota satoris.  
Haec equus excursis spatiis in sede quiescit;  
hunc redit in portum ratis; et fert ore columba  
ramum oleae, latus aut caelum explicat alas:  
atque in perpetuum tandem tenet ancora vitam.  
Et circum paries atque ipsa silentia putresque  
ingeminant tenebrae, tremulo dum labitur igni  
lychnus: EN EIPHNH, VIVAS IN PACE DEI, PAX.<sup>37</sup>*

---

<sup>34</sup> «Sotto terra cerca con la lampada la moneta smarrita». Fra gli indizi di un cammino connotato in senso ctonio spiccano la clausola virgiliana *descendit ad umbras* (PG, 243 = *Aen.*, VI, 404) e il nesso, di derivazione siliana, *descendere nocti*, modellato sul *descensus Averno* di Virgilio (PG, 239, *descendit [...] nocti*; Sil., XIII, 708, *descendere nocti*).

<sup>35</sup> Cfr. Traina in Pascoli (1993), p. 8. Sul rapporto di Pascoli col cristianesimo restano fondamentali queste pagine e l'introduzione dello studioso ai *Poemi cristiani*, Pascoli (2001).

<sup>36</sup> Un'analisi estesa di queste corrispondenze si trova in Gionta (2014), pp. 49-53.

<sup>37</sup> «Qui vede l'agnello, qui riconosce il sacro pesce, qui il moggio di grano che supera i voti del seminatore. In questo luogo riposa il cavallo, giunto al traguardo; in questo porto ritorna la barca; e la colomba porta nel becco un ramo d'olivo, o spiega larghe verso il cielo le ali: e l'ancora tiene finalmente ferma in eterno la vita. E intorno le pareti e lo stesso silenzio e le tenebre odoranti di muffa ripettono, mentre vacilla la tremula fiamma del lume: IN PACE, VIVI NELLA PACE DI DIO, PACE».

Così la colomba col ramoscello d'olivo o l'una o l'altro separatamente, sono simboli della pace [...]; l'ancora, forma celata della croce, esprime la speranza nella croce di Gesù Cristo [...]; il pesce rappresenta il Redentore [...]. La colomba isolata o nell'atto di volare rappresenta l'anima che si leva verso il cielo [...]. Talvolta, ma più raramente, per dare l'idea della ricompensa data all'anima, si vede inciso sul marmo sepolcrale un moggio di grano: *mensuram bonam et confertam*. Altri simboli meno frequenti sono [...] la barca che va verso il faro, simbolo dell'anima giunta al porto di salvezza; [...] il cavallo, allusione alle parole di San Paolo: *Cursum consummavi... Sic currite ut comprehendatis*.<sup>38</sup>

La formola in pace, [...] si trova costantemente adoperata in ogni età e talvolta diretta anche ai vivi; così si legge anche sulle tazze che servivano nelle agapi: *VIVAS IN PACE DEI*. Generalmente però essa è riservata ai defunti, o per pregar loro la pace, come *PAX TECUM* [...], ovvero per attestarne la beatitudine: *VIVIS IN PACE, [...] EN IPHNE*.<sup>39</sup>

Dopo un lungo cammino per i cunicoli delle catacombe, su cui legge le iscrizioni udendo sempre più distinto un canto di voci in preghiera – e tutti questi segni, assai concreti, agiscono sul suo cuore, la turbano con un acuto presagio – Pomponia raggiunge la stanza più segreta del cimitero, dove si sta svolgendo un rito funebre. Osserva. Con raccapriccio scorge, facendosi spazio fra i celebranti, il corpo di un piccolo martire. Lo riconosce: è Pomponio Grecino, il giovane nipote, l'amico di giochi di suo figlio, che, vestito di una pelle ferina, è stato sbranato dai cani (è uno dei *ludibria* descritti da Tacito nelle pagine sulla persecuzione). L'iscrizione, già pronta, recita: *POMPONIUS hic est / GREKEINOS* (PG, 298-99). Il poemetto si conclude sull'immagine del bambino morto, il cui capo abbandonato pare cercare, accanto a quella che chiamava madre, il suo fratello adottivo e compagno di giochi Aulo: *molle suo caput ipsum pondere nutat. / Ille oculis ambit matrem quam saepe vocabat, / et dulcem quaerit, si qua est, hinc inde gemellum* (PG, 300-302)<sup>40</sup>.

L'iscrizione «Pomponios Grekeinos» si legge realmente su un cippo nelle Cripte di Lucina. È un'iscrizione della fine del II secolo, ma Pascoli sa, dagli studi che ha consultato,

---

<sup>38</sup> Marucchi (1908), pp. 214-216. Corsivi miei.

<sup>39</sup> Ivi, p. 212. «IPHNE»: sic, ma subito sotto è riprodotto un esempio di lapide in caratteri greci: «ΦΙΑΟΜΕΝΗ / ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ ΣΟΥ / ΤΟ ΠΙΝΕΥΜΑ».

<sup>40</sup> «La testa ciondola mollemente per il suo stesso peso. Egli avvolge con gli occhi quella che tante volte chiamava mamma, e cerca di qua e di là, se mai vi sia, il suo gemello». I versi riprendono circolarmente il tema fissato nell'esordio, del triangolo affettivo madre-gemelli ora irrimediabilmente spezzato: *His [...] eadem mater, vultus aevumque gemellis* (PG, 20-22), «Avevano [...] la stessa madre, erano come gemelli per l'aspetto e l'età».

che tutta la famiglia dei Pomponii era stata cristiana sin dall'epoca di Claudio e Nerone, e che in Pomponia si poteva riconoscere quella Lucina di cui parlano le più antiche testimonianze del culto cristiano fra i patrizi: questo piccolo Pomponio Grecino, straziato dai molossi durante la persecuzione neroniana, nipote della Pomponia altrimenti conosciuta come Lucina, non è insomma un personaggio inverosimile, pur essendo invenzione del poeta.

## Ceu leti fax

Siamo passati, in questo modo, dalla storia al romanzo, dalla storiografia alla poesia. Già accadeva per Renzo e Lucia, che sono inconcepibili senza il grande affresco dell'Italia secentesca dentro il quale si muovono. Il lettore è posto di fronte a personaggi che vivono nel verisimile storico. Ciò avviene anche in Pascoli, ma senza alcuna aspirazione a trovare una risposta a livello trascendente, e men che meno dottrinario. Quel verisimile storico, d'altra parte, è in ogni punto trasfigurato in simbolo, un simbolo senza perché, di un dolore senza redenzione. Fra simbolo e realtà c'è però un rapporto generativo: il simbolo non si darebbe senza il dato storico-archeologico preciso, al punto che Pascoli mai, in tutte le fasi di elaborazione del poemetto, altera quell'iscrizione, «Pomponios Grekeinos»; e la fedeltà ai dati antiquari, alle tracce archeologiche, alle testimonianze epigrafiche, è massima.

Siamo in presenza di un simbolismo che, almeno qui, non lavora a creare *ex novo*, ma a estrarre l'anima dalle cose, a leggere il riverberarsi degli eventi sulla psiche. Su tutto campeggia una sofferenza universale, ripetuta e sempre ripetibile: *ingens ceu leti fax*, come una enorme fiaccola di morte.

Enrico Tatasciore  
DIRAAS, Università di Genova  
[enrico.tatasciore@edu.unige.it](mailto:enrico.tatasciore@edu.unige.it)

## Riferimenti bibliografici

Castoldi (2006)

Massimo Castoldi, «*Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo*». Rileggendo “*Eco d’una notte mitica*” di Giovanni Pascoli, «*Studi sul Settecento e l’Ottocento*», 1 (2006), pp. 57-69.

De Rossi (1864-77)

Giovan Battista De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, 3 voll., Roma, Cromo-litografia Pontificia, 1864-1877.

Friedländer (1874)

Ludwig Friedländer, *Studi intorno agli usi ed ai costumi dei Romani nei primi due secoli dell’era volgare*, trad. di Augusto di Cossilla, 3 voll., Milano, F. Manini, 1874.

Gionta (2014)

Daniela Gionta, *Pascoli e l’antiquaria. Carteggio con Felice Barnabei (1895-1912)*, Messina, Università degli Studi di Messina, 2014.

Marucchi (1908)

Orazio Marucchi, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, Desclée & C., 1908.

Nava (1985)

Giuseppe Nava, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1985, II, pp. 605-647.

Pascoli (1897)

Giovanni Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897.

Pascoli (1971)

Giovanni Pascoli, *Prose I. Pensieri di varia umanità*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, quarta edizione.

Pascoli (1993)

Giovanni Pascoli, *Pomponia Graecina*, a cura di Alfonso Traina, Bologna, Pàtron, 1993<sup>4</sup>.

Pascoli (2001)

Giovanni Pascoli, *Poemi cristiani*, a cura di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2001<sup>2</sup>.

Pasini (1993)

Gian Franco Pasini, *Il Pascoli e le fonti*, «Rivista Pascoliana», 5 (1993), pp. 165-183.

Pazzaglia (1997)

Mario Pazzaglia, *Pascoli lettore dei "Promessi sposi"*, in *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 143-166.

Profumo (1905)

Attilio Profumo, *Le fonti ed i tempi dello incendio neroniano*, Roma, Forzani e C., 1905.

Sordi (2017)

Marta Sordi, *I cristiani e l'Impero romano*, Milano, Jaca Book, 2017.

Tatasciore (2017)

Enrico Tatasciore, *"Epos" di Giovanni Pascoli: un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017.

Tatasciore (2018)

Enrico Tatasciore, "Pomponia Graecina": fonti, modelli, simboli (1<sup>a</sup> parte), «Rivista Pascoliana», 30 (2018), pp. 133-182.

Tatasciore (2020)

Enrico Tatasciore, "Pomponia Graecina": fonti, modelli, simboli (2<sup>a</sup> parte), «Rivista Pascoliana», 32 (2020), pp. 129-154.

Traina (1989)

Alfonso Traina, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, in *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 239-249.

Virgilio (2008)

Publio Virgilio Marone, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 2008.

Wiseman (1866)

Nicholas Patrick Stephen Wiseman, *Fabiola, o La chiesa delle catacombe*, 7<sup>a</sup> ed. con vignette, Milano, Serafino Majocchi, 1866.

*In 1909 Pascoli composes one of his most beautiful poems in Latin, Pomponia Graecina. The poem is set in the Neronian age. Pomponia Graecina, a matron, is forced to abjure her Christian faith, so as not to give up her child. But she must renounce her nephew, the little Pomponius Graecinus, who dies during the persecutions in 64 a. Ch. Pomponia discovers his death at the end of her way in the catacombs, a strongly symbolic path, behind which are two illustrious models: Virgil's Aeneid and Manzoni's Promessi sposi.*

*Parole-chiave:* Pascoli; Virgilio; Manzoni; romanzo; catacombe.

PIERPAOLO PAVAROTTI, **Dei pomari e delle ville: annotazioni su Gadda poeta  
e il suo primo sonetto**

«Brianza velenosa»

(*Una giornata uggiosa*, Mogol, 1980)

Due volte minore ha la pretesa di essere questo breve contributo al tema proposto per il numero corrente della rivista. Scontato in un primo tempo registrare come in Gadda l'attività specificamente poetica, considerando con questo la scrittura in versi più tradizionalmente intesa, sia rimasta occasionale e di minima ampiezza. Sono molteplici, del resto, gli esempi di un decorso simile della carriera letteraria: Pirandello (1880-1912), Moravia (ante 1929)<sup>1</sup>, Calvino (periodo bellico)<sup>2</sup>, per citarne alcuni, hanno cominciato in versi per passare presto alla prosa. Ma vi sono differenti fenomenologie nello stesso e in altri ambiti artistici. Bernardo Bertolucci, Nelo e Dino Risi hanno cominciato come poeti per poi approdare al cinema, Pasolini ha continuato a praticare diverse forme di scrittura assieme alla sceneggiatura e regia cinematografica. Leonard Cohen dopo apprezzati esordi poetici si è spostato verso la canzone d'autore, Francesco Guccini ha prima affiancato poi sostituito la propria attività cantautorale con la narrativa memorialistica e d'invenzione. Giganti come Shakespeare, Goethe, Hugo, Manzoni, Melville (col suo negletto *Clarel*), Borges hanno coltivato parallelamente più generi letterari. Meno scontato sarebbe venire a capo di questa parziale soluzione di continuità, che lo accomuna peraltro ad un autore stilisticamente agli antipodi, quel Leonardo Sciascia<sup>3</sup> col quale ha condiviso, oltre la reciproca stima, anche la

---

<sup>1</sup> Moravia (2019) prima della pubblicazione in proprio de *Gli indifferenti*.

<sup>2</sup> *Cantacronache* (1995). Si tratta di versi da musicare risalenti alla prima coscienza resistenziale dell'autore.

<sup>3</sup> *La Sicilia, il suo cuore* in OA I (1952). Le sciasciane *Favole della dittatura* (1950, sempre in OA I) si affiancano al gaddiano *Primo libro delle favole* (1952, sempre SGF II).

pratica, non professionale ma apprezzata e intimamente gratificante, della scrittura d'arte<sup>4</sup>. Parziale si è scritto, infatti è sulla strada di una continuità sotto altre forme, un'eterogenesi dei generi, che è stata proposta una soluzione a tale problematica compositiva<sup>5</sup>. Da una parte contesto storico-culturale e formazione personale portavano il giovane Gadda all'espressione alta della lirica:

*La cultura crociana, il privilegio dell'espressività del soggetto al centro di una dicibilità – cantabilità – del mondo, la selezione – d'en haut, come direbbe Contini, da Balzac – del lessico a sancire la distanza dal regime discorsivo quotidiano, sono i tratti caratteristici di una pratica letteraria come pratica aristocratica, elitaria, che gestisce uno strumento espressivo costituzionalmente estraneo ai processi della comunicazione quotidiana<sup>6</sup>.*

Gadda stesso parla, in un'intervista spesso citata dai critici e che tornerà in queste pagine, dei suoi esordi poetici privati, rammentando una scioltezza d'espressione e una produzione quantitativamente notevole: «Molti i conati. Endecasillabi e prosa. Ottave infinite. Copiose terza rima. Ebbero rima facilissima, di tipo “estemporaneo”»<sup>7</sup>. Le espressioni 'conati' ed 'estemporaneo' sono quanto di più gaddiano si possa immaginare di ritrovar paradossalmente accoppiato nella medesima frase. Se da un lato il sostantivo richiama assieme sforzo e sintomo, dall'altra l'aggettivo dice spontaneità e liberazione. Si sentono già espressi in prima persona gli ingredienti dell'impellenza e della laboriosità, in un originario appaiarsi di lirica e racconto che informerà gran parte delle sue opere e professioni. Lo sviluppo conseguente viene così descritto da due studiosi fedelissimi all'opera, e nel primo caso all'amicizia, dell'ingegnere:

*la ragione più radicale del frammentismo narrativo risiede per definizione nella qualità lirica del temperamento. Gadda, che non soggiace al logos critico ma si percepisce altrettanto acutamente in modi istintivi, immediati e biologici, ha*

---

<sup>4</sup> Longo (2018) e DG (2019) recentemente su Gadda. Nifosi (1999) e Spalanca (2012) su questo aspetto del cosiddetto 'dilettantismo' di Sciascia.

<sup>5</sup> Patrizi (2017), pp. 189-191.

<sup>6</sup> Patrizi (1917), p. 188.

<sup>7</sup> Inchiesta nel settimanale «Epoca» (1954), pp. 6-7, riportata integralmente in *Poesie* (1993), p. 103 (da cui si cita d'ora in avanti).

*infatti voluto chiudere il suo racconto con versi ricavati da un fascicolo antichissimo di "Solaria"*<sup>8</sup>.

Alle parole di Contini, suggello di un sodalizio intellettuale rimasto vivo fino alla morte di Gadda, faranno eco quelle, corroborate dalla verifica filologica dei materiali disponibili oltre vent'anni più tardi, della Terzoli:

*il corpus delle poesie consente di verificare, quasi in forma sperimentale, la nascita, la persistenza e l'amplificazione del procedimento che, partendo dal verso si estende progressivamente alla prosa [...] che risulta, pertanto, farcita di moduli lirici e di frammenti desunti alla lettera da antichi scartafacci*<sup>9</sup>.

L'impellenza del dire e l'ambizione a dire bene, a giustificare un'esistenza sin dalla giovinezza percepita come problematica, si dimostrano da una parte *primum mobile* di innumerevoli esordi e progetti, non limitabili dalla forma poesia, dall'altra coazione a non mai concludere il racconto. Il frammento lirico non può risolversi in sé, in una forma chiusa della tradizione poetica, ma non si può nemmeno adattare del tutto felicemente alla prassi narrativa del romanzo, o meglio, non la può esaurire. Il romanzo gaddiano allora si genera da una concrezione in equilibrio precario di frammento lirico (e divagazione) e tessitura narrativa, laddove il primo non potrebbe bastarsi nella forma poesia e la seconda ne viene continuamente minata pregiudicandone la chiusura.

Il corpus poetico, dunque, si presenta in tutto con venticinque componimenti, dodici editi Gadda vivente in varie sedi (per lo più in rivista), uno (*Viaggiatori meravigliosi* del 1921-22) pubblicato in parte da Isella nelle note<sup>10</sup> al *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e dodici scovati nelle carte d'archivio o usciti postumi e ripubblicati nell'esemplare edizione critica einaudiana<sup>11</sup>. Nel 'canone' Terzoli vengono accolte anche tre traduzioni, una dalla *Apocalisse*

---

<sup>8</sup> Contini (1970), pp. 606-607.

<sup>9</sup> Poesie (1993), p. VIII. Poco dopo (p. X) la Terzoli giustifica *in nuce* la nostra tesi: «Quasi che lo svelamento al lettore del proprio processo di scrittura possa costituire un compenso per il mancato scioglimento narrativo».

<sup>10</sup> Cahier (1983), 213 ora completo in Poesie (1993), 32-36 (testo), 59-60 (note), 114-117 (commento) e anche SVP (2009), p. 1263.

<sup>11</sup> Poesie (1993), pp. XXIX-XXXI: nella *Nota al testo* la curatrice è attentissima nel delimitare le condizioni di possibilità ed i confini filologici da porre al concetto di edizione critica nei riguardi del materiale gaddiano.

(condotta sulla Vulgata)<sup>12</sup> e due dal poeta Edwin Arlington Robinson (1869-1935)<sup>13</sup>. In complesso la scrittura in versi, già definita occasionale e di minima ampiezza, si estende dal 1910 (forse 1909) al 1963, concentrandosi, e vieppiù rinnovandosi nella metrica, negli anni Dieci e Venti, rarefacendosi dagli anni Trenta (un testo) ai Quaranta (due) e Cinquanta (due), per concludersi col rifacimento di *Autunno* (1963). La quindicina di testi prodotti entro i Venti si innerva corposamente al primo consistente tentativo narrativo, il *Cahier* del 1924 appunto, come più episodicamente al *Giornale di guerra* chiuso il Capodanno del 1919. Due anni dopo l'esordio ufficiale con i primi racconti su «Solaria», ossatura primitiva de *La Madonna dei Filosofi* (1931), Gadda metterà tra parentesi l'attività in versi<sup>14</sup>.

### **Testo e varianti: spunti di lettura per *Poi che sfuggendo ai tepidi tramonti***

Se la poesia tradizionalmente intesa resta produzione minore per l'ingegnere, allora lo è doppiamente la primissima composizione, sostanzialmente negletta dalla critica e assai lontana dalla notorietà acquisita (come coda della *Cognizione*) dai versi liberi di *Autunno* (*princeps* 1932). Della prima poesia di Gadda, il sonetto eponimo cui è dedicato questo paragrafo, si hanno tre versioni con minime varianti<sup>15</sup>: quella a testo, che corrisponde all'unica pubblicata, una ricavata da una lettera a Contini<sup>16</sup> del 1946 e una dettata a Roscioni<sup>17</sup> nel 1970.

«Epoca» 1954 (1910 / 1912 in Contini)	Varianti Contini C / Roscioni R
---------------------------------------	---------------------------------

<sup>12</sup> *Poesie* (1993), *Un angelo mi portò nel deserto*, pp. 46 (testo). 94-95 (commento). 124-125 (note). Pubblicata postuma MS (1988), pp. 69-70.

<sup>13</sup> *Poesie* (1993), *Il brindisi di mastro Monta e Molti sono i chiamati*, pp. 49-52 (testo). 97-99 (commento). 125-126 (note). Le due poesie erano già edite nella raccolta *Poesia straniera del Novecento* (1958), pp. 401-405.

<sup>14</sup> *Poesie* (1993), p. XIX-XXIV; RR I (1989), p. 781. Sulla poesia pure Gorni (1973) e Fagioli (2002).

<sup>15</sup> *Poesie* (1993), pp. 3 (testo). 59-60 (commento). 103-104 (note filologiche). Si rinvia alla *Introduzione* di questa edizione ed al saggio in volume Terzoli (2009), 56-60. 66-80 per i raffronti e i cospicui debiti con la raccolta poetica di Ugo Betti (1892-1953), scrittore e giudice di cui Gadda fu amico al fronte e recensore in congedo, *Il re pensieroso* (1922).

<sup>16</sup> Contini (1946), p. 229-231: «A tergo ti scrivo un mio sonetto (ridicolo) del 1912, alla fine del liceo: ottobre. Scritto a Longone al Segrino, per gentilissima [...] A Mina» (Firenze, 27/1/1946).

<sup>17</sup> *Poesie* (1993), p. 104. Carte dell'archivio Roscioni: «prima della I guerra mondiale».

Poi che sfuggendo ai tepidi tramonti	Poi]Or CR	Vanì
Vanì declive in nebbia la pianura	R // nebbie CR // pianura, R	
Per i boschi e i pascoli de' monti	boschi] campi C	
Senza grido né suono il dì s'oscura	s'oscura, R	
Mute guardano l'erme in su le fronti		
De le ville il fornir de l'aratura	De le] Delle R // de l'] dell' R	
E lunghi fuochi accender gli orizzonti	fochi C	
Donde ogni volo ai mesti dì si fura	mesti] tristi CR // fura, R	
Nel pomario che al colle il pendio	pomarii C // pendio R	
tardo	molli, R	
Sparse già tutto di sue fronde molli		
Poi che il greve suo dono ebbe diviso	Del] Nel R // ne le] nelle R	
Del vespro dolce ne le luci io guardo	deserti, R	
I pomari deserti i tristi colli	sorriso. R	
Salutare il vostro ultimo sorriso		

*Varianti.* Le prima variante 'or' (v.1) a livello semantico è ininfluente ma raccoglie due indizi, uno a favore ed uno a sfavore: 1) la continuità con le forme tronche 'fornir-accender'; 2) la maggiore colloquialità del sintagma 'Ora che' (troncato per esigenze metriche) soprattutto in rapporto alla variante Roscioni, comunicata appunto oralmente all'amico, poi trascritta su una cartolina della Biennale di Venezia e conservata nel fondo dello studioso romano<sup>18</sup>. Non priva d'interesse la seconda variante, 'nebbie', poiché metterebbe in gioco i rapporti vocalici all'interno del secondo verso e, in misura minore, quelli di numero rispetto all'intera composizione. La finale -e stringerebbe il sostantivo al precedente «declive»

<sup>18</sup> *Poesie* (1993), p. 104. Discorso simile eppur meno stringente si potrebbe azzardare per la comunicazione epistolare con Contini.

mentre il singolare allenta l'abbrivio d'inizio in favore della seguente «pianura». Si noti poi che l'accoppiamento di singolare e plurale nel medesimo verso si ha già in chiusura di quartine, 'volo/dì' (v. 8) e con l'attacco dell'ultima terzina 'vespro/luci' (v.12). Una combinazione tuttavia minoritaria rispetto al generale accordo di numero all'interno dei singoli versi, che potrebbe avere dignità di testo. Meno intrigante risulta la terza variante ('campi'), solo in Contini, spiegabile per attrazione con 'pianura' e, di fatto, già postillata dal testimone come altalenante opzione tra i due sostantivi<sup>19</sup>.

La variante 'fochi/fuochi' (v.7) è un aulicismo registrato da Contini, simile all'allotropo iniziale «tepidi», ed ha valore incerto. Peggiorativa la lezione 'tristi' (v.8), seppur tramandata da entrambi i testimoni alternativi, in quanto si ritiene normalizzazione ed attrazione del penultimo verso, nonché appesantimento della sequenza fonica per l'accumulo di dentali ('tristi dì'). La variante Contini 'pomarii', dannunziana, non concorda con la preposizione (v.9), quella ortografica Roscioni «pendío», come già «vaní» (v.2), è precisa correzione d'autore<sup>20</sup>. Nell'ultima quartina le varianti preposizionali 'del/nel' e 'ne le/nelle' (v.10) sono di nessun valore semantico, la prima non muta la preponderante accezione temporale, la seconda è una normalizzazione. Si avrebbe invece un appiattimento del dettato sintattico formale con la lezione Roscioni.

Breve discorso a parte merita la punteggiatura. L'endecasillabo ininterrotto, con tanto di maiuscole ad inizio verso, non può che portare il lettore al non lontano (sei, forse quattro anni appena) e così dirompente *Porto Sepolto* ungarettiano (1916). Ancora l'autocommento viene in soccorso di questa intuizione: «ho lasciato il testo senza virgole, come usa Apollinaire»<sup>21</sup>. Superfluo commentare il corto circuito immediato tra Ungaretti ed il suo ispiratore e sodale francese. A questo proposito, sarà ancora Gadda stesso a suggerire alcune modifiche: «metterà il lettore o la stupenda lettrice una virgola gigante dopo "fura", un'altra abbastanza buona dopo "diviso"». Il riferimento di genere tradisce più di un conto aperto

---

<sup>19</sup> Contini (1946), p. 230: «forse "prati" quasi in endiade mentale. | forse "boschi"».

<sup>20</sup> *Poesie* (1993), p. 104.

<sup>21</sup> *Poesie* (1993), p. 103.

con l'universo femminile che non è il caso di riaprire in questa sede e che, d'altronde, altri hanno ben affrontato.

*Struttura.* Il dispositivo metrico è quello del sonetto, con quattordici endecasillabi piani e schema rimario pascoliano ABAB ABAB CDE CDE, con assonanze in AD (o-i). La rima perfetta o inclusiva<sup>22</sup> 'monti-tramonti' e quella ricca 'fronti-orizzonti' si concludono in un legame tematico tradizionale, così come le rime ricche 'pianura-aratura' e la paronomastica 'molli-colli'. Antitetico a questi è il nesso 'oscura-fura', rafforzato dal comune sostantivo precedente («dì»), mentre ambiguo è quello 'diviso-sorriso' per più ordini di ragioni. Da una parte i frutti sono positivamente spartiti nel raccolto, dall'altra il frutteto si presenta spoglio. Il qualificativo 'dolce', che Gadda nell'autocommento vuole legato a 'sorriso' e non a 'vespro', depone a favore della prima immagine, mentre 'ultimo' a favore della seconda. Si realizza quindi un sottile alternarsi di parole-gancio di tonalità positiva e negativa, cui si sottrae soltanto la coppia 'tardo-guardo' (rafforzata fonicamente dai rispettivi precedenti pendIO-IO).

Il componimento è racchiuso in un unico periodo sintattico, privo nella *princeps* di punteggiatura, un ambizioso e disuguale tentativo che ha solo parzialmente deluso lo stesso autore:

*«Mi ero proposto di occupare il sonetto con un unico periodo sintattico, disdegnando l'enunciazione franta e per così dire disossata, non sorretta da un'impalcatura sintattica di tipo conforme: (scheletri dei grandi vertebrati nei musei) [...] Il sonetto si allunga un po' artificialmente nelle subordinate (per tener fede al ripicco). Ma non è scemo del tutto»<sup>23</sup>.*

Il modello animale in parentesi ci riporta con forza all'esempio preclaro di poesia a periodo unico, la celebre *Anguilla* montaliana del 1948, di cui si può apprezzare la qualità notevolmente superiore<sup>24</sup>. Ma sul giudizio in fondo benevolo dell'autore si può concordare.

---

<sup>22</sup> Si rinvia alla Terzoli per un commento d'insieme sulle rime gaddiane, che nel sonetto in esame vengono licenziate con un sintetico: «non segnala particolari tensioni in sede di rima». Cfr. *Poesie* (1993), XIII-XIX (citazione p. XIV); Terzoli (2009), 32-62.

<sup>23</sup> «Epoca» (1954) citato in *Poesia* (1993), p. 103.

<sup>24</sup> OV (1980), 254 (testo). 968 (commento).

*Lessico*. Certamente l'immaginario bucolico<sup>25</sup>, tra agreste e silvano, brado e coltivato, si distende su questo primo sonetto per poi informare gran parte di tutto il corpus poetico gaddiano. I prestiti classici e contemporanei sono numerosi e vale la pena sistematizzarne, se non *in toto*, almeno in buona parte l'apparato, a partire dallo spoglio operato ancora una volta dalla Terzoli e secondo la scansione della composizione.

«Poi che» si ritrova *incipit* pure in *Poi che le nuvole sorgono* (1919-1921) e «Poi che le navi sono ferme nel porto», apertura della strofa Ib della citata *Viaggiatori meravigliosi*, cronologicamente appena successiva<sup>26</sup>. In generale si registra come la poesia dell'autore sia fervida di «richiami, ritorni e riallacciamenti» per usare un'espressione dello stesso Gadda nei confronti di Betti e si costituisca in «carattere unitario»<sup>27</sup>. Già rilevato il debito pascoliano di natura metrica, è riconosciuto anche quello lessicale con il calco allotropo sul «vanisce» de *La felicità* (v. 3) e «vaní» ne *Il tuono* (v. 6)<sup>28</sup>. Nonché quello con D'Annunzio, rinvenibile nell'aulicismo «pomario»<sup>29</sup>, e Carducci «Ai dí mesti d'autunno»<sup>30</sup>.

*«Dante e l'Ariosto i miei amori [...] Arieggia vagamente un ipotetico impasto Carducci-Petrarca. «Pomario» fu parola, allora, dannunziana: (Carducci e molto D'Annunzio a memoria)»<sup>31</sup>.*

Di tonalità dantesca suonano due verbi: «si fura» ('si nasconde, si sottrae'), che si legge in Purgatorio XXX, 104 («sì che notte né sonno a voi non fura»); «fornir», che si legge in Purgatorio XII, 132 («che non si può fornir per la veduta») ed ancora in Paradiso XXX, 18 («poca sarebbe a fornir questa vice»). Già rilevato l'altro possibile ascendente per

---

<sup>25</sup> Si rinvia al paragrafo successivo il prestito di immagini agresti da Orazio e Virgilio.

<sup>26</sup> *Poesie* (1993), 28 [testo 14]. 32 [testo 17]. La curatrice dà nell'introduzione i rimandi al *Cahier: Poesie* (1993), VIII-IX. Sulla fortuità di inserti metrici nel *Giornale* si veda Matt (2015), pp. 355-356.

<sup>27</sup> *Poesie* (1993), p. VII.

<sup>28</sup> *Mirycae* (1911), pp. 131.190. Sul metro si veda il sonetto *Anniversario* (1890) in *idem*, p.43.

<sup>29</sup> In *Poesie* (1993), pp. 59-60 se ne registra la presenza *Nell'estate dei morti* (v.18: «pampinee, le pergole, pomarii») del *Poema Paradisiaco* e *Per la morte di un capolavoro* (v.10: «orti, orti conclusi, pomarii») di *Elettra*. Ancora un pregevole rimando montaliano, *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, si leggerà nel 1924 *In limine* in OV (1980), pp. 5 (testo). 861-862 (commento). Come lo fu Ungaretti, anch'egli poeta di guerra e il maggiore, a quell'altezza non si poteva in qualche modo non essere anche dannunziani secondo la nota formula montaliana dell'attraversamento.

<sup>30</sup> *Nostri santi e nostri morti* I, richiamato in *Poesie* (1993), p. 59.

<sup>31</sup> «Epoca» (1954) citato in *Poesia* (1993), p. 103.

quest'ultimo predicato, che potrebbe risalire al Leopardi del *Sabato del villaggio* (v. 37: «fornir l'opra»)<sup>32</sup>. Così come gli aulicismi ortografici (allora correnti) nei sintagmi preposizionali.

Si chiude con la rilevazione di una doppia anastrofe, di cui una incastona il qualificativo in posizione prolettica già visto meritevole di auto esegesi da parte dell'autore<sup>33</sup>. Si tratta dei seguenti passi: «de le ville il fornir» (v.6); «del vespro dolce ne le luci io guardo» (v.12). La figura retorica è di per sé scelta di un registro alto, peraltro associata a due coppie di espressioni dal medesimo tono come 'de le + fornir' e 'vespro + ne le'.

*Spigolature.* Si vogliono qui trattare alcuni *scolia* localizzati soprattutto nella seconda metà del sonetto, alcuni dei quali possono vantare un lampo di auto esegesi gaddiana. Il verbo 'fura' (v.8) chiude un verso di non univoca comprensione. Si trova infatti in combinazione con il termine 'volo' passibile di più accezioni, suppostamente naturalistica (il volo di qualsiasi uccello) o figurata (il volo dei pensieri). Con maggior probabilità Gadda indica, rappresentando metonimicamente il primo senso (volo per uccello), il perdersi delle speranze e delle ambizioni del secondo che i tristi giorni autunnali portano con sé. Quello che comunemente si intende con l'espressione «a la tarde de la vida», citazione tronca della massima di Juan de la Cruz. Considerando la giovane età dell'autore all'epoca della composizione (17-19 anni), si ha un'ulteriore prova dell'incipiente inquietudine esistenziale, poi della conclamata nevrosi, di cui soffrì Gadda. Il participio «diviso» significa «distribuito fra gli uomini» ci ragguaglia Gadda, impiegando il senso classico del verbo<sup>34</sup>. Il pronome 'vostro' origina forse da corruzione testuale, per cui è ambigua l'appartenenza del 'sorriso'. Che è 'ultimo' (v.14) per «la prossima fine della villeggiatura» notifica Gadda; forse egli guarda i villeggianti salutarlo col sorriso<sup>35</sup>. E questo conduce al paragrafo seguente, verso altre fonti ed approdi.

---

<sup>32</sup> *Poesie* (1993), p. 59.

<sup>33</sup> «Epoca» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 103: «Dolce» si riferisce a «sorriso» non a «vespro» (*sic* sul virgolettato).

<sup>34</sup> *Epoca*» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 60.103 (*sic* sul virgolettato).

<sup>35</sup> *Poesie* (1993), p. 60.103.

## Echi di uno scenario: irregolare idillio d'esordio fra dramma e melanconia

Il sonetto può sintetizzarsi in «[...] immagini bucoliche, colte da un ideale osservatore che ne segue il lento dispiegarsi», e presenta una speciale «mescidanza del registro di un sublime tradizionale, e quello di una sensibilità pre-pascoliana per una natura vivida e terrigna». Sono parole di uno dei pochi critici che, oltre a Gorni ed alla sua citata allieva Terzoli, si è dedicato alla poesia di Gadda e che si è già incontrato più volte in queste pagine, ma non solo per questo meritano un approfondimento<sup>36</sup>. Per tornare sull'idea dell'osservatore ideale e quindi all'io lirico che guarda la scena mentre la descrive (v.12: «io guardo»), è di nuovo utile un passo dell'autocommento gaddiano.

*L'enunciato comporta una visualizzazione: il poeta è, idealmente, sopra un'altura o un poggio o una costa donde veda la pianura discendente verso Milano: per esempio Invernigo. Così può accadere che la pianura discenda verso le nebbie mentre il cielo, sopra la Ca' Merlata poniamo, si accende nei fuochi della sera<sup>37</sup>.*

Da una parte l'ottica letteraria è inizialmente classica, bucolica latina, che segue nelle passioni Dante e Ariosto: «Più tardi Orazio e Virgilio. Di Orazio ho molte liriche a memoria, come del resto di tanti lirici»<sup>38</sup>. Un primo regesto delle fonti è indicato dalla Terzoli e, se altro si potrebbe trovare, ci si limita per ora a riunire quei passi. Partendo da Virgilio, in riferimento ai 'boschi e pascoli' (v.3): «*silvas saltusque*» (*Georgiche* III, 40), che si ritrova simile «*in saltus [...] atque in pascua*» (*Georgiche* III, 323) e perfettamente inverso in «*saltus silvasque*» (*Georgiche* IV, 53). E passando a Orazio, in riferimento al 'greve suo dono' (v. 11): «*tuis hic omnia plena / muneribus, tibi pampineo gravidus autumnus / floret ager*» (*Odi* XVIII, 14)<sup>39</sup>. Da cui

---

<sup>36</sup> Patrizi (2017), pp. 191-192.

<sup>37</sup> «Epoca» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 59.103. Questo passo potrebbe far qualche luce sull'analisi delle varianti 'nebbie' e 'fuochi' al paragrafo precedente. Considerata la comunicazione orale, concessa sia con l'intervista al settimanale sia a Roscioni, e quella scritta per lettera dopo 35 anni a Contini si possono considerare tali forme come, equipollente la prima, e normalizzazione rispetto all'arcaismo degli anni liceali la seconda. Forma, peraltro, ai primi del Novecento ancora invalsa nella lingua scritta non poetica, ma che più tardi doveva suonare desueta al di fuori della poesia. Gadda stesso lamenta nell'inchiesta di «Epoca» di non aver rielaborato il sonetto: «La breve lirica fu erogata di getto e messa su carta senza ripentimenti, senza, ahimè!, varianti: a Longone, in Brianza, nella nostra casa di campagna» *Poesie* (1993), p. 103.

<sup>38</sup> *Poesie* (1993), p. 103.

<sup>39</sup> *Poesie* (1993), pp. 59-60.

il senso distributivo applicato da Gadda al participio 'diviso' nell'auto esegesi citata. La solida formazione liceale («una licenza liceale che mi fa onore»)<sup>40</sup> è messa a buon frutto dall'ingegnere.

Dall'altra l'ottica si rivolge ancora a un contemporaneo, di nuovo alla lirica di ambientazione naturalistica di Pascoli. Non solo il Cantore di Barga ha fornito all'esordiente poeta brianzolo uno schema rimario, ma in quei sonetti hanno riverberato nell'animo del giovane lettore alcuni temi chiave del futuro grande scrittore. Il primo modello rispondente al sonetto, già citato, si incontra presto nella raccolta pascoliana, *Anniversario* (sezione *Ricordi*), e non rientra nelle segnalazioni della Terzoli. Vi compaiono passaggi assai vicini al sonetto in esame: «l'ultimo tuo pianto» (v.3), «il lor sorriso» (v.10), «io le guardo - o mia sola erma famiglia» (v.11). La curatrice segnala invece due sonetti della sezione *Colloquio* (1892-1893) ma in realtà quelli che contemplano lo schema rimario citato sono ben tre sui cinque totali, il primo, il secondo ed il quinto, ed hanno anch'essi come sfondo un paesaggio agreste nonché, come *leitmotiv* in varia misura svolto, due temi gaddiani per antonomasia: il tedio di vivere e la perdita madre. Ci si limita per economia di trattazione ad alcuni rimandi<sup>41</sup>:

*Brulli i pioppi nell'aria di viola / sorgono sopra i lecci, sfavillando [...] Io devo dirti cosa da molti anni / chiusa dentro. E non piangere. La vita / che tu mi desti - o madre, tu! - non l'amo (Colloquio I, vv. 1-2.12-14)*

*Dai sogni, oh! brevi, della gioia desto / io mi ritrovo a piangere infinita- / mente con te: morire! così presto! / partire, o madre, come sei partita! (Colloquio II, vv. 5-8)*

*Ma sì: la vita mia (non piangere!) ora / non è poi tanto sola e tanto nera: / cantò la cinciallegra in su l'aurora, / cantava a mezzodì la capinera (Colloquio V, vv.1-4)*

---

<sup>40</sup> Roscioni (1997), p. 95.

<sup>41</sup> *Myricae* (1911), 227.228.229. Non a caso Pascoli condivide col Nostro un incandescente 'romanzo familiare', capace di influire profondamente e a lungo su vita e opere del poeta.

Salvo la timida apertura nell'ultimo tempo, tutto potrebbe esser sottoscritto da Gadda, o meglio, dal Gadda in buona che rimpiange il tempo con la madre e che vuole risarcirla di tante sfuriate, peraltro non proprio infondate<sup>42</sup>.

Nelle opere successive questi scenari naturali malinconici per quanto floridi, in bilico tra il mitologico minore (erme) e il melanconico, si sono imposti spesso. Si rendono qui tre esempi perspicui, senza pretesa di completezza: *La passeggiata autunnale*, *Preghiera*, *Cognizione del dolore*.

La prima opera chiamata in causa è, di fatto, anche la prima prova narrativa compiuta. Risale alla settimana del 22-30 agosto 1918 nel campo di prigionia di Celle-Lagher (Amburgo), a meno di tre mesi dall'armistizio con l'Austria, e tale è rimasto, senza revisione del manoscritto, anche nella tardiva pubblicazione in rivista<sup>43</sup>. L'assenza di annotazioni nel *Giornale* in quel lasso di tempo fa fede dell'impegno improvviso e intenso profuso nella scrittura del racconto.

*Un'aria fine e fredda e un po' di nebbia tra cielo e aria sui prati avevano suggerito d'entrare nella baita deserta [...] In breve salì dal camino un bel fuoco di sterpi, di fieno, di roba resinosa e secca [...] Nella luce strana, fatta di bagliori e di brace e d'un po' di giorno e di quel mortorio della candela<sup>44</sup>.*

Torna la compresenza degli elementi naturali, dei quattro elementi, benché manchi l'acqua, presente subito dopo il primo taglio e sostituita dalla nebbia, e il fuoco sia acceso nel camino e non nel riverbero del tramonto. E colpisce il contrasto della vivezza del fuoco di sterpi con «quel mortorio» prodotto dalla cera. Si rivede del sonetto l'ambivalenza tra sorrisi (dei giovani 'signorini riuniti') e malinconia (del giorno che cala), quasi che la presenza della nebbia fosse ad intermediare i due stati d'animo.

*[...] al di là del muro, al di là dei prati, della montagna, della foresta, della nebbia, Nerina rivide e seguì quel ragazzo. Quello non la salutava composto, il suo gesto non aveva stile, la sua parola non aveva fermezza; ad ogni incontro un viso di brace, come i bambini [...] Anni andati: Nerina rivedeva il ragazzo*

---

<sup>42</sup> Roscioni (1997), pp. 296-298.

<sup>43</sup> «Letteratura», 61, (gennaio-febbraio 1963), pp. 5-25. Notizia bibliografica in RR II (2011), pp. 1269, 1296.

<sup>44</sup> RR I (1989), pp. 927-928. Si tratta dell'incipit e di altri passi iniziali.

*allontanarsi in certe fredde sere, dopo esser passato per dove un saluto gli fosse possibile; allontanarsi verso i monti che non han carità<sup>45</sup>.*

Alla maestosità dell'ambientazione consueta, colta in un climax, fa riscontro la figura allontanante del contadino Stefano, contiguo ma irrimediabilmente lontano, robusto ma impacciato («si fura»), timido da diventar rosso, cioè tratti dell'identità d'autore. Di nuovo gli elementi naturali, che passano da una caratterizzazione neutra a negativa. E quel saluto rubato.

Poi l'apoteosi di una sospirata riunione familiare («senza grido né suono»), trasfigurata negli occhi del giovane grazie all'abilità *in fieri* dello scrittore:

*Nerina, Marco, la mamma erano arridenti divinità nel primo cielo dell'alba, e quando i culmini più alti fiammeggiano e c'è ancora nel settentrione una stella; erano le forme d'umanità popolanti la terra inventata dalle speranze e dai sogni quando la luce lascia le valli e le cime si fanno di viola; i suoni del lavoro tacciono, i fiumi si sentono andare<sup>46</sup>.*

Pare proprio che il brano riprenda e completi il sonetto, ancorché albeggi e non tramonti se non nel torno di una riga, con una tonalità positiva che dà più ampio seguito a una delle possibilità latenti, la più felice, nel finale della poesia. Se là è indicato da Gadda il momento del ritorno in pianura dei villeggianti, qui al loro posto, socialmente distanti ma più intimi all'esperienza della giovinezza, stanno padroni e padroncini. Sono «la ricchezza, il dominio, il piacere» a non consentire una definitiva unione con gli 'amici del maniero'.

La brevissima *Pregliera*, inserita al secondo posto nella sottosezione *Studi Imperfetti* de *La Madonna dei Filosofi* (1931), probabilmente già parte degli altri brevi racconti pubblicati su «Solaria» nel giugno 1926, è datata 5 settembre 1924 e anticipata nel *Cahier*, a ridosso di *Certezza*, al terzo posto in raccolta<sup>47</sup>.

*Ma come voi vivete nella luce ed io mi dissolvo nell'ombra, così capisco bene che è certo impossibile che possa la mia miseria comunque sovvenire alla vostra fulgidità [...] quando nel mezzogiorno ogni pianta si beve la calda luce, sento*

---

<sup>45</sup> RR I (1989), pp. 928-929.

<sup>46</sup> RR I (1989), p. 931.

<sup>47</sup> RR I (1989), pp. 38 (testo); 781-783, 785, 796 (note).

*che colpe e vergogne sono con me [...] Vi sono monti lontani, terribili: ed ecco le nuvole sorgono, come sogni, o come pensieri, dai monti e dalle foreste*<sup>48</sup>.

Si tratta di una vera e propria preghiera ai caduti della Grande Guerra, della cui schiera il tenente in congedo (capitano dal 1920)<sup>49</sup> si rammarica di non far parte. La dicotomia morale e metafisica ombra/luce presiede alla presenza del panorama alpino immaginario, che si palesa alla memoria sotto forma di sogno (incubo) o (doloroso) pensiero. La luce è prerogativa dei soli che hanno avuto l'onore di una morte bella, mentre la nebbia del sonetto torna sotto forma di ombra nella preghiera a sfaldare l'esistenza dell'orante. Nel confronto tra la «fulgidità» dei morti e l'ombrosità dell'io lirico rende, come nella poesia, impossibile ogni volo ma soltanto un lento inevitabile scivolare nel tramonto.

Il romanzo capolavoro *La cognizione del dolore* gode ormai di una bibliografia sterminata cui si rinvia per i rilievi filologico-editoriali (soprattutto Isella e Manzotti), limitando al minimo lo schizzo di una vicenda così complessa. L'opera è stata pubblicata inizialmente su «Letteratura» nel triennio 1938-1941, poi una prima volta in volume con Einaudi nel 1963 ed una seconda nel 1970, ampliata di due tratti allora inediti<sup>50</sup>. Un mirabile brano riprende l'atmosfera del sonetto quasi punto per punto, tanto da sembrarne una riscrittura e meritare la citazione integrale nonostante la relativa lunghezza:

*Dopo alcuni giorni tersi, limpidissimi, la mamma pareva serena. Scorgendolo, il volto stanco, le si contraeva in un sorriso, ma la luce di quel sorriso era spenta in un attimo, come al subito cadere d'uno sforzo. Il trascorrere della settimana avvicinò le luci d'autunno, avvolgendone i monti, le ville. In quella regione del Maradagàl, così simile, per molti aspetti, alla nostra perduta Brianza, parevano le luci dei laghi di Brianza. Un tenue, dorato velo di tristezza lungo l'andare della collina, dal platano all'olmo: quando ne frulla via, svolando, un passero: e le chiome degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle ville disabitate dimettono la loro stanca foglia*<sup>51</sup>.

Un breve passaggio riprende invece un termine particolare del sonetto ('declive'), in italiano un aulicismo, in spagnolo un sostantivo comune dotato anche di senso figurato

---

<sup>48</sup> RR I (1989), p. 38.

<sup>49</sup> Ungarelli (1994), p. 43.

<sup>50</sup> RR I (1989), p. 851.

<sup>51</sup> Tratto II, capitolo VII in RR I (1989), p. 710.

etico-economico ('declino'): «Sicché, davanti al lato della casa e nel versante del colle que los toscanos llaman a bacìo, es decir en el declive de la colina hacia el Norte (en España), o hacia el Sur antártico (en Maradagàl)»<sup>52</sup>. Più vicino al tono sarcastico di queste righe (si legga tutto il paragrafo) e con tutt'altro registro rispetto al primo brano, si rinvencono alcune spie per un procedimento indiziario che riporta dal romanzo al sonetto.

*A ogni eruzione del suono gli si vedeva il pomo d'Adamo andar giù e su per il collo, con la prestezza di un ascensore in un albergo di Manhattan. Abbandonatosi a una agitazione sussultoria delle spalle e del capo, celebrò la sua bravura di fuochista, lamentò i danni dello spietato uragano, e l'umido, e il settembre, e quanto son care la legna al dì d'oggi, e un bel fuoco (sic) fa bene alle ossa [...] Il contadino uscì dopo qualche conato di parola: che sfociò a sussulti del pomo (d'Adamo), e a una breve concitazione di suoni rauchi, indistinti, come d'un muto che avesse tentato di protestare*<sup>53</sup>.

La catena 'pomo' > 'fuochista' > 'settembre' > 'fuoco' > 'conato' > 'pomo (d'Adamo)' > 'suoni' > 'muto' è in alcuni passaggi eccentrica ('pomo d'Adamo' per 'pomario') ma, considerando lo sviluppo dello stile espressionista gaddiano, non contiene che riferimenti compatibili col sonetto ed in un caso, 'conato', con l'intervista che ne accompagna la pubblicazione. Anche la parabola comportamentale del peone nella sequenza interessata, dalla concitata pretenziosa logorrea all'ammutolarsi, finisce per somigliare all'immagine poetica complessiva e finale: un paesaggio quieto e muto, con un timido sorriso verso (panorama dall'altura) e forse dall'orizzonte (partenza dei villeggianti).

Un ulteriore passo verso la perversione della materia è rappresentato dalla qualità del frutto più prezioso del podere, le 'pere butirro', che «rincoglionivano a loro conto», soggette ad una maturazione autunnale repentina, imprevedibile. I frutti del pomario «divisi» per la popolazione degenerano qui in oggetti abbandonati in decomposizione, 'greve dono' negato, ad appesantire le chiome laddove nel sonetto si ammiravano le 'fronde molli' ormai operosamente liberate. Si perverte anche il *côté* umano, dalla «aratura» al ladrocinio:

*«ora, da antica data erano i patti che il villico avesse a poter raccogliere "pro domo sua" tutto il raccolto del terreno (mandorle e pere butirro escluse [...])*

---

<sup>52</sup> RRI (1989), p. 712.

<sup>53</sup> RRI (1989), pp. 708-709.

*che però il peone anche troppo mattiniero soleva bacchiare e perticare  
nottetempo»<sup>54</sup>.*

E ciò basti per composizione e fortuna letteraria di questo scenario bucolico.

## **Dal Parini al Maradagàl tutte ville: un topos tra aspirazione e disperazione**

*«[...] erme», nei parchi, non ignote alle grandi ville di Lombardia: uniche e  
solitarie, non affollate come al Pincio [...] L'enunciato comporta una  
localizzazione [...]»<sup>55</sup>.*

Si riprende da qualche parola precedente il passo della nota intervista ad evidenziare in testa l'oggetto d'interesse di questo paragrafo. Nella descrizione di un paesaggio reale possibile in cui inserire il sonetto, Gadda tenta a tratti di divagare dall'aspetto autobiografico («idealmente [...] per esempio a Invernigo. Così può accadere [...] poniamo») ma non gli riesce; infatti, prima di quel maldestramente distanziante «idealmente» pone un inequivocabile «il poeta è». Un oggetto incandescente, dunque, che ha una paternità letteraria prossima al sonetto, ma soprattutto un destino narrativo fondamentale nella prosa gaddiana. Se infatti si possono rintracciare nelle *Laudi*, come ha già fatto la Terzoli, discendenze dannunziane (a completare la triade con Carducci e Pascoli) e gozzaniane<sup>56</sup> assai vicine al lessico ed all'immagine del sonetto<sup>57</sup>, gli eruttivi affioramenti nel romanzo sono eminente legione.

---

<sup>54</sup> RR I (1989), pp. 706-707.

<sup>55</sup> «Epoca» in *Poesie* (1993), p. 59.

<sup>56</sup> *Maia*, sezione *Laus vitae* XVII, 106-108: «L'erma è bifronte [...] che ti guarda»; *Il castello di Agliè*, 76-79: «E l'erme antiche memori [...] guatano immote». Riferimenti precisi in *Poesie* (1993), p. 59.

<sup>57</sup> Ancora un'ultima puntata montaliana. Si ritrovano le 'erme osservanti' in Montale (*Bellosguardo*), nel secondo tempo del trittico di 'Bellosguardo' (*Le occasioni*), *Derelitte sul poggio* del 1939: «E scende la cuna, tra logge / ed erme: l'accordo commuove / le lapidi che hanno veduto / le immagini grandi, l'onore, / l'amore inflessibile, il giuoco / la fedeltà che non muta» (vv. 27-32) in *OV* (1980), pp. 156-157 (testo), 916-917 (commento). A proposito di lapidi, logge ed erme («erme fibre» in Ungaretti) Montale registra che vi sono nella proprietà di Bellosguardo diverse lapidi di personaggi eccellenti (Galilei, Foscolo, scrittori stranieri), «portici con colonne e statue a mezzo busto»: Pavarotti (2019), pp. 103-105, 127. Infine, sul rapporto Montale-Gadda, entrambi accomunati biograficamente da un'infanzia agiata e felice ed un prosieguo più tribolato, si può leggere la trascrizione di una conversazione in Luperini (1987).

Non mancano studi sulle condizioni socio-storiche di sfondo al cronotopo Longone/Maradagàl<sup>58</sup>, per limitarci alla *Cognizione*, né materiali archivistici sull'autore, perciò si possono citare i passi del romanzo con un solido fondamento biografico<sup>59</sup>. In sintesi, estrema la villa di Longone si potrebbe definire per fasi cronologiche: simbolo improvvido del transeunte benessere per lo sfortunato padre, occasione di gioco fantasioso e spensierato nelle vacanze estive dei primi anni, impegno e impedimento finanziario nell'età giovanile e adulta, feticcio del culto vedovile, fardello di cui liberarsi in un amen alla morte della madre stessa, ossessione della memoria e nella scrittura fino all'ultimo respiro. Una formula dell'amato Orazio (*Carmina* I, 12, 43) cade giusto a rimarcare la quasi pernicioso sobrietà imposta dalla madre vedova ai figli:

*«la saeva paupertas, la crudele povertà che al dire del poeta formò di sé i padri e i fondatori della patria distrusse in me viceversa ogni attitudine a sopravvivere [...] Mia madre credette a quel potere sovrumano di sopportazione ch'io non ebbi, salvo in guerra, e non ho e non voglio avere [...] la povertà mi ha umiliato di fronte al ceto civile borghese al quale la mia famiglia apparteneva, almeno nominalmente»<sup>60</sup>.*

Dalle austere aule del prestigioso Liceo-Ginnasio Parini, nome tutelare della borghesia colta milanese, differenziatasi in accenni dell'intervista per rigore estetico da quella capitolina, alle soglie sudamericane delle valli maradagalesi le ville sono prima l'ultimo lembo di memorie felici per l'allievo poetante, poi il ricettacolo dell'io nevrotico narrante. Qualche saggio dallo stesso tratto del romanzo utilizzato in precedenza sulla ripresa/ribaltamento delle ville nel sonetto basterà per fondarne la rilevanza.

*La mamma, beninteso, indulgeva alla rivendicazione villereccia, come al solito: tutto ciò che nasceva dalla Villa, o dalla Idea-Villa, era manifestazione e modo dell'Essere, sacro foruncolo sul collo della Bestia-Essere. Anche il sentore<sup>61</sup>.*

I giovanili studi filosofici, altra Incompiuta personale, fanno capolino nella dizione platonica dell'ontologia abitativa e sono viatico alla pur sempre inevitabile marcescenza

---

<sup>58</sup> Dicuonzo (2013).

<sup>59</sup> Roscioni (1997), pp. 70-78, 296-297.

<sup>60</sup> Roscioni (1997), p. 81.

<sup>61</sup> RR I (1989), p. 706.

animata (animalizzata) di un noumeno invisibile alla sorte. Scendendo gradatamente nelle categorie, dalla metafisica alla sociologia, dalle improprie maiuscole ontologizzanti alle sarcastiche metonimie paesaggistiche ('bacinelle') torna il villico profittatore ereditato per una distorta gestione paterna della benevolenza signorile, minaccia pendente al lignaggio familiare nonché alle finanze domestiche. I discreti villeggianti, allusi nell'intervista autoegetica sul sonetto, diventano queruli cantori del silenzio e del panorama già inventariati nei versi adolescenziali.

*[...] un buon alloggio; che il marchese padre aveva incorporato nella Villa, e protetto di un unico ed egualitario Tetto, parificando in principio e in fatto l'abitazione dei contadini con l'abitazione dei signori, nonché marchesi e padroni [...] non cessavano poi di violoncellare e flautare, pieni d'un entusiasmo coglione, la salubrità, la placidità, l'ossigeno, la poca spesa di quella beata villeggiatura, di quei colli tanto dolcemente acclivi alla rispettiva Enrichetta, o Maria Giuseppa, dalle cilestri bacinelle dei laghi<sup>62</sup>.*

Il ragionato catalogo immobiliare dell'incontenibile delirio nevrotico di Gonzalo era già esploso nelle prime pagine:

*Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi, di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto [...] di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, a poco a poco un po' tutti i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente» [...] Della gran parte di quelle ville [...] si sarebbe potuto affermare, in caso di bisogno, e ad essere uno scrittore in gamba, che «occhieggiavano di tra il verzicare dei colli»<sup>63</sup>.*

Della rassegna edile pedemontana, che porta il nucleo immaginativo originario del sonetto all'implosione per accumulazione tipologica, si sottolinea – oltre alla costante coerenza panoramica – l'(auto)ironico passaggio sulla scrittura di mestiere. Non solo invettiva contro la sempre ritornante retorica tardo-romantica, ma pure – si ha qualche ragione di ritenere a questo punto – tardivo omaggio al suo manierato apprendistato lirico prebellico.

---

<sup>62</sup> RR I (1989), p. 707.

<sup>63</sup> RR I (1989), pp. 584-585.

## Conclusione

Ormai è il momento di chiudere queste pagine. Il lavoro è originato da un'esigenza maturata in anni di letture gaddiane, riservate prima al *Giornale di guerra* poi alla produzione minore e quindi ai capolavori narrativi. Restava inesplorata la poesia dell'ingegnere. Venendo dopo un'ampia, benché non completa, lettura della prosa era giocoforza ascoltarne – si vorrebbe talora scrivere 'subirne' – i rimandi. Si è ritenuto così opportuno muoversi anche in questo ambito. Si è dunque optato per un approccio sia diacronico, con la sistematizzazione delle fonti prossime e remote, sia prolettico, con alcuni prelievi, non esaustivi ma ci si augura probanti, dalla prosa narrativa giovanile e matura. In alcuni punti ci si è concessi alcuni rinvenimenti ungarettiani e montaliani, per la pregnanza letteraria e per due rispettive influenti coincidenze biografiche: la perdita prematura del padre e la figura forte della madre, un'infanzia felice e agiata ed un successivo periodo più difficile.

Resta un enorme lavoro da fare. Si pensa ad un approfondimento del rapporto con Pascoli, da spingersi ben oltre quanto si è riusciti a fare in questa sede. Non soltanto in direzione della prima poesia ma di tutta la produzione in versi. Da qui la necessità di approfondire l'intero *corpus* sulla scorta del magistero filologico e critico della Terzoli e, nel caso di *Autunno*, ancor prima di Gorni. Si tratta di poesie piuttosto complicate a livello di tradizione testuale, lo sforzo condotto sinora sulle varianti non è che un inizio. Per riequilibrare il livello di studi sulla poesia con quello ormai raggiunto sulla prosa gaddiana, la redazione di una concordanza lessicale al corpus poetico risulta ormai indispensabile. Si spera di poter far fronte a tale compito in futuro, magari per integrare in sede editoriale la magistrale edizione critica ad oggi quasi introvabile.

Pier Paolo Pavarotti

Liceo Mario Allegretti – Vignola (Mo)

[pierpaolo.pavarotti@iisparadisi.istruzioneer.it](mailto:pierpaolo.pavarotti@iisparadisi.istruzioneer.it)

## Riferimenti bibliografici

*Cahier* (1983)

Carlo Emilio Gadda, *Racconto di italiano ignoto del Novecento (Cahiers d'étude)*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983.

*Cantacronache* (1995)

Jona Emilio, Michele Straniero, *Cantacronache - Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, Crel, 1995.

Contini (1946)

Gianfranco Contini & Carlo Emilio Gadda, *Carteggio 1934-1963. Con 63 lettere inedite*, a cura di Dante Isella - Gianfranco Contini - Giulio Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009.

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Introduzione a "La cognizione del dolore"*, in Idem, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

CU (1993)

Giuseppe Savoca (a cura di), *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.

Dicuonzo (2013)

Angelo R. Dicuonzo, *L'acheronte della mala suerte. Sociostoria del dolore nella «Cognizione» gaddiana*, in «Intersezioni», XXXIII, (I-2013), pp. 81-112.

DG (2019)

Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

«Epoca» (1954)

Carlo Emilio Gadda, *Parlano del loro primo scritto alcuni fra i più noti autori di oggi*, in «Epoca», anno V, n. 206, 12 settembre 1954, pp. 6-7.

Fagioli (2002)

Catia Fagioli, *Una «chiave antilirica» di interpretazione. La poesia «Autunno» nella «Cognizione del dolore»*, in «Allegoria», XIV, 40-41 (2002), pp. 21-52.

Gorni (1973)

Guglielmo Gorni, *Lettura di 'Autunno' (Dalla 'Cognizione' di Carlo Emilio Gadda)*, in «Strumenti critici», XXI-XXII (1973), pp. 291-325 (recensione di Piera Schiavo in «Studi Novecenteschi», IV (11-1975), p. 226).

*Il re pensieroso* (1922)

Enrico Betti, *Il re pensieroso*, Milano, Treves, 1922.

Italia (2017)

Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017.

Longo (2018)

Caterina Longo, *Leggi: e te tu vedrai. Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Luperini (1987)

Romano Luperini, *Il fascismo e la "Repubblica delle Lettere": storia e simboli nelle "Occasioni" e nella "Cognizione del dolore"*, in «Rivista di Studi Italiani», 2, (1987), pp. 41-50.

Manzotti (1987)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, edizione critica e commentata a cura di Achille Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.

Manzotti (2014)

Emilio Manzotti, *Sempre sulle meraviglie di C.E. Gadda. Qualche nota per concludere*, in Monica Marchi-Claudio Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pacini, Pisa – Roma, 2014, pp. 217-232.

Matt (2015)

Luigi Matt, *Nascita di uno scrittore: note linguistico-stilistiche sul 'Giornale di guerra e di prigionia' di Carlo Emilio Gadda*, in Rita Fresu (a cura di) "*Questa guerra non è mica la guerra mia*": *scritture, contesti, linguaggi durante la Grande guerra*, Roma, Il Cubo, 2015, pp. 339-357.

Moravia (2019)

Alberto Moravia, *Poesia*, a cura di Alessandra Grandelis, Milano, Bompiani, 2019.

MS (1988)

Carlo Emilio Gadda, *I miti del somaro*, a cura di Andrea Andreini, Milano, Scheiwiller, 1988.

*Myrica* (1911)

Giovanni Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1974.

Nifosì (1999)

Paolo Nifosì, *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, Comiso, Salarchi Immagini, 1999.

OAI (1950)

Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore* (1950), in *Opere I* (Narrativa, Teatro, Poesia), a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012.

OV (1980)

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

Patrizi (2014)

Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Pavarotti (2019)

Pier Paolo Pavarotti, *Questione di fibra: percorso critico s'una traccia della poesia novecentesca (Ungaretti soprattutto)*, in «Otto-Novecento», XLIII (1-2019), pp. 63-131.

*Poesia straniera del Novecento* (1958)

Attilio Bertolucci (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1958

*Poesie* (1993)

Carlo Emilio Gadda, *Poesie*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Einaudi, 1993.

PP (1898)

Gabriele D'Annunzio, *Poema Paradisiaco*, Milano, Treves, 1898.

Roscioni (1997)

Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant' Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano Mondadori, 1997.

RR I (1989)

Carlo Emilio Gadda, *Preghiera e La cognizione del dolore*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I*, a cura di Dante Isella ed Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 2007 (1989<sup>1</sup>), vol. I, pp. 37 e 569-772 (testi), 781-801, 851-880 (note).

RR II (2011)

Carlo Emilio Gadda, *La passeggiata autunnale*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti II*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2011 (1989<sup>1</sup>), vol. II, pp. 927-952 (testo) e 1269 (note).

SGF I (1992)

Carlo Emilio Gadda, *Saggi*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2008 (1991<sup>1</sup>), vol. III, pp. 669-1226.

SGF II (1992)

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia, Poesie, Saggi* in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di Dante Isella e Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 2008 (1992<sup>1</sup>), vol. IV, pp. 437-867 (testo).1103-1128 (note); 879-897 (testi) 1135-1139 (note).

Spalanca (2012)

Lavinia Spalanca, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta, Sciascia, 2012.

Spezzani (1966)

Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino a «Sentimento del Tempo»*, in Gianfranco Folena (a cura di), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

SVP (2009)

Carlo Emilio Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2009.

Terzoli (2009)

Maria Antonietta Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto*, Pavia, Effigie, 2009.

Ungarelli (1994)

Giulio Ungarelli, *Le carte militari di Gadda*, Milano, Scheiwiller, 1994.

*Moving from the very first poem of Gadda, a sonnet of his youth, this short paper has three aims: deepening the variants' analysis, structure, and comprehension of the text itself; collecting and widening the catalogue of his ancient and modern sources; showing some disseminations along the whole prose production of the writer (namely his earliest story La passeggiata autunnale, one of his first published works Preghiera, his worldwide known masterpiece La cognizione del dolore). The essay has been conducted on the masterful critical edition of Gadda's poems by Maria Antonietta Terzoli and it owes a big debt to her work, as well as to some other scholars as Roscioni, Isella and Manzotti. A lot of work about Gadda's poetry is still to be done, and to this aim a lexical concordance is insofar extremely necessary.*

*Parole-chiave: Gadda; Cognizione del dolore; poesia; metrica; varianti*

## **Prime esperienze letterarie**

Nato a Bologna nel 1898, Giuseppe Raimondi fu autore di racconti, romanzi e numerosissimi articoli, oltre che importante mediatore e animatore culturale. Personaggio all'apparenza stanziale, affezionato alla sua piazza Santo Stefano dove per anni abitò e lavorò nella bottega di stufe del padre Torquato, Raimondi prese parte alla vita culturale e letteraria del suo tempo da una posizione appartata eppure davvero significativa.

Leggendo le opere e la corrispondenza di questo letterato-artigiano, infatti, non si può che rimanere stupiti: quell'orizzonte tutto racchiuso in una piazza era in realtà straordinariamente aperto sull'Italia e sull'Europa.

Raimondi fu in contatto con alcuni dei maggiori protagonisti della letteratura italiana e francese primo novecentesca. Giovanissimo, nel 1916 lo troviamo tra i redattori della rivista «Avanscoperta». Il primo numero uscì nel novembre di quell'anno, diretto da Luciano Folgore ed Enrico Prampolini. Sfogliando i fascicoli di questa piccola rivista si trovano spesso interventi volti a suscitare l'interesse dei lettori che danno però anche un'idea del clima di vitalità culturale creatosi intorno al progetto. «Creare un'atmosfera d'arte più elettrica, più viva e più libera»<sup>1</sup> sembra essere l'intento principale dei redattori. Infatti, avendo tra i suoi obiettivi anche quello di aprirsi alla letteratura contemporanea d'avanguardia fuori dall'Italia, la «rivistina»<sup>2</sup> accolse scritti di Cendrars (n. 3 febbraio 1917) e di Apollinaire (nn. 4-5 maggio 1917). Nel dicembre del '16 Raimondi scrisse proprio a

---

<sup>1</sup> «Avanscoperta», a. I, n. 1, p. 15. L'affermazione fa parte di una vivace comunicazione a nome della Redazione: «Notiamo che da qualche tempo a questa parte sorgono in Italia riviste di piccolo formato e di contenuto limitatissimo. Questi periodici creati più per stampare sfoghi personali e per annoiare il pubblico con una interminabile serie di pettegolezzi, non interesseranno mai la nostra pubblicazione, la quale ha un solo scopo quello cioè di creare un'atmosfera d'arte più elettrica, più viva e più libera».

<sup>2</sup> Raimondi (1960a), p. 65.

quest'ultimo per presentarsi e comunicargli di avere in progetto un articolo su di lui. Oltre ad inviare un componimento dal titolo *À l'Italie*, omonimo di uno già pubblicato nel '15 su «La Voce», il poeta francese fece arrivare a Bologna anche alcuni numeri delle «Soirées de Paris». Da Cendrars, invece, Raimondi ricevette due poesie inedite, *À Paris* e *F.I.A.T.*, di cui solo la seconda venne scelta per essere pubblicata sulla rivista. Ci furono poi interventi di Filippo De Pisis, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, che composero prose e versi. Anche Raimondi stesso fu presente fra gli autori di «Avanscoperta», firmando in tutto tre testi in cui le suggestioni letterarie sono ampiamente riconoscibili: da echi futuristi («Ma il mio corpo di gomma elastica si è lanciato nell'infinito / Oh l'elettricità di quel passerotto / Io sono certamente l'ultimo simbolo», *Scomposizione* n. 2, vv. 14-16) fino a modelli simbolisti e impressionisti («l'incubo del nero di quel cappello / la risata verde del campanello che non c'è più», *Geroglifico* n. 1 o anche «labbra verdi al sole delle armonie stellari» *Resurrezione* n. 4).

Soffermandosi sul periodo iniziale della produzione di Raimondi (1915-1930), Luigi Montella ne ha esaminato lo stile e la lingua individuando elementi molto interessanti anche per le prose successive<sup>3</sup>. A partire dal più classico dei modelli, Carducci, secondo Montella Raimondi gli restò vincolato «nelle descrizioni dei luoghi della sua Emilia, che ricordano il vagheggiamento della Maremma e dell'infanzia, come alternativa al presente, prefigurato dal poeta toscano»<sup>4</sup>. Non mancano poi gli accenni ad un certo modo crepuscolare di descrivere la giovinezza, ma si può ben presto individuare nelle prime prose anche un uso dell'aggettivazione e delle immagini derivato in buona parte da Campana. Talvolta il giovane autore tende a smorzare i contrasti di colore, mentre in altre occasioni asseconda le libere associazioni. In ogni caso, Raimondi cerca sempre di conservare un equilibrio classico capace di offrire il giusto spazio alla sperimentazione delle tendenze contemporanee, dal Simbolismo francese alla (seppur breve) ispirazione Dada:

---

<sup>3</sup> Cfr. Montella (1996) «Le prose, articolate nell'arco di un quindicennio, risultano essere la base su cui si struttura l'impostazione narrativa di Raimondi e anticipano il romanzo suo più famoso, *Giuseppe in Italia*», p. 13.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 12.

*I continui parallelismi, i trust lessicali, tendenti ad armonizzare opposizioni cromatiche – largamente usate da Campana e finalizzate all'esaltazione musicale del verso, di chiara derivazione dannunziana –, si fondono in un piano semantico dove si concretizza lo sforzo di mantenere la materia segnica unita all'interno dei canoni stilistici tradizionali, contro le spinte estremistiche dei futuristi<sup>5</sup>.*

Negli stessi anni, fu fondamentale per Raimondi l'incontro con Giorgio Morandi, conosciuto nel 1918 grazie alla comune amicizia con Riccardo Bacchelli. Nel corso della sua atipica carriera da scrittore, Raimondi dedicherà al pittore molti scritti, sia in veste di critico che di narratore, e sarà attraverso la sua mediazione che Morandi entrerà in contatto con Carrà e De Chirico<sup>6</sup>. Il vantaggio di una conoscenza intima e diretta del personaggio ha fatto sì che Raimondi sia riuscito a raffigurare allo stesso tempo, e senza eccessi romanzeschi o patetici, l'amico e l'artista. Nella sua monografia su Morandi del 1964, poi ripubblicata nell'81, Francesco Arcangeli cita spesso i contributi di Raimondi sul pittore al fianco di grandi nomi della critica d'arte come Gnudi e Longhi. Di fronte a Morandi però, come già si accennava, lo scrittore fu anche, per così dire, un raffinato ritrattista letterario.

Sul tema del ritratto Raimondi insiste particolarmente in *Anni con Giorgio Morandi*, testo uscito nel 1970, ma che raccoglie anche lavori già editi come *Le stampe di Giorgio Morandi* uscito nel '48 su «Proporzioni» di Roberto Longhi. Dichiarando il metodo memoriale e autobiografico della raffigurazione proposta nel libro, l'autore non manca però di inserirvi lettere e incisioni private per rendere più completa la ricostruzione. Il Morandi raccontato da Raimondi non è, però, solo il personaggio storico e reale di testi come questo appena citato. Un che di fantastico pervade talvolta la sua figura, come accade nel sogno raccontato in una pagina del *Giuseppe in Italia* in cui i due amici incontrano uno strano gentiluomo passeggiando per le vie della loro Bologna<sup>7</sup>.

Entrando nei suoi racconti come figura in cui arte e vita si conciliano nella pratica del lavoro quotidiano, Morandi viene rappresentato come un artista di professione, in cui la

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Raimondi (1951).

<sup>7</sup> Cfr. Raimondi (2021), cap. XXXIV, pp. 189-192.

dedizione per il mestiere e il genio danno vita ad un'arte profondamente diversa rispetto a quella dei contemporanei.

Oltre che alla pittura di Morandi, Raimondi si interessò in quel periodo anche a De Pisis e a Carrà. A quest'ultimo dedicò una piccola monografia apparsa su «La Brigata» di Binazzi e Meriano<sup>8</sup>.

A partire da queste prime esperienze di scrittura e collaborazione, mentre si trovava in licenza di convalescenza dal fronte, Raimondi decise di fondare una nuova rivista mensile: «La Raccolta». Insieme all'amico Raffaello Franchi e a Riccardo Bacchelli, la rivista portò avanti un progetto innovativo che fu fra i primi in Italia a mettere in dialogo arte e letteratura sul finire della Prima Guerra Mondiale. Scrive Raimondi ricordando quel tempo:

*Così abbiamo, alla meglio, tracciato un percorso, ritrovato il filo, che legava le sorti incerte ma coraggiose delle lettere e della poesia italiana, in quel periodo di guerra mondiale, e che due giovani: due poveri apprendisti della poesia-moderna, avevano ricomposto nella matassa<sup>9</sup>.*

L'impresa si carica dunque di un'istanza civile, volontà che sarà sempre presente nella storia e nelle opere di Raimondi. Come a voler constatare la possibilità di aprire un dibattito, di alimentare un clima culturale perché si dichiara

*quasi non persuaso di aver ritrovato nella propria città, messa a dormire dopo le glorie carducciane e pascoliane, ancora il senso di una vitalità, di una sanità e volontà civile di vivere, che è, al di sopra degli interessi dello spirito, in una razza di coloni, di agricoltori, di artigiani<sup>10</sup>.*

Quindi, lontani ormai dal magistero di Carducci e dall'influenza di Pascoli, «il tentativo fu quello di collegare la sensibilità metafisica con la riscoperta della tradizione fino a Leopardi e Manzoni»<sup>11</sup> e di farlo in una città, Bologna, che in quel momento Raimondi desiderava riscattare dallo *status* di provincia.

---

<sup>8</sup> Raimondi (1918).

<sup>9</sup> Raimondi (1961).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Roversi (2018), p. 19.

Il primo numero, del 15 marzo 1918, vedeva già pubblicata una riproduzione del *Dio Ermafrodito* di Carrà e uno scritto di De Pisis ispirato a un disegno di De Chirico. Di certo, se sul versante della letteratura furono le figure di Bacchelli e Cardarelli a guidare il ritorno ai classici cui si accennava, in campo artistico furono le opere di Carrà, Savinio e De Pisis a ricevere particolare attenzione.

Conclusasi l'esperienza della «Raccolta», nel 1919 Raimondi si trasferì a Roma per ricoprire temporaneamente il ruolo di segretario della «Ronda». Fu in quest'occasione che conobbe di persona e frequentò assiduamente Vincenzo Cardarelli, assistendo alla composizione delle *Favole della Genesi* come ricorda nel XXV capitolo del *Giuseppe in Italia*:

*Durante la giornata, C. [Cardarelli] si era provvisto di un quinterno di carta a quadretti e di un paio di pennini Mitchell. Nella notte, quei fogli finivano, coperti dalla sua scrittura, in buona parte stracciati e appallottolati, sotto il tavolo. Se non cadevo dal sonno, C. mi leggeva le prove del suo lavoro. Si trattava per lui, in quei giorni, di liquidare l'episodio del Diluvio<sup>12</sup>.*

Considerato «la fonte di insegnamento, e la spinta morale per tutta una generazione di scrittori»<sup>13</sup>, Cardarelli apparì al giovane Raimondi come una figura di singolare *maudit* italiano<sup>14</sup>. A testimonianza dell'interesse costante nei confronti dello scrittore, fu proprio Raimondi a curare le *Opere complete* edita da Mondadori nel 1962. Nelle pagine che introducono il lavoro si trovano tutte le ragioni fondamentali della vicinanza tra i due: la comune identità di «scrittore di formazione, più che altro, autonoma, empirica, o, come si dice, autodidattica»<sup>15</sup>; «la maniera, assolutamente sua, di dedicarsi allo studio dei libri e

---

<sup>12</sup> Raimondi (2021), p. 145.

<sup>13</sup> Raimondi (1952), p. 59.

<sup>14</sup> «Devo aggiungere che ad attirarci verso di lui fu, subito, [...] la nostra natura di gente cresciuta nell'ammirazione e nello studio tendenzioso della poesia moderna francese, in quanto egli si palesò un poco nella scia nella orbita dei 'poètes maudits' [...] Le limpide e lucide pagine cardarelliane apparse nella Voce, e le rare carte manoscritte introdotte fra di noi dall'amico bolognese Riccardo Bacchelli, ci venivano incontro, in certo modo, col tono appassionato della scrittura di Baudelaire, e col piglio aggressivo e allegro, violento e seducente dei messaggi lirici di Rimbaud, da noi appena compitato. [...] È nella sua vocazione all'arte una specie di predestinazione, che direi eroica e avventurosa», *Ibidem*.

<sup>15</sup> Raimondi (1962), p. 17.

degli autori, che senza dubbio finivano per diventare i suoi classici»<sup>16</sup>; l'elezione di Leopardi e di Pascal ad autori imprescindibili.

L'esperienza romana della «Ronda» e l'essersi trovato a stretto contatto con uno dei suoi più importanti componenti, furono le condizioni fondamentali che portarono alla scrittura delle *Stagioni seguite da Orfeo all'inferno e altre favole*. Pubblicate nel 1922 per Il Convegno Editoriale, le *Stagioni* rappresentano la prima sede in cui Raimondi sperimentò le forme del dialogo e del racconto che largamente utilizzò nelle opere successive<sup>17</sup>. Dalla lezione rondista e in particolare da Cardarelli, sul piano stilistico Raimondi ricava soprattutto un'attenzione al ritmo e all'aggettivazione. Il periodo risulta elegante e calibrato, mentre gli aggettivi vanno spesso in coppia e contribuiscono a completare l'effetto melodico della frase. Tuttavia, le *Stagioni* attingono anche ad un altro modello, Laforgue:

*Così, a temi di fantasia ironica e sentimentale, già dichiarata con Orfeo del periodo rondista, si legarono cose, spesso articolate con il dialogo, ritentate in una sorta d'esperienza d'atelier alla Laforgue, nelle quali affidavo a interlocutori di maniera la sincera passione per una verità poetica, che arrossiva di parlare in prima persona*<sup>18</sup>.

I risultati di questa 'esperienza d'atelier' risultano più chiari se delle *Stagioni* leggiamo i *Piccoli scenari per la commedia*, con epigrafe proprio da Laforgue, in cui vengono ripresi quel tono da opera buffa e quella comicità ambigua, tendente al tragico, che caratterizzano anche le *Moralités légendaires* e le poesie dell'autore francese<sup>19</sup>. Tuttavia, anche nell'*Orfeo*, che Raimondi riconduce al momento rondista, sembra possibile intravedere qualche elemento laforguiano. Si tratta soprattutto di una ripresa tonale, per cui il protagonista condivide con l'Amleto di Laforgue i tratti di un poeta tragicomico, alla ricerca di un riconoscimento artistico quale suprema realizzazione della propria vita<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*. E nella stessa pagina, a marcare ancor di più la vicinanza all'amico: «un libro diventava, quando lo sentiva consustanziale, parte integrante della Sua esistenza, oltre che dello spirito» per cui non si può che pensare al rapporto di Raimondi con i suoi personali 'auctores'.

<sup>17</sup> Cfr. Bussolari (1998), p. 151.

<sup>18</sup> , Raimondi (1963a), p. 16.

<sup>19</sup> Su questo cfr. Bussolari (1998), p. 155.

<sup>20</sup> Cfr. Laforgue (1917), pp. 23-29 e Raimondi (1922), pp. 44-45. Se quando scopre il nome dell'attrice che interpreterà la regina nella *Mousetrap* il principe delle *Moralités* esclama seccato « Comment! encore une

Ad ogni modo, un paio di anni prima, intorno al 1920, ci fu la scoperta di Paul Valéry<sup>21</sup>, la cui lettura fornì di certo a Raimondi gli strumenti per maturare un gusto e uno stile sempre più peculiari. Lo scrittore bolognese rimase colpito dalle poesie, ma si interessò soprattutto all'*Eupalinos ou l'architecte*, la riflessione sull'architettura in forma di dialogo platonico pubblicata da Valéry nel '21 su «La Nouvelle Revue Française»<sup>22</sup>. Anche da qui Raimondi maturò il suo interesse per la forma dialogica e di certo nella dimensione artigianale del lavoro letterario descritta nell'*Eupalinos* si dovette riconoscere profondamente<sup>23</sup>. Entusiasta, nel '25 scrisse sul «Convegno» *Divagazioni intorno a Valéry*. Ricevuti gli scritti, il poeta inviò i propri ringraziamenti e si complimentò con l'autore per aver colto alcuni aspetti della sua attività di scrittore mai messi in luce prima:

La ringrazio, caro signore Raimondi, delle interessantissime divagazioni intorno al servo suo che ho ricevuto dopo la gentile lettera sua. Hanno tanto scritto sopra di me e mi hanno fatto una esegesi così diversa, e talvolta così fantastica – che ho provato un piacere quasi nuovo a leggere pagine così precise e chiare come le sue. [...] Ma ho trovato nel suo articolo parecchi punti che mi parono [sic] esattissimi. Nessuno, per esempio, aveva parlato della lentezza del verso mio o della mia prosa, prima di lei. La ricerca di questa lentezza fu in verità, uno dei miei precetti favoriti<sup>24</sup>.

Insieme a tanti altri, Valéry fu per Raimondi un maestro elettivo, ricordato come un autore fondamentale per la propria formazione:

---

Ophélie dans ma potion ! Oh cette usurière manie qu'ont les parents de coiffer leurs enfants de noms de théâtre ! », ma se ne innamora perché lusingato dalla commozione della ragazza alla lettura del copione della pièce, l'Orfeo di Raimondi decide di voltarsi alle soglie dell'Inferno per abbandonare volontariamente la moglie e proseguire la propria carriera di poeta senza altre distrazioni: «Va bene, pensava Orfeo, è una bella soddisfazione per un marito ricondurre a casa, dall'Inferno, la moglie, che gli era stata morta. Ma bisogna anche riflettere di quali incredibili e insospettate conseguenze può essere causa [...] E poi, e poi, mi rivengono purtroppo alla memoria tutti gli inconvenienti della vita familiare [...] Senza dire, che tutto il mio metodo d'esistenza sarebbe indubbiamente scosso da cotesto fatto».

<sup>21</sup> Raimondi (1955), p. 351.

<sup>22</sup> Il dialogo uscì sul n. 90, 1er mars 1921, pp. 237-285. Si trattava però di una versione parziale. L'opera completa fu pubblicata a settembre dello stesso anno nel volume *Architectures* a cura di L. Suë e A. Mare. Certamente Raimondi lo lesse in francese dal momento che la prima traduzione italiana risale soltanto al 1932 ad opera di R. Contu, con una nota di P. Valéry e un commento di G. Ungaretti, Carabba, Lanciano.

<sup>23</sup> Cfr. Baroncini (1998).

<sup>24</sup> Raimondi (1955b), pp. 352. La lettera, riportata da Raimondi in *Tre lettere di Valéry*, è scritta in italiano.

*I suoi libri: l'esempio del suo lavoro nel senso di una infinita prosecuzione, di una vitalità quasi disperata delle idee, e della moltiplicazione delle idee su ogni avvenimento o movimento dell'intelletto, non è stato senza conseguenze, ritengo, per la nostra educazione umana e civile*<sup>25</sup>.

Del resto, probabilmente fu anche a partire dalla suggestione del *Monsieur Teste*<sup>26</sup> che Raimondi iniziò a considerare l'uso di personaggi fantastici come possibili *alter ego*, figure del sé con caratteristiche riconducibili sia all'autore che ai personaggi reali e fittizi della sua biblioteca di lettore.

Questa prima fase corrisponde ad un periodo di forte originalità. Raimondi rielabora nella scrittura materiali legati alle sue letture preferite di quegli anni, dando vita a racconti che restano sempre a metà tra il saggio e l'invenzione. Si tratta di testi in cui forme e personaggi provenienti da contesti diversi si incontrano all'interno di una storia nuova. È il caso, per esempio, della forma dialogica riconducibile alle *Operette morali* che si presta all'interlocuzione tra Pascal e un costruttore di tombe nel *Galileo, ovvero dell'aria*, pubblicato su «Il Convegno» nel 1926. Soprattutto da certi personaggi di Leopardi, e ancor prima dal Didimo Chierico foscoliano, Raimondi riprese l'utilizzo di personaggi-filosofi che celano la voce dell'autore. Dietro il nome di Domenico Giordani Raimondi dovette nascondersi fin troppo esplicitamente, se ricorda di aver sentito la necessità di staccarsi da questa maschera divenuta, dopo il successo delle *Avventure di un uomo casalingo* (1928), assai ingombrante<sup>27</sup>:

*Nacque dunque il "famoso" Domenico Giordani; [...] Il personaggio riuscì oltre ogni previsione; e non si trovò di meglio che identificarmi con lui. Consigli di pigrizia. Si sapeva, così, che viso darmi; le malattie, le tare, la genealogia, e tutte le carte che la società richiede. Il giuoco mi annoiò. Credevano sul serio che io mi consegnassi, mani e piedi legati. Diedi segni d'impazienza; [...] Devo confessare che non fu agevole liberarmi di D. G. Avevo procurato delle testimonianze sul suo passaggio tra di noi. Si conosceva la sua fisiologia; e qualcosa di più: i tratti ambigui e leggermente patetici della sua anima. [...] Decisi, troppo tardi, di sopprimerlo. Aveva già,*

---

<sup>25</sup> Raimondi (1955), p. 357.

<sup>26</sup> Su quest'opera di Valéry Raimondi scrisse *Il cartesiano Signor Teste*, pubblicato nel 1928 per le edizioni di Solaria.

<sup>27</sup> Cfr. Contini (1972) che, riferendosi al Domenico Giordani, lo descrive come una «proiezione autobiografica nella quale oggi Raimondi paventa una insopportabile prigione», p. 187.

*deplorvolmente, influito sul mio avvenire di scrittore. (Per l'uomo, fu un altro conto. Non fu lui ad avere l'ultima parola)*<sup>28</sup>.

Dopo il *Domenico Giordani* uscirono il *Giornale, ossia taccuino* pubblicato nel 1942, ma contenente pagine datate tra il '25 e il '30, e *Anni di Bologna* uscito nel 1946 con scritti già ampiamente preparati tra il '24 e il '43. In questa fase, dunque, Raimondi si dedicò alla sistemazione di materiali narrativi e saggistici, senza però pubblicare nuove opere d'invenzione.

## **Il Giuseppe in Italia**

A rompere il silenzio fu nel 1949 un libro che segna una svolta nella produzione dell'autore. Pur presentando i tratti riconoscibili della sua raffinata prosa d'arte, infatti, l'opera contiene qualcosa di diverso ed è la più organica e matura composta da Raimondi fino a quel momento. Quello che oggi è il suo libro più famoso, *Giuseppe in Italia*, è stato di recente ripubblicato da Pendragon, con un'introduzione di Nicolò Maldina, dopo anni di assenza dalle librerie. Grazie allo studio di alcuni materiali manoscritti custoditi presso il Fondo Raimondi della biblioteca del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, Maldina propone una lettura che cerca di far dialogare il *Giuseppe* con tutte quelle opere nate dopo la Liberazione, nel nuovo clima letterario del Neorealismo. Gli studi che Maldina aveva già compiuto nel 2018<sup>29</sup> ci rivelano infatti l'esistenza, nei quaderni, di un «congedo anticipato» in cui il nesso tra gli avvenimenti storici e il progetto del *Giuseppe* si rivela fondamentale per comprendere l'intento dell'autore. Più esplicitamente che nella stesura finale dell'opera, in questo scritto poi pubblicato con significative modifiche sulla rivista «Comunità» col titolo *Ritratto di uno scrittore*<sup>30</sup>, Raimondi afferma di aver vissuto con la Liberazione un vero e proprio «Rinascimento». Una nuova nascita che implica una rinnovata possibilità di fare letteratura, interrogandosi sul suo ruolo politico, artistico e civile. Insieme al contesto cambia per

---

<sup>28</sup> Raimondi (2021), cap. XXVIII, pp. 164-165.

<sup>29</sup> Maldina (2018).

<sup>30</sup> Raimondi (1952).

Raimondi anche qualcosa di costitutivo sul piano della creazione rispetto a quanto aveva realizzato fino agli anni '30: «Se, prima, la forma della scrittura ebbe voce dai sentimenti, dopo nascerà spontaneamente dai fatti, dalle cose sparse intorno»<sup>31</sup>. Un'attenzione alla realtà, dunque, ma pur sempre ad una realtà passata, che l'autore recupera da un inevitabile naufragio temporale.

Raimondi avrebbe voluto raccontare non solo un percorso di vita individuale, ma anche uno spaccato collettivo di Storia italiana in cui il protagonista diventa il soggetto di un racconto esemplare. In questa particolare autobiografia, l'esperienza del singolo viene calata all'interno di un ambiente culturale e sociale che influisce fortemente sulla formazione del protagonista e lascia spazio a quadri collettivi e ritratti.

Tuttavia, il testo di Raimondi trova spazio fra le tante declinazioni della nuova attenzione letteraria alla realtà in un modo tutto suo. Infatti, se un dialogo si può instaurare con le opere di questo periodo, la partecipazione di Raimondi sembra possibile soprattutto grazie ad una comune ispirazione politica, sociale e culturale. Diversa appare la realizzazione formale, così come l'operazione complessiva compiuta attraverso il recupero memoriale. Ad ogni modo, il progetto del *Giuseppe*, in correlazione ai suoi possibili rapporti con il Neorealismo, risulta particolarmente interessante perché concepito dall'autore in un momento di riflessione profonda sul proprio ruolo di uomo e di scrittore. Da questa fase alcuni elementi di stile, ma soprattutto di pensiero, uscirono senza dubbio rinnovati: come si è visto, Raimondi si dichiarò interessato ad una letteratura di cose, lontana ormai dalla musicalità rondista, e spinto da una passione morale a lungo sopita durante il regime fascista, ritrovata e riaffermata più forte dopo l'evento cruciale, sia a livello collettivo che personale, della Liberazione.

A livello strutturale, la narrazione procede per quadri, ma lo scorrere degli anni è ben delineato dal susseguirsi di incontri, letture e avvenimenti storici. Si noti, per esempio, che l'indicazione temporale viene spesso fornita negli *incipit* dei capitoli: «Fu il tempo della Grande Guerra», cap. XVII, «Per la seconda volta la guerra è tornata tra noi», cap. XXXIII.

---

<sup>31</sup> Cito dalla trascrizione presente in Maldina (2018).

Il racconto di Giuseppe comincia nel 1898, cioè dall'anno della sua nascita, nel periodo dei primi moti anarco-socialisti di fine secolo, per arrivare fino al 1945. L'intento è di descrivere questi anni attraverso la lente di un testimone di provincia, che osservi in piccolo le grandi mutazioni del Paese e l'avvicinarsi dei suoi protagonisti in relazione alla propria vita e a quella di un'intera generazione.

Una delle più illustri recensioni del libro nell'anno della sua uscita fu quella di Gianfranco Contini su «Il Ponte», poi revisionata e inserita in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972. Uno degli elementi colti da Contini fu che in questo testo «il tempo apre nel costante soggetto una distanza bastante a convertirlo in oggetto» e l'autore riesce a guardare le cose, forse per la prima volta, senza la mediazione dei suoi *alter ego* letterari.

In seguito, nel 1950, il *Giuseppe* fu recensito da Walter Binni su «Letteratura e arte contemporanea». La recensione ha il pregio di inserire in modo organico la scrittura di Raimondi all'interno di un contesto preciso, individuando le caratteristiche di continuità e innovazione rispetto alle sue radici letterarie:

*Nella pagina stipata di impressioni, di sottili evocazioni d'immagini, di rapprese allusioni critiche (autobiografia poetica e appoggio critico di testi illustri ed esemplari è tipico procedimento rondistico), l'estrema ricchezza di temi, che potrebbero apparire uniti per semplice accostamento, è sorretta da un motivo unitario di esperienza e sofferenza vitale che non può scendere a semplice pretesto di calligrafiche variazioni<sup>32</sup>.*

Inoltre, insieme a Contini che aveva sottolineato la natura di 'libro' del *Giuseppe* dopo le più brevi prove saggistiche e narrative degli anni precedenti, anche Binni si esprime positivamente su questo aspetto affermando che:

Vita per la letteratura e vita in una speciale e sincera società si aiutano nella poesia della memoria che esplicitamente Raimondi invoca in questa sua prova fondamentale che riassume e supera i precedenti acquisti di saggista<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Binni (1950).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Sebbene con ovvie modificazioni, in linea con quanto visto grazie agli studi di Montella sulla prima fase della produzione di Raimondi, lo stile del *Giuseppe* appare spezzato, nominale, spesso privo di connettivi logici e ricostruisce immagini ricche di particolari attraverso un recupero memoriale solo in apparenza sereno<sup>34</sup>. Legati attraverso suggestioni visive, per mezzo cioè di luci e colori che donano al quadro un tono di coerenza e nitidezza, i periodi di Raimondi sono frequentemente divisi dal punto e virgola e concatenati in forma di brevi sintagmi. Oggetti, suoni e persone vengono come illuminati e riportati in vita nella scrittura. Si veda a titolo esemplificativo l'*incipit* del *Giuseppe*:

*Quando io nacqui, i discorsi nei caffè, nelle strade erano ancora pieni dei fatti di Milano. Estate del '98. Idillica e umbertina fine di secolo. Incominciava quel salasso periodico di forza e di sangue proletario che dura ancora. Sullo sfondo, i rossi velluti dei divani, che il tempo ha consunto, o strappato. Rauco scoppio di fucileria in aria, nei pomeriggi estivi. Corse inorridite sui marciapiedi; porte sbattute, e bisbigli; illusioni enormi che battevano in gola. Poi i tetri verbali, gli interrogatori al commissariato di polizia; e il carrozzone cellulare, alla fine, traballante sul selciato urbano. Storia d'Italia. Mio padre imprestò cinque lire all'ostetrico, che s'era lavato in cucina. Era per le spese urgenti: la levatrice, il brodo per mia madre. Questa fu la mia entrata nella vita. Mi appoggiarono appena fasciato, sul comò, tra lo specchio e i ciuffi di piume lilla; e dicono che ridevo<sup>35</sup>.*

Raimondi costruisce l'esordio del libro come un quadro interrotto da brevissime notazioni temporali, simili a didascalie impresse sulle immagini. A dividere la narrazione storico-politica da quella personale il sintagma «Storia d'Italia», seguito da una focalizzazione sul modesto interno operaio dove è appena nato un bambino. Anche questo fatto privato fa parte di quella Storia e Giuseppe sembra volerlo fin da subito sottolineare. Così, il velluto rosso dei divani si pone in corrispondenza con i ciuffi viola sul comò della casa paterna.

Come nel caso del *Giuseppe in Italia*, anche nelle opere successive i capitoli che compongono il testo sono sempre abbastanza brevi e restituiscono la sensazione di un ambiente sociale o letterario tramite la loro giustapposizione in sequenza. È molto difficile

---

<sup>34</sup> Cfr. Raimondi (1949), pp. 18-19. Tra parentesi Raimondi scrive «Io non racconto dei fatti; rievoco dei sentimenti, che credevo sepolti in me. Si agitano. Mandano dei lievi gridi sinistri, come dei sepolti vivi. Lo spettacolo non piacerà».

<sup>35</sup> Raimondi (2021), p. 33.

riconoscere in questi testi una forma romanzesca strutturata (eccetto forse nel *Ligabue come un cavallo* o ne *L'ingiustizia*, romanzi comunque abbastanza esili), anche perché non tutti sono ispirati da una pura vena narrativa. Il carattere più evidente della scrittura del bolognese, di fatti, è la sua natura ibrida: una particolarissima intersezione tra narrativa, autobiografia e saggistica<sup>36</sup>. Anche negli scritti critici, infatti, si ritrova quell'ispirazione autobiografica presente nelle raccolte di racconti e quella tendenza alla narrazione che in questi casi diventa strumento illuminante per la riflessione critica e poetica.

Nel quadro generale delle opere di Raimondi, il *Giuseppe* si colloca come il primo di una serie composta da altri due libri: *Notizie dall'Emilia* (1954) e *Mignon* (1955). Come ben sintetizza Maldina, subito dopo l'uscita del *Giuseppe* i recensori si posero su due linee di pensiero opposte. Da un lato, commentatori che, come Contini, videro nel nuovo libro una frattura rispetto alle opere precedenti. Dall'altro, lettori come Cecchi che invece insistettero sul suo carattere di *summa* rispetto alla poetica di opere quali il *Giordani*, il *Giornale ossia taccuino* e *Anni di Bologna*<sup>37</sup>.

Giustamente, Maldina ricorda che fu lo stesso Raimondi a sottolineare, nell'introduzione alla raccolta di racconti *Mignon*, che questo e i due testi precedenti furono scritti tutti nello stesso periodo e che possono essere considerati un'unica trilogia. Per di più, nel capitolo XXVIII del *Giuseppe*, Raimondi descrive lo sforzo e la fatica di superare non solo il personaggio, ma la poetica stessa del *Domenico Giordani*, legati entrambi alla contingenza storica e personale in cui l'autore si trovò a scriverlo<sup>38</sup>. Si aggiungano poi le riflessioni di De Robertis sul carattere unico del libro rispetto alle operette precedenti:

*Oh certo! Uno che ha letto Cardarelli, a lungo, a lungo; che ripensa, o sogna, la magia di Campana (del suo occhio elettrico). Ma mettici un ripensamento che è di lui soltanto, un'ombra che non è soltanto della luce, ma del suo intimo (di quel suo animo « sempre in allarme, e deluso»). Mettici la memoria commossa di quegli anni lontani: c'è proprio la pena (o la vertigine) di*

---

<sup>36</sup> Cfr. Martignoni (1978), in cui, per la produzione precedente al *Giuseppe* in Italia, si parla di Raimondi «moralista, biografo leggendario, prosatore di frammento» che «non cesserà di accompagnarsi e mescolarsi nella stessa pagina con il prosatore d'arte», p. 5.

<sup>37</sup> Cfr. Cecchi (1954), pp. 113-116.

<sup>38</sup> Cfr. Maldina (2021), pp. 10-11.

quell'età, della sua età. Scrittore umbratile: chi lo nega? Ma non di piccola scuola certamente<sup>39</sup>.

## Le opere fino al 1984

La carriera di Raimondi continuò fino agli anni '80 del Novecento, in particolare con raccolte di scritti e racconti. Dopo la pubblicazione del *Giuseppe in Italia*, il cantiere dell'autore avanza di anno in anno con nuovi materiali che vengono sistemati in vari libri. Stando agli appunti preparatori per *La valigia delle Indie* (Firenze, Vallecchi) Raimondi stava realizzando un grande contenitore di interventi critici e narrativi che però non vennero pubblicati tutti nello stesso testo come forse aveva pensato all'inizio. Tra i numerosi quaderni manoscritti conservati presso la biblioteca del Dipartimento di Filologia classica e italianistica dell'Università di Bologna, molti del periodo '54-'55 fanno riferimento alla *Valigia* nelle etichette incollate sulla copertina, ma poi nella bella edizione del '55 con la sovracoperta di Mino Maccari non compaiono. Li possiamo leggere in altri libri pubblicati successivamente o in rivista.

Come si è già detto, subito dopo la triade emiliana (*Giuseppe*, *Notizie dell'Emilia* e *Mignon*), Raimondi pubblicò varie opere a breve distanza di tempo e il ritmo delle pubblicazioni non cesserà di essere altrettanto sostenuto. Dopo il '55, anno in cui escono sia *Mignon* che la *Valigia*, nel '58 appare *Ritorno in città. 8 capitoli e due canti del popolo bolognese* (Milano, Il saggiaiore) in cui domina più diffusamente l'ispirazione narrativa e il legame profondo con il passato della città.

Con *Lo scrittoio* (Milano, Il saggiaiore), invece, nel 1960 Raimondi torna alla passione di saggista. Non sbaglia l'autore del risvolto di copertina quando afferma che il bolognese è riuscito ormai a creare un vero e proprio genere letterario di cui detiene in modo sempre più maturo il brevetto<sup>40</sup>. Questo genere sarebbe quello dei viaggi intorno alla propria stanza, cosa che Raimondi conferma nella *Lettera al mio editore* posta all'inizio del volume:

---

<sup>39</sup> De Robertis (1962), pp. 333-339.

<sup>40</sup> Cfr. Raimondi (1960a).

*I sentimenti vestivano i panni di persone che furono vive, che sono vive. [...] Non era, non è gente di poco conto. I nomi, anche solo sfogliando a caso li troverai qui dentro. Sono uomini che, quando il mondo sbandava o si umiliava, hanno fatto qualcosa: qualcosa di nobile, di onesto. Un lavoro, in cui gli uomini possono trovare consiglio, e speranza. [...] Morti o viventi, sorgono da un velo di nebbia. Eccoli a due passi. [...] Sai di dove si affacciano? dalla mensola, qui sopra lo scrittoio, fra le carte, la lampada elettrica e il bicchiere d'acqua. Sorridono; ammiccano con gli occhi. Come a dire: «Non fare cerimonie; attenzione a non intenerirti.» Io sono certo di stare attento, di non intenerirmi<sup>41</sup>.*

Nonostante raccolgano opere già edite, *Le domeniche d'estate* (Milano, Mondadori) si inseriscono in un genere simile. La raccolta, uscita nel '63, è molto interessante per ripercorrere le opere frutto della commistione tra analisi saggistica e invenzione letteraria dei primi anni. In questo libro Raimondi riprende scritti come *Le stagioni*, *il Galileo ovvero dell'aria*, *il Domenico Giordani*, *Testa o croce*, *Anni di Bologna* e *il Magalotti*. C'è poi il malinconico addio ad uno dei miti della giovinezza nel *Grande compianto della città di Parigi, 1960-1962* (Milano, Il saggiaatore), dello stesso anno. Se il *Grande compianto* racconta personaggi e luoghi ormai lontani, ma che comunque l'autore aveva conosciuto attraverso la mediazione della lettura e quindi giungono a noi doppiamente riflessi (una volta negli occhi di Raimondi lettore e la seconda nella sua rielaborazione letteraria), *I divertimenti letterari: 1915-1925* (Milano, Mondadori) del 1966 raccontano un passato più personale, quello in cui vissero e agirono i suoi amici letterati e pittori.

In *Le nevi dell'altro anno* (Milano, Mondadori) del '69 e ne *Il nero e l'azzurro* (Milano, Mondadori) del '70, si trovano racconti molto simili per ispirazione e argomento, declinati nella seconda raccolta con maggiore drammaticità rispetto a quanto accade nella prima, anche perché molti protagonisti sono intimamente legati all'autore.

Successivamente, a parte la parentesi saggistica de *Le linee della mano: saggi letterari, 1956-1970* (Milano, Mondadori) del 1972, Raimondi continua a raccogliere racconti: escono a due anni di distanza gli uni dagli altri: *La chiave regina: racconti* (Milano, Mondadori) del 1973, *La lanterna magica: racconto e memoria* (Milano, Mondadori) nel 1975 e *I tetti sulla città: 1973-1976* (Milano, Mondadori) nel 1977.

---

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

Con *L'arcangelo del terrore* (Milano, Mondadori), pubblicato nel 1981, abbiamo l'ultima raccolta di saggi. Nell'84, un anno prima della morte, escono i racconti de *I bachi da seta* (Milano, Mondadori).

## **I contributi in rivista**

Durante tutta la sua carriera di scrittore, Giuseppe Raimondi pubblicò in rivista un numero ancora imprecisato di articoli e racconti. La sua prima collaborazione nota fu quella con «Eco della cultura» nel 1915. Il giovane Raimondi pubblicò uno scritto su Maurice de Guérin che, come racconta nel *Giuseppe*, aveva preparato per farne un "compito d'italiano"<sup>42</sup>. Da quel momento furono moltissime le altre riviste per cui scrisse recensioni di libri, studi sulla pittura, commenti a mostre d'arte, note di lettura. Dopo una ricognizione a partire dal catalogo delle biblioteche del Polo Bolognese si può delineare (certo con qualche lacuna) una sintetica cronologia delle collaborazioni di Raimondi con alcune tra le più importanti riviste del suo tempo.

Per quanto riguarda quelle del primo Novecento, uscite nel periodo tra gli anni '10 e '30, ricordiamo le prose pubblicate sulla sua «Raccolta», qualche recensione di mostra su «Valori plastici», vari contributi su «La Ronda», numerosi scritti per «Il Convegno», diversi racconti su «Solaria», alcuni testi per «Il Baretto» e «La Libra» e, infine, una collaborazione poi interrotta con Leo Longanesi a «L'Italiano»<sup>43</sup>.

Tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 Raimondi collaborò alla rivista fondata e diretta da Cesare Brandi «L'immagine», occupandosi di arte e letteratura. Tra i tanti, si possono ricordare un articolo su Morandi e uno su Mallarmé. Più o meno nello stesso periodo cominciò a pubblicare vari scritti anche su «Paragone» di Roberto Longhi, sia nella serie Arte che in quella Letteratura. Nella serie Arte, si trova il famoso scritto *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, pubblicato nel luglio del '51 sul n. 19.

---

<sup>42</sup> «Trascorsi le vacanze del '14, con Maurice de Guérin; e ne feci un "compito d'italiano". Qualche compagno, o un maestro, volle mandarlo a pubblicare. Fu il mio battesimo di scrittore.», Raimondi (2021), p. 78.

<sup>43</sup> Sul rapporto con Longanesi, cfr. Contorbia (1998).

A quegli anni risalgono anche diversi articoli per «Civiltà delle macchine», una rivista bimestrale fondata dall'ingegnere Leonardo Sinisgalli che cercava di far dialogare le scienze e le discipline umanistiche. Qui, Raimondi pubblicò in particolare articoli su Pascal e Valéry, letti in una chiave scientifica<sup>44</sup>. Sempre nell'ambito tecnico-scientifico, troviamo la rivista «Comunità», su cui però Raimondi pubblicò principalmente scritti d'arte (dalla pittura metafisica a De Pisis illustratore, fino a uno scritto sulla natura morta e ad altri su William Blake e Modigliani). Tra il '57 e il '66 fu poi il tempo degli articoli di critica d'arte per «Palatina» e, sempre dagli anni '60 in poi, della partecipazione a «L'approdo letterario».

Oltre che in rivista, Raimondi scrisse anche per vari quotidiani locali. Quelli con cui ebbe più frequenti collaborazioni sono Il Resto del Carlino e Il Mondo, su cui pubblicò soprattutto recensioni di libri e di mostre.

## **Gli studi critici**

Nell'intento di fornire un profilo sintetico di un autore poco noto come Giuseppe Raimondi si è tralasciato molto di quanto sarebbe stato possibile dire. Infatti, prima ancora che l'attitudine di Raimondi agli scambi culturali, sarebbe utile ricordarne il valore di scrittore. Tale valore, non c'è dubbio, si esprime all'interno di una lunga serie di prove più e meno riuscite, che testimoniano ad ogni modo una familiarità con la scrittura vissuta come pratica quotidiana tra le più interessanti e continue del Novecento 'minore'.

Nella maggior parte dei casi la storia intellettuale di Raimondi viene analizzata in base all'importanza degli incontri e delle amicizie avute durante la sua vita. Le sue lettere vengono spesso utilizzate come fonti preziose riguardanti le più vivaci correnti culturali del secolo. Le operazioni più recenti, infatti, hanno riguardato innanzitutto la pubblicazione di documenti epistolari. Tra questi lavori, ricordiamo quello di Eleonora Conti sul carteggio con Ungaretti e quello di Marilena Pasquali e Marco A. Bazzocchi sulle lettere tra Raimondi e Cesare Brandi.

---

<sup>44</sup> I titoli sono Due visite di Descartes a Pascal. Due sommi geometri, due grandi anime al culmine del secolo rivoluzionario, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 12-16 e Paul Valéry e Monsieur Teste. L'educazione matematica di un grande poeta, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, pp. 34-35.

Per quanto riguarda le monografie, invece, la bibliografia si articola specialmente in atti di congressi e cataloghi di mostre. In particolare, *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, resoconto delle relazioni presentate alle Giornate di studio tenutesi a Bologna nel 1996 e *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, catalogo della mostra di carteggi organizzata nel 1977 presso il Museo civico della città a cui diede il suo attivo contributo Raimondi stesso preparando per l'esposizione fotografie, cartoline, fascicoli e lettere.

Un altro fronte della critica si è invece dedicato allo studio dei suoi rapporti con i pittori e la pittura. Infatti, come si è visto, oltre che un lettore appassionato, Raimondi fu anche un fine critico d'arte. Con «La Raccolta» egli iniziò a coltivare quella lunga passione artistica che lo porterà ad essere tra i primi e più acuti divulgatori della pittura metafisica allora nascente. Per un approfondimento sulla rivista fondata insieme a Raffaello Franchi ricordiamo *Il ritorno al mestiere: "La Raccolta", Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese* di L. Roversi, volume del 2018 realizzato in seguito ad una mostra sulla pittura metafisica presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara (novembre 2015 – febbraio 2016).

Maria Chiara Tortora

Università di Bologna

[mariachiara.tortora3@unibo.it](mailto:mariachiara.tortora3@unibo.it)

## Riferimenti bibliografici

AA. VV. (1977)

AA. VV., *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, mostra di carteggi, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977, Bologna, Alfa, 1977.

Baroncini (1998)

Daniela Baroncini, *Raimondi e Valéry: l'arte come «mestiere»*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 79-92.

Binni (1950)

Walter Binni, *Recensione a: Giuseppe Raimondi, Giuseppe in Italia* (Milano, Mondadori, 1949), «Letteratura e arte contemporanea», a. I, n. 1, Roma, gennaio-febbraio 1950, pp. 75-77,

<[https://www.fondowalterbinni.it/tracce\\_doc/Giuseppe\\_in\\_Italia.html](https://www.fondowalterbinni.it/tracce_doc/Giuseppe_in_Italia.html)> (Ultima consultazione: 07/03/2021).

Bussolari (1998)

Alberto Bussolari, *Tradizione e temporalità nella favolistica di Raimondi e Cardarelli*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 147-159.

Cecchi (1954)

Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 113-116.

Conti (2004)

Eleonora Conti, *Giuseppe Ungaretti. Lettere a Giuseppe Raimondi 1918-1966*, (a cura di), Bologna, Pàtron, 2004.

Contini (1972)

Gianfranco Contini, *Giuseppe in Italia*, Firenze, «Il Ponte», 1949, poi in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972.

Contorbia (1998)

Franco Contorbia, *Notizie su Giuseppe Raimondi e «L'Italiano» (dalle carte di Umberto Fracchia)*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 13-37.

De Robertis (1962)

Giuseppe De Robertis, *Fedeltà di Raimondi*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 333-339.

Laforgue (1917)

Jules Laforgue, *Œuvres Complètes*, Paris, Mercure de France, 1917.

Laforgue (1971)

Jules Laforgue, *Poesie e Prose*, I. Margoni (a cura di), Milano, Mondadori, 1971.

Maldina (2018)

Nicolò Maldina, *Giuseppe Raimondi e il "rinascimento" del '45*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, 2, 2018.

Maldina (2021)

Nicolò Maldina, *Introduzione a Giuseppe in Italia*, Bologna, Pendragon, 2021, pp. 5-22.

Martignoni (1978)

Clelia Martignoni, *Una prosa come pittura*, in *Notizie dall'Emilia*, Milano, Mondadori, 1978.

Martignoni (2010a)

Clelia Martignoni, «*La Raccolta*» (1918-1919), in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, vol. 2, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 7-11.

Martignoni (2010b)

Clelia Martignoni, *Giuseppe Raimondi*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, vol. 2, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 37-43.

Mondello (1990)

Elisabetta Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'Avanguardia nella Roma degli anni venti*, Milano, Franco Angeli, 1990.

Montella (1996)

Luigi Montella, *La classicità nel moderno: stratigrafia linguistica di Giuseppe Raimondi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.

Montella (2017)

Luigi Montella, *Lirica e critica. La scrittura di Giuseppe Raimondi*, Salerno, EdiSud, 2017.

Raimondi (1918)

Giuseppe Raimondi, *Carlo Carrà*, Bologna, La Brigata, 1918.

Raimondi (1922)

Giuseppe Raimondi, *Stagioni. Seguite da Orfeo all'Inferno e altre favole*, Milano, Il Convegno, 1922.

Raimondi (1926)

Giuseppe Raimondi, *Galileo, ovvero dell'aria*, Milano, Il Convegno, 1926.

Raimondi (1928a)

Giuseppe Raimondi, *Il cartesiano signor Teste*, Firenze, Solaria, 1928.

Raimondi (1928b)

Giuseppe Raimondi, *Domenico Giordani, avventure di un uomo casalingo*, Bologna, L'Italiano, 1928.

Raimondi (1942)

Giuseppe Raimondi, *Giornale ossia taccuino: (1925-1930)*, Firenze, F. Le Monnier, 1942.

Raimondi (1948)

Giuseppe Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, in «Proporzioni», a. 1948, n. 2, Firenze, Sansoni.

Raimondi (1951)

Giuseppe Raimondi, *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, in «Paragone. Arte», n. 19, luglio 1951, pp. 18-27.

Raimondi (1952a)

Giuseppe Raimondi, *Ritratto di Vincenzo Cardarelli*, in «L'Approdo letterario», n. 2, 1952, pp. 59-64, <<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Default.aspx>> (Ultima consultazione: 07/03/2021).

Raimondi (1952b)

Giuseppe Raimondi, *Ritratto di uno scrittore*, in «Comunità», a. VI, n. 16, 1952, pp. 54-59.

Raimondi (1954)

Giuseppe Raimondi, *Notizie dall'Emilia*, Torino, Einaudi, 1954.

Raimondi (1955a)

Giuseppe Raimondi, *Mignon: racconti*, Milano, Mondadori, 1955.

Raimondi (1955b)

Giuseppe Raimondi, *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955.

Raimondi (1958)

Giuseppe Raimondi, *Ritorno in città. 8 capitoli e due canti del popolo bolognese*, Milano, Il saggiatore, 1958.

Raimondi (1960a)

Giuseppe Raimondi, *Lo scrittoio*, Milano, Il saggiatore, 1960.

Raimondi (1960b)

Giuseppe Raimondi, *Dati biografici Cardarelliani*, in «L'Approdo letterario», n. 10, 1960, pp. 13-18, <<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Default.aspx>> (Ultima consultazione: 07/03/2021).

Raimondi (1961)

Giuseppe Raimondi, *Una rivista letteraria a Bologna*, in «L'Approdo letterario», n. 3, 1961, pp. 43-44, <<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Default.aspx>> (Ultima consultazione: 06/03/2021).

Raimondi (1962)

Giuseppe Raimondi, *Prefazione a Opere complete* di Vincenzo Cardarelli, Milano, Mondadori, 1962, pp. 11-33.

Raimondi (1963a)

Giuseppe Raimondi, *Le domeniche d'estate*, Milano, Mondadori, 1963.

Raimondi (1963b)

Giuseppe Raimondi, *Grande compianto della città di Parigi, 1960-1962*, Milano, Il saggiatore, 1963.

Raimondi (1965)

Giuseppe Raimondi, *L'ingiustizia*, Milano, Mondadori, 1965.

Raimondi (1966)

Giuseppe Raimondi, *I divertimenti letterari: 1915-1925*, Milano, Mondadori, 1966.

Raimondi (1969)

Giuseppe Raimondi, *Le nevi dell'altro anno: racconti 1967-1968*, Milano, Mondadori, 1969.

Raimondi (1970a)

Giuseppe Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori, 1970.

Raimondi (1970b)

Giuseppe Raimondi, *Il nero e l'azzurro: racconti 1968-1969*, Milano, Mondadori, 1970.

Raimondi (1971)

Giuseppe Raimondi, *Ligabue come un cavallo: romanzo*, Milano, Mondadori, 1971.

Raimondi (1972)

Giuseppe Raimondi, *Le linee della mano: saggi letterari, 1956-1970*, Milano, Mondadori, 1972.

Raimondi (1973)

Giuseppe Raimondi, *La chiave regina: racconti*, Milano, Mondadori, 1973.

Raimondi (1975)

Giuseppe Raimondi, *La lanterna magica: racconto e memoria*, Milano, Mondadori, 1975.

Raimondi (1977)

Giuseppe Raimondi, *I tetti sulla città: 1973-1976*, Milano, Mondadori, 1977.

Raimondi (1981)

Giuseppe Raimondi, *L'arcangelo del terrore*, Milano, Mondadori, 1981.

Raimondi (1984)

Giuseppe Raimondi, *I bachi da seta*, Milano, Mondadori, 1984.

Raimondi (2021)

Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Bologna, Pendragon, 2021.

Roversi (2018)

Lorenza Roversi, *Il ritorno al mestiere: «La Raccolta», Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese*, Ferrara, Arte Editore, 2018.

Pasquali-Bazzocchi (2011)

Marilena Pasquali-M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cesare Brandi-Giuseppe Raimondi. Carteggio 1934-1945*, Pistoia, Gli Ori, 2011.

Valéry (2011)

Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

Weber (2018)

Luigi Weber, *Percorsi tra le riviste del Novecento*, in *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon, 2018.

*This paper provides some information about Giuseppe Raimondi (1898-1985) and his literary work. The social and cultural context in which he lived and worked is analysed in order to carry out a short critical biography, based on chronology. His activity as collaborator of many literary and artistic journals gave Raimondi the opportunity to meet some famous poets and painters. Actually, his letters are considered as important documents about the Italian culture during the first part of 20th century.*

*However, his books are also interesting, even though they are less read and studied. Raimondi's works often talk about memories, but they deal with art and literature too. The article particularly focuses on the novel *Giuseppe in Italia*, but it also adds a comment to other texts. Finally, a synthetic overview on the latest research about the author is provided for further reading.*

*Parole-chiave:* Giuseppe Raimondi; prosa d'arte; memoria; racconto; saggio.

GIUSEPPE MARRONE, **Bianca Garufi. Da Pavese a *Fuoco grande*, da Bernhard a *Il fossile***

## Cesare e Bianca

L'incontro con Bianca Garufi ha rappresentato un momento fondamentale nella vicenda autoriale di Cesare Pavese. Nessun'altra donna – né la Tina dalla «voce rauca», né Fernanda Pivano, né la fatale Constance Dowling – ha saputo mettere in moto il meccanismo creativo di Pavese come lei, ingenerando peraltro un radicale cambiamento nelle forme e nei temi dell'opera pavesiana.

Varrà la pena ricordare che dal sodalizio tra i due scaturiranno l'intenso canzoniere di *La terra e la morte*<sup>1</sup>, inauguratore di una nuova via della poesia dell'autore, ben diversa dalla precedente esperienza di *Lavorare stanca*, caratterizzata da un tono fortemente narrativo-descrittivo, e i *Dialoghi con Leucò*, per Pellegrini «il libro che raccomanda veramente il nome di Pavese ai posteri»<sup>2</sup>, eppure – com'è noto – del tutto incompreso da larga parte della critica

---

<sup>1</sup> Il ciclo di poesie di *La terra e la morte* vedrà la luce, vivo l'autore, solo su rivista, nel 1947, su «Le tre Venezie», sui numeri 4, 5 e 6 del volume 21. Le poesie saranno successivamente raccolte in volume in Pavese (1951), affiancate dai versi composti per Constance Dowling e fino ad allora rimasti inediti. Un'ulteriore edizione delle stesse seguirà nel 1962, a cura di Italo Calvino, sempre per Einaudi. Pavese (1962).

<sup>2</sup> Pellegrini (1955), pp. 556-558. Il testo del saggio di Alessandro Pellegrini si trova anche nell'*Antologia della critica* posta in appendice all'edizione dei *Dialoghi* curata da Sergio Givone. Pavese (2014a), pp. 199-200.

all'indomani della pubblicazione<sup>3</sup>, con conseguente immenso dolore dell'autore<sup>4</sup>. Infine, da ultimo, l'esperimento poi interrotto di scrittura a quattro mani condiviso proprio con la Garufi, il romanzo *Fuoco grande*.

Non meno rilevante, d'altro canto, si dimostrò l'influenza esercitata da Pavese sulla successiva produzione della Garufi<sup>5</sup>, a partire dalla forma assunta dai suoi diari, modellatisi sulla scorta del *Mestiere di vivere*, che ella ebbe modo di visionare tra il luglio e l'agosto del 1946, quando, allettata da una seria infezione a una gamba, Pavese le restò vicino, riempiendo il tempo della degenza alternando le letture dal proprio diario con testi di Eliot, e finanche alle poesie della Garufi, ricche di riecheggiamenti pavesiani.

Tuttavia, quella di Cesare Pavese e Bianca Garufi è soprattutto la storia di un profondo rapporto umano che trascende i limiti della sola letteratura, tra affinità di carattere e d'interessi e non minori, non meno significative differenze. «Abbiamo scoperto che siamo agli antipodi», le scriverà Pavese nella lettera indirizzata il 25 novembre 1945. «Io sono profondamente convinto che ci siamo cercati perché diversi»<sup>6</sup>.

I due si conoscono a Roma nel 1945, nella sede distaccata di Einaudi, in via Uffici del Vicario n. 49. La Garufi lavora come segretaria mentre Pavese – senza particolare entusiasmo – vi si trova per volere dello stesso Giulio Einaudi, per riassetare la sede ancora vacillante dopo la liberazione dell'anno precedente<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Per Emilio Cecchi, i *Dialoghi* non sarebbero stati neppure da considerare un «compiuto libro d'arte», piuttosto «una sorta d'albo, di prontuario e catalogo di motivi morali e situazioni» Cecchi (1950), p. 21

<sup>4</sup> Indicativa la *Presentazione* scritta dallo stesso Pavese per la prima edizione dei *Dialoghi con Leucò*: «Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre in questi *Dialoghi* un nuovo aspetto del suo temperamento».

<sup>5</sup> Cfr. Pavese e Garufi (2011), p. IX.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 14-17.

<sup>7</sup> Non si tratta della prima «esperienza romana» per Pavese. Già tra il 1942 e il 1943 era stato inviato alla neonata sede romana di Einaudi, e fu proprio a Roma, il 4 marzo '43, che Pavese

Nello stesso anno prende avvio il folto carteggio tra i due, con una lettera spedita dalla Garufi il 30 agosto<sup>8</sup>. Pavese si trova ancora a Roma, lei sta per farvi ritorno dopo un periodo di vacanza trascorso nel paese d'origine della madre, Letojanni, in Sicilia, nelle immediate vicinanze di Taormina.

Bianca è nata a Roma il 21 luglio 1918, ma Letojanni e la Sicilia materna sono nella sua vita una presenza continua e imprescindibile, in particolare il piccolo paese con il settecentesco palazzotto nobiliare della famiglia dove trascorre le estati sin dall'infanzia<sup>9</sup>. La sua storia, per singolare coincidenza, sembra ricordare proprio quella di Pavese, cittadino nato per singolare gioco del destino in campagna, cresciuto e maturato nella moderna Torino ma indissolubilmente legato alle pur brevissime parentesi trascorse nella ruralità di Santo Stefano Belbo.

A riprova dell'intimo legame tra la Garufi e la Sicilia, urge citare un estratto dai suoi diari, in data 21 aprile 1947, che riporta:

*La mia relazione con la geografia è molto stretta poiché già la mia terra (isola) è un fatto geografico e perché molti elementi geografici mi sono familiari e per esempio il vulcano, il terremoto, l'isola, il continente, il mare, il maremoto, le correnti dello stretto, l'Africa, in fondo, oltre l'orizzonte. In collegio, durante la lezione di geografia avevo sempre la gola stretta dall'emozione e dalla commozione<sup>10</sup>.*

---

ricevette la chiamata alle armi presso il XXX Reggimento "Assietta" di Rivoli. Presentatosi alla visita medica, fu subito scartato per asma. Lajolo (2008) p. 214.

<sup>8</sup> Pavese e Garufi (2011), p. 3.

<sup>9</sup> In *Rosa Cardinale*, ultimo romanzo di Bianca Garufi, è presente una meticolosa descrizione del palazzo di famiglia nel cap. III: «Quattro terrazze dalla più grande a piano terra alla più piccola in cima, un terrazzo di due metri quadrati dove si ergevano un parafulmine altissimo e un segnamento arrugginito che rappresentava un cavallo con in groppa un cavaliere. Un cornicione in muratura con lo stemma degli Albaro sormontava la piccola porta di ferro mediante la quale si accedeva al terrazzino. | Le mura erano di pietra scura. Le persiane quadrate, verde vivo, il cancello d'ingresso al giardino era grande, di ferro battuto, con un arco sul quale si attorcigliava un glicine dal tronco possente». Garufi (1968), p. 36.

<sup>10</sup> Pavese e Garufi (2011), p. 5, nota 4.

Nell'incertezza continua che caratterizza il rapporto affettivo tra i due, con Pavese che vede rapidamente sfumare qualsiasi possibilità di instaurare una relazione stabile, nasce l'idea del romanzo a quattro mani. Nel gennaio 1946, i primi germi dell'opera nuova non vanno oltre la stesura di un primo striminzito capitoletto di due pagine, rimasto senza seguito<sup>11</sup>, opera di Pavese. Dopo la "falsa partenza" di gennaio, il romanzo a quattro mani comincia a prendere forma a partire dal 4 febbraio, col primo capitolo licenziato – ancora una volta – da Pavese.

In data 13 febbraio 1946, i capitoli scritti sono già quattro: il primo e il terzo, di Pavese, e il secondo e il quarto, della Garufi. Hanno deciso che il romanzo dovrà procedere così, alternando capitoli scritti dall'uno e dall'altra, con Pavese che racconta la vicenda dal punto di vista del personaggio maschile, Giovanni, e la Garufi da quello del personaggio femminile, Silvia.

Intanto, nelle pagine del diario, Bianca sta già assumendo i primi connotati divini<sup>12</sup>.

Tra il 16 e il 18 dicembre, la Garufi legge il primo «dialoghetto» dei futuri Dialoghi con Leucò: Le streghe, composto tra il 13 e il 15 dello stesso mese, che la impressiona fortemente. Da qui, per tutto il 1946, sarà premura di Pavese mandarle in valutazione i dialoghi via via composti, cui la Garufi non mancherà di rispondere con sue osservazioni, talvolta anche molto critiche.

All'iniziale slancio creativo della Garufi – che si lancia parallelamente nella scrittura di alcuni racconti che vorrebbe pubblicare in una raccolta da intitolare I racconti del figlio e in progetti di traduzioni per mantenersi<sup>13</sup> – segue però un

---

<sup>11</sup> Pavese e Garufi (2003), p. XL. Il frammento in questione si intitola *Anni* e racconta il distacco, in città, tra Giovanni e Silvia, protagonisti di *Fuoco grande*. Vide la luce per la prima volta su «Il Giornale del Mattino» del 13 gennaio 1946, ma nella versione qui pubblicata il nome del personaggio femminile fu cambiato in Bruna.

<sup>12</sup> Si veda l'appunto del 27 novembre. Pavese (2014b), pp. 303-304.

<sup>13</sup> Si era licenziata da Einaudi a partire dal primo gennaio 1946.

rapido e progressivo inaridirsi della vena creativa; Pavese, sempre puntuale nella scrittura e nella revisione dei suoi capitoli, se ne accorge, con rammarico e irritazione<sup>14</sup>. Il progetto, pur con diversi tentativi di rivitalizzazione, pare già destinato al naufragio.

Il 27 aprile, dopo continui rallentamenti e improvvise accelerazioni nella composizione del «romanzo bisessuato», dopo mesi di letture condivise – oltre ai dialoghi letti dalla Garufi, Pavese aveva avuto occasione di leggere diversi testi scritti da Bianca, in particolare il racconto *La cava*, rimasto inedito e di cui non resta più traccia – Pavese invia alla Garufi l'XI capitolo, che sarà anche l'ultimo. L'impresa non sembra più attrarlo come in precedenza; dopo una rilettura integrale, conferma l'impressione già avuta: «non credo affatto che ci sia unità di tono». Lo stesso espediente di scrivere in testa a ogni capitolo il nome del personaggio narrante non sembra più convincerlo. «Ma che farci? [...] Del resto piacerà soprattutto come scandalo»<sup>15</sup>, scrive.

La Garufi, raccolti gli attacchi, cerca di riscattarsi e di ridare vitalità al romanzo, del quale comincia il XII capitolo. Per rivitalizzarlo, decide di modificare completamente «la trama del proseguimento del romanzo»<sup>16</sup>, trovando il parere favorevole del coautore, ma l'incidente che capita in giugno, durante un periodo di villeggiatura della Garufi a Roma, e che vede coinvolto Fabrizio Onofri, che smarrisce i capitoli ultimati, datigli in lettura dall'autrice, segna di fatto la fine dell'esperienza di lavoro condiviso tra la Garufi e Pavese, nonostante il successivo ritrovamento.

---

<sup>14</sup> Si veda la lettera del 18 febbraio 1946. «Può darsi», scrive Pavese, «che tu pensi a tutt'altro e abbia ritrovato un vecchio amore o uno nuovo e la letteratura ti disgusti. In questo caso sai quel che hai da fare [...] brucia anche questo e vivi lieta». Pavese e Garufi (2011), pp. 29-30.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 75-76.

<sup>16</sup> Lettera del 3 maggio. *Ivi*, pp. 79-80.

In un certo senso, anche per il loro rapporto è un punto di non ritorno. Pur senza mai cessare fino agli ultimi mesi della vita di Pavese, gli incontri e le lettere si fanno via via più rari.

Mesi dopo la scomparsa di Pavese, il 13 aprile 1951, ricevuta da Italo Calvino una copia di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, rileggendovi le poesie di *La terra e la morte*, la Garufi appunta nel suo diario:

*Ricordo: scrisse la prima sulla poltrona della mia camera da letto; io ero sul letto e dormivo. Poi mi svegliai e lui lesse: «Terra rossa, terra nera – tu vieni dal mare – dal verde riarso dove sono parole antiche fatica sanguigna... tu ricca come un ricordo, certa come la terra, buia come la terra, frantoio di stagioni e di sogni». Mi piacque tanto e forse lo amai poeta per quel giorno. Io ero allora, davvero, buia come la terra. Povero Pavese, morto per Tina, per Fernanda, per Bianca, per Costanza. Quale di queste donne poteva salvarlo?<sup>17</sup>*

## **Ricezione critica di *Fuoco grande***

Il 27 aprile 1946 Pavese aveva scritto alla Garufi che il loro romanzo sarebbe piaciuto «soprattutto per lo scandalo» e la previsione si realizza puntualmente nell'estate del 1959, quando questo vede la luce presso Einaudi con titolo – voluto dall'editore con felice scelta di marketing – *Fuoco grande*.

Il testo, incompiuto, fu rinvenuto da Italo Calvino in una cartellina tra le carte di Pavese, mentre era intento allo spoglio delle stesse con l'obiettivo di rintracciare tutti i racconti editi e inediti in vista di una pubblicazione che avrebbe dovuto vedere la luce in occasione del decennale dalla scomparsa dell'autore<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 85, nota 2.

<sup>18</sup> La raccolta di tutti i racconti sarebbe poi uscita, come previsto da Calvino, nel 1960. In Pavese (1960).

A proposito della vicenda del ritrovamento e della pubblicazione è lo stesso Calvino a informarci, in una scheda per segnalare le novità librerie dell'editore che qui di seguito varrà la pena riportare integralmente:

*Tra le carte di Pavese, numerosi sono i manoscritti di racconti incompiuti, spesso allo stato di minute fitte di correzioni (in qualche caso racconti di cui sarebbe stato prevedibile uno sviluppo di vero e proprio romanzo). Tra i frammenti di una certa ampiezza ci eravamo spesso fermati a considerare una minuta a matita di capitoli staccati di un romanzo, le cui date di stesura si riferivano ai primi mesi del '46. Si trattava di brani narrativi di notevole forza e tensione, ma male intellegibile ne riusciva la vicenda, date le lacune tra un capitolo e l'altro. Una minuta di lettera, sul retro di uno di quei fogli, ci illuminò sulla loro origine: Pavese aveva cominciato a scrivere quel romanzo in collaborazione con un'amica; la stesura procedeva a capitoli alterni, uno scritto da Pavese uno dall'amica; dei due protagonisti Pavese seguiva la vicenda dal punto di vista dell'uomo, Giovanni, e l'amica faceva altrettanto dal punto di vista della donna, Silvia.*

*Contavamo di pubblicare questi frammenti insieme ad altri inediti narrativi, in un volume di tutti i racconti di Pavese che stavamo preparando. Quand'ecco che, cercando ancora in casa di Pavese, abbiamo inaspettatamente trovato un dattiloscritto che ci era fino ad ora sfuggito e che ci permette di presentare il romanzo inedito in un volume a sé. Il dattiloscritto contenuto in una cartella giallina con scritto a matita di pugno di Pavese il titolo *Viaggio nel sangue* e le date 4 febbraio 1946 – giugno ? 1946) è da considerarsi l'ultima stesura del romanzo, con i capitoli dell'una e dell'altra mano ordinati e numerati, e con correzioni di pugno di Pavese agli uni e agli altri.*

*Il romanzo si interrompe all'XI capitolo, al culmine del viaggio di Silvia e Giovanni a Maratea, quando il cupo segreto di Silvia e della sua famiglia è svelato. Nella prima intenzione degli autori questo doveva essere solo l'inizio d'una narrazione più vasta. Infatti, la cartella del dattiloscritto conteneva (oltre a schizzi a matita della pianta di Maratea e della pianta dei due piani della casa materna di Silvia) appunti scheletrici su quello che sarebbe dovuto essere il seguito della vicenda, cioè la vita di Silvia e dell'avvocato fuggiti in città, un amore tra Giovanni e Flavia, il suicidio di Silvia. Ma leggendo questi undici capitoli vediamo come in essi la carica poetica ed emotiva della vicenda vi ha raggiunto un'espressione così piena, che possiamo guardare a quest'opera come a qualcosa in sé compiuto, più che come a un frammento.*

*La nostra edizione segue con assoluta fedeltà la lezione del dattiloscritto. Il titolo è nostro<sup>19</sup>.*

Fuoco grande esce dalla Tipografia Ragona di Torino il 16 giugno 1959, come centesimo volume della collana «I coralli». Per la copertina è stato scelto Fuoco<sup>20</sup>, di Renato Guttuso; all'interno, prima del romanzo, una brevissima presentazione a opera di Bianca Garufi, che ripete quasi puntualmente quanto detto nel testo di Calvino soprariportato<sup>21</sup>.

A pochi giorni dall'uscita ormai imminente, il 13 giugno, vedono la luce le prime segnalazioni sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» di Bari e su «l'Unità» di Roma, entrambe anonime ed entrambe insistenti, a partire dai titoli, sul fatto che il testo sia un inedito fortunatamente ritrovato (Ritrovato un romanzo inedito di Pavese e Trovato un romanzo inedito tra le carte di Cesare Pavese). Altre e più numerose segnalazioni giungeranno nei giorni immediatamente successivi l'uscita, soprattutto tra il 18 e il 23 giugno, continuando fino al 3 settembre, con una segnalazione intitolata semplicemente Fuoco grande, su «La Lotta» di Novara.

---

<sup>19</sup> Pavese e Garufi (2003), pp. XXXIX-XL. Il testo riporta in breve tutte le principali e indispensabili informazioni riguardo all'opera: si accenna al contesto in cui ne avvenne il ritrovamento; vengono indicati i due paletti temporali entro i quali si svolse la composizione del testo e le modalità (la scrittura alternata dei capitoli) della stessa; viene accennata, sebbene solo di scorcio, la trama e viene riportata l'interruzione all'XI capitolo, sottolineando però come esistesse un vasto progetto rimasto incompiuto, soffermandosi su alcuni momenti che in questo progetto sarebbero stati fondamentali (la fuga in città di Silvia e del patrigno, l'amore tra Giovanni e Flavia, il suicidio di Silvia a conclusione dell'opera). Infine, si fa menzione del fatto che il titolo non sia quello voluto dall'autore.

<sup>20</sup> *Fuoco*, pastelli a cera e carbone su cartone (cm 58,8x44,5). Proprietà della Fondazione Francesco Pellin di Varese fino alla vendita nel 2015. L'opera fu esposta prima a Milano, dal 27 gennaio al 6 marzo 2005, poi a Roma, presso il Chiostro del Bradamante, dal 16 marzo al 5 giugno 2005, nel contesto della mostra *Renato Guttuso: opere della Fondazione Francesco Pellin*. Furono esposti, per l'occasione, 77 dipinti e 47 disegni di Guttuso, realizzati tra il 1931 e 1986, pochi mesi prima della scomparsa dell'artista. Della mostra fu inoltre realizzato un catalogo: Crispolti (2005). In questa pubblicazione, *Fuoco* compare a p. 244.

<sup>21</sup> Nella prima edizione di *Fuoco grande*, la presentazione scritta da Bianca Garufi si trova alle pagine 7 e 8. Nell'edizione del 2003, il testo della Garufi è ancora presente, ma ora si trova a fine volume, alle pagine 73 e 74.

Alcuni si soffermano sulle modalità del ritrovamento (su «Paese Sera» uscì Come è stato ritrovato il romanzo inedito di Pavese, firmato da un autore non identificato che si sigla AD.CH.), altri si concentrano sulla quasi ignota coautrice (su «Gente» un articolo annuncia Un romanzo di Pavese rivelerà una scrittrice, mentre il palermitano «L'Ora» vanta l'origine sicula della Garufi, pubblicando È siciliana la bellissima donna che scrisse «Fuoco grande» con Pavese). Il «Corriere d'Informazione», in data 20 giugno, pubblica un estratto del romanzo nella rubrica «Il racconto del sabato» (Le più belle pagine del romanzo inedito scritto da Cesare Pavese e da una donna), proponendo al pubblico Ritorno a Maratea.

Intanto, compaiono le prime recensioni. A cominciare la lunga serie è la «Gazzetta del Popolo», che il 24 giugno pubblica un articolo di Lorenzo Gigli («Fuoco grande» a quattro mani), firma abituale del quotidiano torinese. Il giudizio di Gigli, positivo, sottolinea la fondamentale importanza di Fuoco grande per due ragioni: da un lato, il romanzo rappresenta un'interessante anticipazione di tutta la narrativa pavesiana ancora inedita e di prossima pubblicazione, dall'altro esso permette, stante il periodo di composizione, di aprire uno spiraglio chiarificatore su quel «momento della vita e dell'opera di Pavese in cui la ricerca dello scrittore aveva raggiunto un'alta tensione fantastica», momento che sarebbe culminato nella pubblicazione di La luna e i falò.

Entusiasta, il giorno seguente, si dimostra Piero Dallamano (Fuoco grande) su «Paese Sera». Oltre che documento «di notevole interesse», il romanzo è di grande valore e la tecnica della scrittura a voci alternate ha raggiunto il suo scopo. Si sofferma, Dallamano, sull'indiscutibile qualità del primo capitolo, a opera di Pavese, che può essere a suo giudizio accostato al resto della sua migliore produzione, e ammira la capacità di condensare in un centinaio di pagine una vicenda tanto accesa, «aspra, terribile». Alla Garufi riserva non poche lodi per la

capacità dimostrata di «adeguarsi [...] allo stile di Pavese». Infine, il critico mantovano azzarda un coraggioso rimando, poi ripreso da Germana Bottino (Fuoco grande) in agosto, sul «Diogene», a L'urlo e il furore di William Faulkner.

Sempre al 25 giugno risale la recensione di Carlo Bo (Fuoco grande) su «La Stampa». Primo a polemizzare contro lo spropositato clamore – anche giustificabile – che ha avvolto il libro, Bo comincia il suo intervento citando la lettera allora inedita del 18 febbraio 1946 scritta da Pavese alla Garufi<sup>22</sup>, spostando l'attenzione su quest'ultima, vera ragione del successo editoriale dell'inedito.

Su Fuoco grande, scrive Bo, «dare un giudizio spassionato e libero del libretto non è possibile», perché esso dovrà necessariamente spingere a una ridefinizione del «quadro psicologico dell'uomo» Pavese, capace, lui «scrittore famoso per il suo riserbo e per la gelosa condotta dell'opera», di intrattenere una collaborazione letteraria con «una giovane donna»; perché, inoltre, è un libro che lascia sorpreso il «lettore comune» e il lettore più attento, considerando che del romanzo «non sembra possibile trovare indicazioni neppure nel Diario, dove [...] nell'anno 1946, quando si parla di “romanzo” si deve pensare al Compagno»<sup>23</sup>.

Molto dura con Fuoco grande sarà Wanda Spitella (Fuoco grande di Pavese) sulle pagine del numero di ottobre di «Leggere». A suo dire, piuttosto che rivolgersi agli inediti e agli appunti, la critica ha il compito di scandagliare con maggior attenzione le opere edite di Pavese, nella speranza di giungere alla piena comprensione di quella che per certo è stata «una delle anime più tormentate e più indicative della nostra letteratura».

Mentre in Italia prosegue il dibattito tra i molti entusiasti e la ristretta minoranza dei detrattori, Fuoco grande comincia a far parlare di sé all'estero,

---

<sup>22</sup> Questo il testo citato da Carlo Bo: «Da quando sei via ho scritto un altro dialoghetto e un capitolo del romanzo. Li accludo. Il dialoghetto non vale gran che ma con gli altri fa nove, come le Muse. Il capitolo è molto bello e ricco. Mi sembra di tono giusto, una fusione di oggettività e di sondaggio».

<sup>23</sup> Bo (1959), p. 3.

dove gli articoli sul romanzo continueranno a comparire fino all'estate del 1960, a un anno dalla pubblicazione.

L'8 luglio, su «Arts», una rivista parigina, esce un articolo firmato da Éric Leguèbe: *Le grand romancier Pavese raconte les aventures d'une soeur italienne de Lolita*, con riferimento alla *Lolita* dell'omonimo e fortunatissimo romanzo<sup>24</sup> di Vladimir Nabokov, la cui prima edizione era uscita a Parigi quattro anni prima, nel 1955. In ottobre, sempre a Parigi, su «Mercuriale», esce un altro articolo sul romanzo, stavolta firmato da N. Frank. Seguono articoli e segnalazioni in Spagna, Danimarca e sulla moscovita «Inostrannaja literatura». Infine, sul numero estivo del 1960 di «Books abroad», rivista di letteratura e cultura internazionale pubblicata dalla University of Oklahoma Press, ne scrive Olga Ragusa.

Dopo tanto acceso dibattito, la vampata critica del «romanzo bisessuato» si spegne rapidamente.

Seguiranno traduzioni nelle principali lingue europee<sup>25</sup>, ma in Italia *Fuoco grande* viene presto dimenticato, sorte non infrequente di molti «casi letterari».

Nel 1968, il romanzo verrà pubblicato nella nuova edizione dei Racconti (pp. 455-503), non trovando la via di una rinnovata pubblicazione autonoma fino all'edizione, sempre per Einaudi, del 2003, a cura di Mariarosa Masoero.

---

<sup>24</sup> La prima edizione, pubblicata a Parigi, si presentava divisa in due volumi. Il prezzo di copertina era di 900 franchi. La statunitense Olympia Press pubblicava testi in lingua inglese, perlopiù letteratura erotica, fuori dai confini nazionali per sfuggire alla censura. Ciononostante, il libro di Nabokov fu bandito in Francia e dovette essere pubblicato, nell'agosto del 1958, negli Stati Uniti, dalla G. P. Putnam's Sons. Qui Nabokov fu travolto da un'ondata di successo mai più vista dai tempi di *Gone with the Wind*, riuscendo a vendere oltre centomila copie in appena tre settimane.

<sup>25</sup> Nel 1962, *Fuoco grande* viene pubblicato in portoghese (*Fogo grande*, traduzione di J. Brasil) e in tedesco (*Das Grosse Feuer*, traduzione di O. von Nostitz); nel 1963 arriva la traduzione in lingua inglese, che esce in un unico volume con *La spiaggia* (*The beach. A great fire*, traduzione di W. Strachan); nel 1972 esce la traduzione integrale in francese (*Nuit de fete et autres récits. Grand feu*, traduzione di P. Laroche). In francese, nel 1960, su «Les Lettres Nouvelles» erano già stati tradotti alcuni estratti da P. L. Thirard.

## «Una prova tutta sua». Il fossile di Bianca Garufi

Recensendo Fuoco grande su «Il Piccolo» di Trieste del 23 luglio 1959, Giorgio Bergamini si era astenuto dall'esprimere un parere sulle pagine scritte dalla Garufi perché troppo influenzata da Pavese, rimandando il giudizio a «una prova tutta sua, liberata dall'influenza e dalla suggestione del maestro». Verrà pubblicata, questa «prova tutta sua», meno di tre anni più tardi, nel gennaio 1962<sup>26</sup>, come centoquarantacinquesimo volume de «I coralli» di Einaudi. Si intitola *Il fossile*, con riferimento all'ultima frase del libro<sup>27</sup>, ed è la conclusione di Fuoco grande.

Che il «romanzo bisessuato» abbia infine trovato una prosecuzione è interessante ma non del tutto inaspettato per chi abbia letto la corrispondenza dei due coautori. Basterà ricordare che proprio quando “l'avventura a quattro mani” si avviava all'ormai inevitabile naufragio, aveva scritto la Garufi all'amico coautore: «Ho la tentazione di buttarti alle ortiche e di continuare il romanzo da sola»<sup>28</sup>. Già da qualche tempo, infatti, l'iniziativa era passata quasi completamente nelle mani della Garufi che, pur attraversando varie fasi di scoramento («non ce la faccio a scrivere prosa. [...] Poi non so, ho come l'impressione che il romanzo è già tutto scontato e che non interessi più nessuno»<sup>29</sup>), l'8 luglio annunciava a Pavese di aver portato a termine il XII

---

<sup>26</sup> *Il fossile* fu finito di stampare il 19 gennaio 1962 presso le Officine Grafiche U. Panelli di Torino. In copertina, un'opera di Buggiani: *La terra profonda*. L'anno precedente, nell'agosto 1961, sempre nella collana «I coralli», di Bianca Garufi era stata pubblicata una traduzione dal francese, *Le canzoni di Narayama* di Schichiro Fukazawa.

<sup>27</sup> Voce dell'ultimo capitolo, il decimo, è Giovanni. «Fino all'arrivo del treno e anche in treno, per tutto il viaggio e anche dopo, non riuscii a trovare altre parole da dirmi e da dire, e dopo nemmeno, quando ancora qualcuno me ne parlava, sempre più di rado, finché pian piano non seppi più nulla di lei. Un fossile di più, una conchiglia, un guscio strano, testimonianza di un'epoca passata, il cui unico valore è che un tempo aveva vita». Garufi (1962), p. 115.

<sup>28</sup> Si tratta della lettera a Pavese del 12 luglio 1946. Pavese e Garufi (2011), p. 90.

<sup>29</sup> Si tratta della lettera della Garufi del 2 luglio, inviata da Milano. *Ivi*, pp. 86-87.

capitolo<sup>30</sup>, poi rielaborato e confluito nei primi capitoli de *Il fossile*, e che appena due mesi prima, nella lettera del 3 maggio, gli aveva comunicato l'intenzione di rivedere radicalmente la trama del romanzo per iniettarli nuova linfa vitale («Ho cambiato tutta la trama del proseguimento del romanzo ma in meglio e ti piacerà»<sup>31</sup>), trovando la sua approvazione («Aspetto di vedere la nuova trama, e l'idea non mi dispiace perché anche a me quella di Uscio pareva un po' macchinale – o semplicemente ormai la conoscevo troppo bene»<sup>32</sup>).

A chiarire la principale motivazione dietro la stesura de *Il fossile* è, comunque, la stessa Bianca Garufi sulla quarta di copertina:

*Ho scritto questo libro evidentemente poiché la storia narrata in Fuoco grande non aveva cessato di esistere in me. In effetti qualche volta durante gli anni che sono intercorsi fra la stesura di Fuoco grande e la sua pubblicazione, avevo pensato di riprendere e riunire i miei capitoli, continuare e dar loro una fine<sup>33</sup>.*

La trama del *Fossile* è tuttavia diversa da quella concordata con Pavese e schematizzata nei due indici conservati presso il Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese»<sup>34</sup>. «Che la loro vicenda nel *Fossile*», scrive ancora la Garufi in quarta di copertina, riferendosi ai protagonisti, Giovanni e Silvia, «si svolga in modo diverso da quello a suo tempo stabilito, è il minimo che potesse capitare;

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 79-80.

<sup>32</sup> Si tratta della lettera alla Garufi dell'8 maggio 1946, inviata da Roma. *Ivi*, p. 81.

<sup>33</sup> In quarta di copertina si trovano anche, in alto a destra, una fotografia di profilo dell'autrice e, in basso, una concisa nota biografica: «Sono nata a Roma da una famiglia siciliana (Sicilia orientale, greca: Taormina, Messina; la vecchia casa di famiglia dove ancora oggi mi reco di tanto in tanto è a Letojanni, a circa 3 km da Taormina). A Roma, durante la guerra ho fatto la resistenza quanto e come ho potuto. Dopo aver seguito per alcuni anni gli studi di medicina, mi sono laureata in filosofia con una tesi sulla psicologia di C. G. Jung. Ho scritto poesie, ho fatto lavoro editoriale, ho tradotto libri dal francese. Vivo da tre anni a Parigi».

<sup>34</sup> I due indici, il primo redatto a lapis e risalente al tempo del soggiorno a Uscio della Garufi e il secondo battuto a macchina e ridotto di tre capitoli rispetto al precedente, sono parte del Fondo Einaudi, consultabile anche online sul sito del progetto HyperPavese ([www.hyperpavese.it](http://www.hyperpavese.it)).

quindici anni significano e apportano qualcosa nella vita di un individuo; per fortuna, anche un nuovo modo di concepire la vita, il rapporto con noi stessi, con gli altri, con l'assoluto».

Vengono cassati dalla Garufi alcuni momenti in precedenza fondamentali per il proseguimento della vicenda, tra i quali si segnalano per importanza l'inizio di una relazione tra Silvia e il padrigno e la conseguente fuga dei due in città (la storia di Silvia e del padrigno sarebbe stato l'argomento dei mai realizzati capitoli XIII e XIV<sup>35</sup> di *Fuoco grande*), l'inizio di una relazione tra Flavia, amica di Silvia e unica persona cui abbia confessato il terribile segreto della sua infanzia<sup>36</sup>, e Giovanni (che avrebbe occupato i capitoli XIX e XXII<sup>37</sup>) e soprattutto il suicidio di Silvia a seguito di una profonda crisi depressiva (capitolo XXII<sup>38</sup>, penultimo prima della «Chiusa» che nei progetti avrebbe dovuto scrivere Pavese).

A restare invece invariato è l'espedito delle due voci narranti che si alternano di capitolo in capitolo, ma con la Garufi divenuta unica e autonoma autrice il personaggio di Giovanni risulta pesantemente indebolito. Tale indebolimento diviene lampante nel confronto col personaggio di Silvia, al contrario irrobustitosi, divenuto il vero protagonista dell'opera, come notato da Thomas G. Bergin nella sua recensione a *Il fossile*<sup>39</sup>. Sul mutamento nei rapporti di forza tra i due personaggi è intervenuto anche Marziano Guglielminetti, il quale ha sapientemente sottolineato che «il romanzo, narrativamente "bisessuato", si è fatto nella continuazione monosessuato»<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Seguendo il secondo indice, battuto a macchina. Nella stesura a lapis i due capitoli in questione sono il XV e il XVI.

<sup>36</sup> «Fu a Flavia, quella notte che parlammo, che raccontai tutta la storia e c'era già il fresco e la luce dell'alba e quando tacqui era come se mi fossi dissanguata». Pavese e Garufi (2003), p. 13.

<sup>37</sup> Come prima, si fa riferimento al testo battuto a macchina. Nella stesura a lapis si tratta dei capitoli XXI e XXIV.

<sup>38</sup> Capitolo XXIV nella stesura a lapis.

<sup>39</sup> Bergin (1962), pp. 420-421.

<sup>40</sup> Guglielminetti (2001), pp. 321-326.

Di particolare interesse risulta il capitolo IX, che si apre con la morte della madre di Silvia, sbalzata dalla carrozza a causa di un incidente. La donna in Fuoco grande «cattiva» e dalla «fronte aggrottata», la donna dal «viso tondo e ossuto», «dal terribile sguardo», giace ora senza vita, «distesa, vestita così com'era venuta, su un divano arrangiato alla meglio in salotto, [...] due candelieri alla testa e due ai piedi, indifferente, morta, staccata dal trambusto che c'era attorno a lei»<sup>41</sup>. A raccontare la tragedia è il padrigno ancora attonito, costretto a conferire col maresciallo dei carabinieri che sta redigendo un verbale sull'accaduto:

*Dino fu costretto a dire qualche parola. Assentiva piuttosto che parlare. Il maresciallo ricostruiva quello che era accaduto.*

*– Sì, è così. Esatto, così –, ripeteva Dino.*

*Poi a un tratto un brivido lo scosse, si coprì nuovamente la faccia con le mani come per fissare la visione sorta davanti a sé e cominciò a farne la descrizione pezzo per pezzo: l'automobile che veniva in senso inverso, lo stridio dei freni, l'urlo di mia madre, il salto che aveva fatto dal calessino, il cavallo che fuggiva con le briglie spezzate, impazzito, senza che lui potesse arrestarlo, e infine il ritorno a galoppo, mia madre sul ciglio della strada con la testa su di una pietra come se stesse riposando, il silenzio assoluto, l'automobile nel burrone le ruote per aria»<sup>42</sup>.*

Il giorno seguente, dopo il funerale e la lettura del testamento in cui Silvia, stante la morte di Giustino, risultata essere erede universale delle proprietà di famiglia, sulla carrozza di fianco a Dino c'è proprio lei.

Dalla morte del figlio-fratello è passato meno di un mese, meno di «un mese da quando si era trovata in ginocchio con lo stesso freddo nel cuore [...]. Solo che adesso Dino stava al suo fianco e sua madre non c'era più»<sup>43</sup>. Il conflitto sempiterno di Silvia con la madre resta così in qualche misura irrisolto, terminato

---

<sup>41</sup> Garufi (1962) p. 92.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 95.

bruscamente con «una morte insensata come in guerra un soldato che muore<sup>44</sup> e già la guerra da qualche istante non esiste più»<sup>45</sup>, «senza nemmeno gridare aiuto, senza annaspere»<sup>46</sup>.

La frustrazione dell'uomo per la mancata inclusione nel testamento si manifesta nella irrevocabile decisione di lasciare la casa di Maratea e nelle urla che lancia all'indirizzo di Silvia, la quale nella sua superiorità calma e imperturbabile non può che «guardare tutto come se si svolgesse sulla scena» e concludere che la diseredazione sia la punizione esemplare per Dino, il vero «fuoco eterno dell'inferno» che attende «i cattivi ancora più cattivi»<sup>47</sup>.

La morte della madre e l'allontanamento del padrigno, a testimonianza del fatto che il dramma interiore di Silvia sia soltanto in apparenza giunto a conclusione, non rendono però la casa di Maratea un luogo più vivibile, dove finalmente «a rolling stone» possa cessare di rotolare e metter muschio<sup>48</sup>.

Convinta a lasciare la Basilicata per tornare a Maratea solo sporadicamente, d'estate, «a fare i bagni, a fare la svedese», Silvia parla dei suoi nuovi progetti con Salvatore Alcantra, suo vecchio spasimante, figura dai contorni sfocati e appena

---

<sup>44</sup> Il paragone con «un soldato che muore» non è casuale. Bisogna infatti ricordare che il vero padre di Silvia, primo marito della madre, partito soldato, era tornato cadavere («All'anno in punto sei nata tu, e poco dopo lui partì in guerra. Finita la guerra lo riportarono a Maratea, una bara anche lui, accolta da noi tutti alla stazione [...]. Tua madre, intanto, si era risposata»). La vicenda del padre, in *Fuoco grande* solo vagamente accennata, è raccontata nel capitolo VII da Donna Francesca. *Ivi*, p. 74.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>48</sup> Il proverbio inglese «A rolling stone gathers no moss», letteralmente «Una pietra che rotola non mette muschio» o, parafrasando, «Chi non sta fermo non pianta radici», era particolarmente caro a Pavese, che più volte lo usò per riprendere la Garufi. Si vedano le lettere raccolte in Pavese e Garufi (2011), in particolare quelle, scritte da Pavese, del 28 dicembre 1945 («Bianca ovvero il sasso che rotola!!»), a p. 21; del 23 febbraio 1946 («Bada che le pietre rotolano...»), a p. 38; del 2 aprile 1946 («Temo che si avveri la mia previsione [...]. A rolling stone...»), alle pp. 57-58; e quella del 12 gennaio 1949, dove a scrivere è Bianca Garufi («Anch'io mi sono fatta le ossa e continuo a farmele. Una volta finalmente non sono pietra che rotola»), alle pp. 118-119.

abbozzata in Fuoco grande, dove veniva presentato solo in coda al X capitolo, in occasione di una visita alla famiglia Alcantra di Silvia e Dino dopo i funerali di Giustino<sup>49</sup>, e che in Il fossile assume di contro una centralità tale da porre talvolta in ombra il già opaco Giovanni:

*Dissi a Salvatore quello che intendevo fare. Non mi restava che vivere adesso e poi morire e poi vivere ancora finché il sole gira intorno alla terra e la terra intorno al sole e poi vivere ancora fino alla morte della vita e poi ancora. Per sempre. Il sempre. «All'inizio era il sempre».*  
– *E quando tornerai?* – *mi chiese Salvatore.*  
– *Tornerò certamente, d'estate. Verrò qui a farmi i bagni, a fare la svedese. Verrò a fare all'amore con te, di tanto in tanto... Che ne dici?*  
– *Scherzi ancora con me. Non dirmi niente, non ce n'è bisogno*<sup>50</sup>.

Da questa discussione, si scoprirà nel capitolo seguente, nasce l'accordo con Salvatore affinché questi si occupi della gestione della proprietà di Maratea durante la sua assenza.

Silvia, che la fantasia di Pavese e Bianca Garufi un quindicennio prima avrebbero voluto veder suicida, esplose in tutta la sua vitalità repressa, fino al punto di proporre a Salvatore di restare con lei per la notte, salvo poi giustificarsi definendolo uno scherzo di fronte all'esitazione dell'uomo<sup>51</sup>.

La notte di Silvia, dopo un breve colloquio con la serva Catina che per i toni fatali ne riporta alla mente uno simile avuto in Fuoco grande e che finse da

---

<sup>49</sup> La proposta del padrigno di far visita alla famiglia Alcantra è in realtà una mera scusante per ritardare la partenza di Giovanni e Silvia. Salvatore Alcantra viene presentato, attraverso i ricordi di Silvia, poco dopo l'ingresso di questa nella «casa enorme» al centro di Lauria della famiglia: «Quando ero bambina dicevano tutti che avrei sposato suo figlio (di Donna Francesca) Salvatore. Gli Alcantra infatti avevano avuto quest'intenzione. [...] Salvatore doveva avermi pensata molto durante i dieci anni trascorsi». Pavese e Garufi (2003), pp. 57-58.

<sup>50</sup> Garufi (1962), p. 98.

<sup>51</sup> «“Resti con me stanotte?” | “Figurati”, disse, “proprio adesso che sei rimasta solo tu in casa. Sei malvagia però a chiedermi questo”. | “Giovanni non se lo sarebbe fatto dire due volte”. | “Giovanni lui che ne sa. Ma noi perché dovremmo, proprio stanotte?” | “Certo, no, lo dicevo ancora per scherzare”». *Ivi*, pp. 98-99.

spunto per la scelta del titolo, trascorre relativamente serena, fin quando all'alba si abbandona a un sonno profondo, funestato dal sogno di due orsi, il primo bruno e il secondo bianco, «facilmente, troppo facilmente, riconducibili a due dei protagonisti selvaggi della sua abiezione»<sup>52</sup>, che nel cuore della notte fanno irruzione in casa, costringendola alla fuga.

Ormai all'aperto, Silvia incontra Giovanni e Salvatore, venendo così a trovarsi tutti e tre sotto lo sguardo dell'orso bruno. Nel tentativo di fuga verso la «rupe a strapiombo, enorme e sanguigna, ch'era nido perenne agli uccelli svolazzanti del mare», come era stata descritta nel I capitolo di *Fuoco grande*<sup>53</sup>, dove Silvia bambina «correva [...] ogni sera a raccogliere piccole piume»<sup>54</sup> e dalla quale, ancora giovanissima, nei momenti di massima disperazione aveva meditato di gettarsi<sup>55</sup>, Giovanni è raggiunto dall'orso che «lo bacia avidamente sulla bocca, poi lo trascina e cadono assieme sui sassi», senza che questi opponga la minima resistenza.

Il sogno prosegue con una nuova fuga dall'orso bruno, di colpo spostatasi in città, cui pone termine l'improvvisa apparizione di un uomo «alto, robusto, con una giacca di velluto marrone» che Silvia scambia erroneamente per il padrigno<sup>56</sup>. L'uomo «senza guardarla e senza esitazione, le strappa la bestia dal dorso e la chiude in un grande edificio», ponendosi poi al fianco di Silvia «come se fosse un fratello o un marito»<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Guglielminetti (2001), p. 326.

<sup>53</sup> La presenza della rupe è anticipata dall'avvistamento, dai finestrini del treno in viaggio, di «un volo basso di uccelli marini», che spinge i passeggeri tutti, Giovanni compreso, a guardare. Silvia soltanto non si volta, limitandosi a chiedere che cosa susciti tanta curiosità e ad abbozzare «un sorriso furtivo sulle labbra, come [...] una bimba». Pavese e Garufi (2003), p. 6.

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

<sup>55</sup> «Da qui mi volevo gettare quando ero proprio disperata. Lo desideravo così intensamente che mi sembrava contro natura non poter correre fin qui e poi saltare a capofitto, purché dopo non ci fosse più né la mia stanza né mia madre né il vento della notte». *Ivi*, p. 46.

<sup>56</sup> «Urlo a tutta forza "Dino, Dino", ma quando quello si avvicina vedo che non è lui». Garufi (1962), p. 101.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

Nell'ultima istantanea narrata del sogno della giovane, ancora accompagnata dall'uomo che poc'anzi l'ha tratta in salvo, Silvia incontra «un bambino straordinario, [...] miracoloso», capace di far «sparire il sole a comando, far apparire e sparire la luna con un cenno». Una grande folla si raduna, formando una «processione» della quale Silvia e l'uomo dovrebbero costituire la testa, con lo scopo di celebrare «una cerimonia propiziatoria» che vedrà il trasporto delle «catene con le quali la morte verrà immobilizzata»<sup>58</sup>.

Nella decisione di inserire ne *Il fossile* il racconto dell'enigmatico sogno di Silvia – facendone tra l'altro l'ultima apparizione della protagonista sulla scena del romanzo – sarà stata determinante l'influenza esercitata sulla Garufi da Ernst Bernhard, del quale non a caso nei diari scriverà: «È il mio maestro e la mia guida»<sup>59</sup>.

Con Bernhard la Garufi portò avanti un intenso lavoro d'analisi sin dal 1946, senza l'approvazione di Pavese, il quale non credeva né ai valori né alla serietà dei personaggi che attorno allo psicanalista berlinese si raccoglievano<sup>60</sup>. Regolare, come rilevato da Mariarosa Masoero, è nei diari di Bianca Garufi l'annotazione dei sogni fatti da discutere nelle sessioni con Bernhard<sup>61</sup>. Il 30 gennaio 1953, incapace di comunicare in altro modo, come anni prima aveva fatto Pavese dandole in lettura *Il mestiere di vivere*, la Garufi deciderà infine di consegnare il proprio diario al maestro psicanalista<sup>62</sup>.

Per Bernhard il sogno è anzitutto «una comunicazione» espressa «in un linguaggio figurato, da decifrarsi», attraverso cui si può giungere alla conoscenza

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> La Garufi lo scrive in data 2 settembre 1947. Pavese e Garufi (2011), p. 105.

<sup>60</sup> Cfr. *Ivi*, p. 117.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>62</sup> «Decido in questo momento di dare questo diario da leggere a Bernhard. | È una ispirazione. Poiché non posso parlare poiché sono così chiusa e senza comunicativa non ho, per il momento, un altro mezzo per dire qualcosa di me – Anche sognare. Sogno poco, non ricordo i sogni se non raramente». *Ivi*, in *Appendice*, nella sezione *Dai Diari*, p. 147.

di «cose importanti» per il soggetto analizzato, come egli stesso – semplificando – spiegò nel corso di quattro conferenze tenute a Roma nel 1937, su invito della Società Psicoanalitica Italiana, il cui testo fu leggermente rielaborato e pubblicato sei anni dopo la scomparsa dell'autore sulle pagine della «Rivista di Psicologia Analitica» col titolo Introduzione allo studio del sogno<sup>63</sup>.

Nel corso della prima conferenza, raccontando il caso di una sua paziente sofferente d'insonnia che dopo anni di inefficaci cure a base di sonniferi decise di rivolgersi alla psicanalisi, Bernhard riferisce alcuni sogni che gli furono riportati, tra i quali spicca il primo, che trova qualche singolare – sebbene con tutta probabilità casuale – punto di contatto col sogno di Silvia raccontato dalla Garufi.

Questo è ciò che la paziente raccontò:

*Mi trovavo in una rimessa buia in compagnia di un uomo mio coetaneo, che non conoscevo. Cercavo di raccattare del bucato per lavarlo. Improvvisamente entrò una vecchia, chiedendo che cosa stavamo facendo, e si mise a gridare. Le risposi di chetarsi, che avevamo ottenuto il permesso di rimanere lì, avendo preso in affitto la rimessa. Allora si rabbonì e cortesemente ci offrì il suo aiuto<sup>64</sup>.*

Il sogno della paziente affetta da insonnia, nell'analisi condotta da Bernhard, manifesta al contempo la volontà della donna d'essere soccorsa (l'uomo misterioso sarebbe l'analista, che pur non avendo all'apparenza parte attiva «pare con la sua presenza sia indispensabile per un lavoro di bucato»<sup>65</sup>) e l'origine

---

<sup>63</sup> Scrive Bernhard: «Studiatevi il più possibile di considerare con me le immagini del sogno con animo semplice e spregiudicato, presupponete soltanto che il sogno sia una *comunicazione* che noi riceviamo da un'istanza la quale abbia in ogni caso la facoltà e la volontà di fare tale comunicazione. Codesta istanza ci comunica, in un linguaggio figurato, da decifrarsi, cose importanti». Bernhard (1971), pp. 52-88.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>65</sup> La figura dello psicanalista, spiega più avanti Bernhard, si presenta nel sogno poco definita poiché, quando il sogno gli fu raccontato, aveva già incontrato la donna soltanto una volta, ragion per cui nella rielaborazione onirica ella figurò lo psicanalista come un generico aiutante virile e suo coetaneo (la paziente e Bernhard avevano al tempo entrambi trentacinque anni, mentre il marito della donna ne aveva circa dieci di più).

profonda del suo problema: il difficile rapporto con la madre (la vecchia sarebbe, junghianamente, non un'alterazione onirica della madre ma «l'immagine generale, interna, della madre», il suo archetipo), «la quale la trattava con molta severità, non le concedeva alcuna libertà, e cercava di toglierle ogni possibilità di svago e di divertimento». Il bucato, sostiene infine Bernhard, «è una chiara allusione al bisogno di lavare il proprio atteggiamento rispetto all'intimità sessuale», venendo così a «indicare il punto preciso in cui deve iniziare il lavoro analitico».

L'ultimo capitolo del romanzo vede il ritorno di Giovanni a Maratea. Dei rivolgimenti verificatisi nel capitolo precedente non sa ancora nulla; arrivato in stazione col treno delle otto, si rammarica per non aver preso il successivo, con arrivo a destinazione stimato per le dieci, giacché a quell'ora «Dino era certamente in campagna, la madre indaffarata [...], e Silvia già sveglia, anche se forse non si era ancora alzata»<sup>66</sup>.

Deciso ad attendere le dieci, Giovanni si dirige verso il paese, fermandosi a farsi lucidare le scarpe dal calzolaio, «l'unico a Maratea con il quale avesse scambiato più di qualche parola». È parlando con questi che viene a conoscenza del nuovo lutto in casa Sargarra e della partenza del padrigno, ma soprattutto dell'avvenuta partenza di Silvia<sup>67</sup>, cosa che gli sarà poco più tardi confermata anche dal contadino Peppe e dalla moglie Catina<sup>68</sup>.

Simile in questo al padrigno alla scoperta della mancata menzione nel testamento, Giovanni si arrovella impotente nel tentativo di trovare una

---

<sup>66</sup> Garufi (1962), p. 103.

<sup>67</sup> «La madre morta, Dino fuggito o quasi, comunque via, non più a Maratea. Non capivo bene. | – L'avvocato non c'è più, se n'è andato e non torna. E meglio è se non torna [...]. Ma voi che siete tornato a fare? Chi vi porta? È la signorina Silvia forse, che vi manda? | – Perché, – dico, – la signorina anche lei è andata via? | Ma già ero fuori. Attraversavo il paese». *Ivi*, pp. 106-107.

<sup>68</sup> «– Non c'è, è partita. | – Quando è partita? | – Due giorni fa. Entrate, accomodatevi, – diceva Peppe. – Catina, – Peppe urlava, – c'è il fidanzato della signorina». *Ibidem*.

spiegazione al silenzio di Silvia, che solo pochi giorni prima gli aveva scritto una lettera perdonandolo per averla abbandonata in balia della famiglia<sup>69</sup> («Beato te che sai tagliare la corda. [...] Ti perdono, comunque, [...] ti devo perdonare poiché non è giusto scagliare la prima pietra»<sup>70</sup>).

Rassegnatosi, si fa accompagnare da Peppe nel vicino paese di Lauria, dagli Alcantra, dove ha un ultimo colloquio con Salvatore e Donna Francesca. Sul tragitto, Giovanni visita il luogo dell'incidente che ha cambiato tutto:

*Alla curva, ci fermammo. C'erano ancora per terra i segni delle ruote, qualche pezzo di vetro; sul ciglio della strada un alberello spezzato. Era ancora giorno chiaro. Subito dopo la curva si arrivava alla costa. C'era solo una striscia di spiaggia deserta. Le barche tirate in secco dall'altra parte della strada, sull'erba accanto alle case, sotto i fichi, sotto gli ulivi<sup>71</sup>.*

La discussione che hanno, infine, Giovanni e Salvatore sulla strada della stazione a tarda notte si risolve in «un assentimento prolungato» che nulla aggiunge alla solitudine dei due, entrambi ormai certi di aver perso Silvia irrimediabilmente<sup>72</sup>.

Liquidati i personaggi de *Il fossile*, in quella che Guglielminetti ha definito «una sorta di coazione a ripetere»<sup>73</sup>, non resta altro a Giovanni che ripartire, incapace di «trovare altre parole da dirsi e da dire», conscio che il tempo renderà il ricordo di Silvia sempre più sbiadito, fino a ridurlo a «un fossile», a «un guscio

---

<sup>69</sup> Convinto della necessità di lasciare Maratea il prima possibile Giovanni lo era già negli ultimi capitoli di *Fuoco grande*. Dopo un lungo dissidio interiore, abbandonata infine la speranza di portare con sé Silvia, perennemente allettata nei primi capitoli di *Il fossile*, nel capitolo IV si convince. Della sua partenza saranno il padrigno e la madre a informare, inferociti, Silvia. «Giovanni era sparito all'alba. Fino all'ora di pranzo nessuno se n'era accorto. Poi non fu più un mistero per nessuno. Dino e mia madre vennero a portarmi la notizia». *Ivi*, p. 49.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>72</sup> Proprio Salvatore, cui Silvia aveva – come già ricordato – affidato la gestione delle proprietà di famiglia e cui aveva promesso di tornare in estate, non esiterà a confessare a Giovanni che la donna «è partita come qualcuno che se ne va per sempre». *Ivi*, p. 114.

<sup>73</sup> Guglielminetti (2001), p. 326.

strano, testimonianza di un'epoca passata, il cui unico valore è che un tempo aveva vita»<sup>74</sup>.

## Conclusioni

La relazione tra Cesare Pavese e Bianca Garufi ha avuto un impatto fondamentale sulla produzione di entrambi; la poesia del breve canzoniere *La terra e la morte* e i *Dialoghi con Leucò – Le streghe in testa* – del primo, la produzione poetica e diaristica della seconda portano il segno del profondo rapporto umano che legò i due autori.

Frutto incompiuto e immaturo della vicinanza tra Pavese e la Garufi fu anche il romanzo a quattro mani *Fuoco grande*. La decisione di avventurarsi nella stesura del «romanzo bisessuato» non fu solo, come erroneamente credettero alcuni, un pretenzioso “gioco di coppia”, ma si inserì appieno nel contesto dell'opera pavesiana e fu pienamente in sintonia con essa.

Certo la relazione ebbe il suo peso in alcune scelte e nella stesura di alcune pagine, ma come ribadito dallo stesso Pavese alla coautrice nella lettera del 20 marzo 1946, il loro fu «lavoro d'arte, non di sfogo»<sup>75</sup>. Il comune desiderio di produrre un'opera letteraria in sé conclusa e svincolata dal destino dai suoi autori trova ulteriore conferma nel fatto che, pur chiusasi la relazione sentimentale che legava Pavese e la Garufi, il lavoro sul romanzo procedette ancora a lungo senza risentirne.

La stesura, esauritosi il facile entusiasmo degli esordi, non fu però esente da continui rallentamenti e incertezze, oltre che dal timore di future incomprensioni e stroncature. Il progetto si trascinò per alcuni mesi, fino al giugno del 1946, prima del definitivo naufragio, segnato dall'abbandono di Pavese. La Garufi, pur

---

<sup>74</sup> Garufi (1962), p. 115.

<sup>75</sup> Pavese e Garufi (2011), p. 54.

vittima di continui scoramenti, disordinata e spesso – messa a confronto con la regolare produttività pavesiana – inadempiente, continuava ancora a credere nella possibilità di concludere il romanzo, al punto di ideare per esso una nuova trama, con lo scoperto obiettivo di ricattare l'interesse dell'amico.

Ma Pavese era ormai convinto che il successo del loro romanzo, se mai fosse stato ultimato e pubblicato, sarebbe stato legato soltanto allo «scandalo» che avrebbe suscitato, alla notizia che uno scrittore noto per la sua riservatezza aveva collaborato con una donna sconosciuta al grande pubblico, e con una simile convinzione gli divenne impossibile continuarne la stesura.

Fuoco grande sarebbe stato pubblicato da Einaudi solo nove anni dopo la scomparsa di Pavese, nel 1959, destando un'attenzione critica morbosa e generalizzata in tutta Italia.

In parte per la pressione mediatica, in parte – e questa fu forse la principale motivazione – per dare a quella storia rimasta incompiuta che ancora viveva in lei una conclusione, Bianca Garufi tornò sulla vicenda di Giovanni e Silvia. Il romanzo che ne scaturì, *Il fossile*, è un testo degno d'interesse e necessario per comprendere appieno *Fuoco grande*, giacché soltanto attraverso una sua lettura si ha finalmente modo di giudicare e comprendere davvero lo stile e la personalità della Garufi, che nel romanzo precedente si era ampiamente conformata al compagno di scrittura<sup>76</sup>.

Pur restando invariato l'alternarsi di capitolo in capitolo della focalizzazione, dell'impianto concordato con Pavese *Il fossile* conserva ben poco. Il personaggio di Silvia non solo viene salvato dal destino di morte suicida che nel 1946 gli era stato riservato, ma acquista anche una nuova vitalità, si irrobustisce mettendo in ombra il coprotagonista, Giovanni, il quale trova parziale riscatto solo nella

---

<sup>76</sup> «La lingua non è quella né di Pavese e delle sue opere, né di Garufi; è bensì una lingua che emerge dalla scrittura di entrambi: i due scrittori, creolizzatisi, hanno, anche in quest'opera, dato vita alla nuova figura-autore che li ha fagocitati al suo interno». Medaglia (2014), p. 55.

concessione alla sua voce dell'ultimo capitolo, avendo così il compito di «liquidare» gli altri personaggi rimasti sulla scena dopo la partenza della giovane.

Forte risulta nel romanzo l'influenza del secondo grande «maestro» della Garufi, il celebre psicanalista berlinese Ernst Bernhard, ravvisabile in alcuni temi messi in risalto dall'autrice, come l'irrisolto – e in questo caso irrisolvibile – conflitto tra madre e figlia, e l'importanza del sogno come “messaggio criptato” dietro cui si celano verità altrimenti inconoscibili sull'inconscio del soggetto.

Dopo *Il fossile*, chiusa in maniera definitiva l'esperienza avviata quasi un ventennio prima con Pavese, la Garufi pubblicherà nel 1968 ancora un ultimo romanzo, *Rosa Cardinale*, dal forte contenuto autobiografico, cui si affiancano due raccolte di poesie, entrambe pubblicate da Vanni Scheiwiller: *La fune* (1963) e *Se non la vita. Poesie 1938-1991* (1992, con una ristampa nel 2003).

Entrata a far parte del circolo romano riunito attorno Bernhard, e conseguita nel 1951 la laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Messina con una tesi su Carl Gustav Jung, la Garufi si dedicherà completamente, a partire dagli anni Settanta, all'attività di psicoterapeuta junghiana, divenendo vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica e pubblicando numerosi contributi sulle principali riviste specialistiche di settore («Anima», «Journal of Analytical Psychology», «Rivista di Psicologia Analitica», «Spring» e «Psicologia dinamica»).

La Garufi, che per il «disamore alla pagina scritta» dimostrato nella stesura di *Fuoco grande* aveva spinto Pavese a dubitare del suo attaccamento alla scrittura, aveva infine scoperto la propria autentica vocazione.

Giuseppe Marrone

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

[giuseppemarrone090596@gmail.com](mailto:giuseppemarrone090596@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Bergin (1962)

Bergin Thomas Goddard, recensione a *Il fossile*, in «Books abroad», n. 36, Autumn 1962.

Bernhard (1971)

Bernhard Ernst, *Introduzione allo studio analitico del sogno*, in «Rivista di Psicologia Analitica», n. 3, 1971.

Bo (1959)

Bo Carlo, *Un inedito di Pavese. Fuoco grande*, «La Stampa», 25 VI 1959.

Cecchi (1950)

Cecchi Emilio, recensione ai *Dialoghi con Leucò*, in «Paragone», n. 8, 1950.

Crispolti (2005)

Crispolti Enrico, *Renato Guttuso. Opere della Fondazione Pellin. Catalogo della mostra (Milano, 27 gennaio-6 marzo 2005. Roma, 16 marzo-5 giugno 2005)*, Milano, Mazzotta, 2005.

Garufi (1962)

Garufi Bianca, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962.

Garufi (1968)

Garufi Bianca, *Rosa Cardinale*, Milano, Longanesi, 1968.

Guglielminetti (2001)

Guglielminetti Marziano, *Bianca Garufi, da Fuoco grande a Il fossile*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Lajolo (2008)

Lajolo Davide, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Torino, Daniela Piazza Editore, 2008.

Medaglia (2014)

Medaglia Francesca, *Fuoco grande di Pavese e Garufi*, in «Oblío. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», anno IV, n. 16.

Pavese (1951)

Pavese Cesare, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.

Pavese (1960)

Pavese Cesare, *Racconti*, Torino, Einaudi, 1960.

Pavese (1962)

Pavese Cesare, *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1962.

Pavese (2014a)

Pavese Cesare, *Dialoghi con Leucò*, a cura di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 2014.

Pavese (2014b)

Pavese Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014.

Pavese e Garufi (2003)

Pavese Cesare e Garufi Bianca, *Fuoco grande*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 2003.

Pavese e Garufi (2011)

Pavese Cesare e Garufi Bianca, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di Mariarosa Masoero, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2011.

Pellegrini (1955)

Pellegrini Alessandro, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, in «Belfagor», vol. X, n. 5, settembre 1955.

*Bianca Garufi can be defined as a minor figure in the twentieth century italian literary scene; however, her relationship with Cesare Pavese has led to the production of works of great interest, such as the collection of poems La terra e la morte and the novel Fuoco grande – written together – not to mention their close correspondence.*

*This article provides a brief summary of the novel's gestation process and the relationship between its two authors; after that, it sheds light on the novel's release, partly critically acclaimed and partly rejected.*

*Finally, the last part is dedicated to Il fossile, sequel to Fuoco grande, which is actually far from the work that Bianca Garufi had shared with Pavese in many respects, mainly due to Bernhard's psychoanalysis influence.*

*Parole-chiave:* Bianca Garufi; Cesare Pavese; romanzo; critica; psicanalisi

GIORDANO RODDA, **Gadda, Regiomontano, Cardano. Note a**  
**margine di *Gonnella buffone***

Il 12 giugno 1953, Pier Paolo Pasolini scrive a Casarsa a suo cugino, Nico Naldini, rimproverandolo perché si trova ancora «nel più abietto oblio della tesi»<sup>1</sup> e perciò non scrive né gli invia suoi testi, nemmeno «una brutta, disperata poesia, un goffo pezzo di diario».<sup>2</sup> Opposta è la situazione dello stesso Pasolini, come di consueto al lavoro su più fronti nei durissimi primi anni romani, che fino a quel momento l'avevano visto impiegato come insegnante presso la scuola media parificata di Ciampino:

*Sono sempre più disperatamente ingolfato nel lavoro, tanto che mi sto prendendo uno di quegli «esaurimenti» che ho sempre tanto disprezzato, dall'alto della mia salute, negli altri. C'è l'antologia, ci sono gli articoli per il Giovedì; nuovi impegni per Paragone, due o tre pezzi per la radio (tra cui un racconto, che mi fa impazzire), e adesso si profila anche un'altra cosa (in altri tempi meravigliosa) cioè la sceneggiatura in collaborazione con Gadda di racconti di Bandello... Bah.<sup>3</sup>*

Carlo Emilio Gadda e Pasolini si erano conosciuti personalmente proprio nel 1953.<sup>4</sup> Com'è noto, non si trattò di un sodalizio né lungo né di straordinaria intensità: non esistono lettere tra i due e Gadda nelle sue opere non fa alcuna menzione dell'allora trentunenne letterato (l'Ingegnere avrebbe compiuto di lì a qualche mese sessant'anni). Ma la frenesia creativa ritratta nella lettera a Naldini

---

<sup>1</sup> Pasolini (1986), p. 578.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> Pasolini (1986), pp. 578-579.

<sup>4</sup> Corso (2004).

testimonia, oltre a una febbrile attività letteraria, anche un progetto di lavoro comune che per motivi non chiariti – ma lo scarso entusiasmo di Pasolini, che pur continuerà a nutrire sempre la massima stima per Gadda, è eloquente – non si concretizzò: una sceneggiatura tratta dalle novelle di Bandello<sup>5</sup>. Solo due mesi dopo, il 14 agosto 1953, veniva messo in scena nel Giardino Pensile di Palazzo Ducale a Urbino il *Gonnella buffone* con la regia di Vito Pandolfi, adattato dal solo Gadda<sup>6</sup>.

Tra le opere minori gaddiane, *Gonnella buffone* rappresenta l'esordio di una breve ma intensa (e perlopiù radiofonica) stagione drammatica, che proseguirà con *Un radiodramma per modo di dire* (1955), la traduzione della *Verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón (1957) e la conversazione a tre voci *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* (1959)<sup>7</sup>. I tre episodi sono tratti dalle novelle XVIII, XXI, XXIV, XXVII; in particolare, il primo si rifà alla XXIV, *Gonnella fa una piacevole beffa al marchese Nicolò da Este, signor di Ferrara e suo padrone*, dove il buffone si improvvisa astrologo in una burla classica, con tanto di finale scatologico. Il testo di Bandello si colloca in quel filone di satira antiastrologica che nel Cinquecento aveva visto diversi altri momenti celebri (il *Mondo piccolo* nei *Mondi* di Anton Francesco Doni, più una parte del *Mondo savio*;

---

<sup>5</sup> Pasolini non smise di frequentare Bandello, e in *Storie scellerate* (1973) di Sergio Citti – con il quale scrive soggetto e sceneggiatura – due delle novelle che Bernardino e Mammone si raccontano per ingannare il tempo fino all'esecuzione della loro condanna a morte arrivano proprio dalla raccolta cinquecentesca, insieme ad altrettanti racconti della tradizione orale romana.

<sup>6</sup> Annibale Ninchi interpretò *Gonnella*; gli altri attori furono Arturo Dominici, Rina Franchetti e Maria Severoni. Su *Gonnella buffone*, oltre alla prima edizione in «Teatro d'oggi» nel 1953, la pubblicazione nei «Quaderni di teatro» della Vallecchi nel 1982, l'edizione di Dante Isella in SVP pp. 997-1036 con relative note (pp. 1425-1433) e la pubblicazione come testo autonomo per Guanda in Gadda (1985), sono da ricordare soprattutto gli studi di Meldolesi (1987), pp. 176-186 e Schizzerotto (2000), pp. 408-414.

<sup>7</sup> Bandello era allora autore frequentato: sempre nel 1953 era andata in onda (il 21 gennaio e poi il 25 febbraio) *In quest'ora può farsi notte*, traduzione di Giuseppe Ungaretti di un radiodramma di Jean Lescure ispirato a una novella del castelnovese, oggi in Ungaretti-Lescure (2010).

l'apologo dell'asino di Carabotto tra i *Varii componimenti* di Ortensio Lando; una delle *Cene* del Lasca). Anche sul palcoscenico l'astrologo era un bersaglio assai popolare, figura sfuggente che ricalcava in qualche modo il pedante e il ciarlatano ma ne riassumeva le caratteristiche all'interno di quel *milieu* così sensibile alla divinazione celeste anche nei contesti più illustri, soprattutto ma non solo in area fiorentina, tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI. In particolare, la tradizione dell'astrologo sulla scena nel Cinquecento comincia con mastro Iachelino nel *Negromante* ariostesco e si spinge fino ad Albumasar nell'*Astrologo* di Della Porta, con diversi altri episodi intermedi<sup>8</sup>.

Anche Dante Isella si interrogò sulle motivazioni che avevano spinto Gadda a intraprendere l'adattamento del '53, sottintendendo però sempre il carattere del tutto occasionale di questa prova teatrale<sup>9</sup>. Ci sono però degli elementi, nel *Gonnella buffone*, che autorizzano a pensare – senza sopravvalutarne, certo, il ruolo all'interno della sterminata produzione gaddiana; ma riconoscendo come nel gran lombardo il *minore* non è mai *minimo* – una certa sottaciuta e paradossale affinità con le materie trattate, soprattutto nel primo episodio, testimoniata dalla particolare cura che Gadda utilizzò per affrontare il testo di Bandello. La riduzione teatrale fu, ricorda Isella, piuttosto fedele all'originale<sup>10</sup>, con l'unica eccezione del finale del terzo episodio, più libera; ma non mancano tessere inserite da Gadda che esulano dalla semplice funzione connettiva o dal dettaglio insignificante, mostrando una certa volontà programmatica in grado di

---

<sup>8</sup> Sulla figura dell'astrologo in letteratura durante questi anni (e relativamente agli esempi qui citati) si vedano, tra i contributi più recenti, Scalabrini (1996), Corfiati (2009), Rodda (2016), Verardi (2018).

<sup>9</sup> «“Divertissement” linguistico, del genere, anche se non dell'importanza delle *Favole*? O esercitazione di sceneggiatura teatrale, per farsi la mano in vista di eventuali incarichi d'ufficio alla RAI o di progetti maggiori?» (SVP 1427).

<sup>10</sup> «[Gadda] utilizza alla lettera i dialoghi, di cui l'originale va ricco, e procede su due direttrici principali: volgendo in discorso diretto le parti narrative (come nell'esempio appena citato) e supplendo di suo qualche battuta di raccordo o di compimento» (SVP 1429).

rammentare, ancora una volta, come il lavoro gaddiano non contemplasse faciloneria e scarsa preparazione<sup>11</sup>. In superficie, il tema astrologico potrebbe apparire ben lontano dalla visione del mondo di Gadda, eternamente sospeso, com'è noto, nella tensione tra caos e cosmo, tra l'esattezza della deformazione tecnica e filosofica e le contraddizioni cieche degli uomini e delle loro passioni<sup>12</sup>. L'interpretazione delle stelle trova semmai posto nel lugubre antro di Zamira nel *Pasticciaccio*, dove si trovano «mazzi carte sul tavolo, ereno li tarocchi astrologici: clepsidra, cabala der lotto e pentàcolo» (RR II 452). È, oltre che una falsa scienza e un modo per abbindolare i più ingenui, un mondo inaccessibile, iniziatico, lontano dalle facoltà dell'umano razionalità; un vincolo cieco nel quale non è auspicabile avventurarsi. Anche nel Cinquecento di Bandello l'astrologo manovra uno strumentario complesso, fatto di astrolabi e almanacchi, complicate effemeridi, archipenzoli con cui si tracciano le geniture e si interpretano i diversi prodigi celesti, preannunciando guerre e diluvi, ricchi raccolti o perfino la venuta dell'Anticristo. Eppure, per chi è in grado di penetrare con lo sguardo oltre l'inganno, lo smascheramento diventa per analogia un nuovo paradigma conoscitivo, la programmata demistificazione di un mondo illusorio, di un ennesimo vortice di menzogne che può collassare su sé stesso in un attimo. Nella *Cognizione del dolore* – all'interno di quella grande scena collettiva comparsa anche nell'*Adalgisa* con il titolo di *Navi approdano al Parapagal* – Gadda applica quest'ottica agli orologi, strumenti esemplari di sopravvalutazione del sé, apparentemente ermetici ed esoterici e in realtà concreti e basati sulla meccanica delle comuni leggi fisiche:

---

<sup>11</sup> Si pensi anche ai tentativi di Nicolò d'Este di convincere Gonnella a spiegargli quello che sta facendo, non presenti nel testo originale della novella e utilizzati da Gadda per ripetere dettagli dell'introduzione non dialogata, come la vicenda della formazione del buffone.

<sup>12</sup> Sul problema del conoscibile, dell'ordine e del disordine in Gadda si vedano almeno l'*Introduzione* di Gian Carlo Roscioni a Gadda (1974), Roscioni (1995), pp. 3-23, e Gioanola (2004), pp. 85-112.

*Il quadrante, nero, con i mesi e i quarti delle lune d'un filo rosso-scarlatta, o in oro-vespero, con i secondi, i minuti, gli anni, le ore, le egire, in verde e in color limone; e in blu zaffiro le rivoluzioni di Urano. Tantoché un simile cronometro sul polso del tabaccaio, chi appena lo avverta, e non si può non adocchiarlo, viene a inserire il suo portatore glorioso in una supposta élite matematico-geomantica, o geofisica, come chi dicesse una casta sacerdotale-astrologica egizia o caldaica, una comunità chiusa orfico-pitagorica detentrica di copernicano contrabbando due mill'anni avanti Copernico. Mentre il più delle volte si tratta di un normalissimo e solvibilissimo Brusuglio, trasferitosi al di là dell'oceano "col suo ingegno e la sua forza di volontà".<sup>13</sup>*

Allo stesso modo, l'astrologia opera sul gran palcoscenico dell'universo, che al di là delle false letture degli interpreti degli astri si regge sull'equilibrio di un sistema rigoroso e in ultima analisi anti-metafisico<sup>14</sup>. Anche i ciarlatani che si guadagnano il pane scrivendo pronostici e almanacchi devono, in altre parole, operare su un *dato*, quel dato che nella *Meditazione milanese* è pilastro; e il dato in questo caso è costituito dalle effemeridi e dalle tavole degli astronomi, frutto di una sapienza matematica sempre più raffinata che ha un valore di per sé, e che sarà comunque indispensabile per arrivare a una più esatta descrizione del mondo: precise tavole astronomiche sono alla base delle truffe degli astrologi così come del copernicano *De revolutionibus orbium coelestium*. È in ossequio a questo principio, mi sembra, che uno degli adattamenti più significativi di Gadda alla novella XXIV di Bandello per il *Gonnella buffone*, finora passato inosservato<sup>15</sup>, riguarda proprio la pratica astrologica esibita dal protagonista, perfettamente calato nel suo ruolo di provetto divinatore. Quelle che in Bandello vengono

---

<sup>13</sup> RR I 697.

<sup>14</sup> Si pensi alla valutazione gaddiana di Galilei, considerato rappresentante di un «estremo religioso empirismo» (SVP 724). «Galilei (come Copernico) viene dunque riletto in prospettiva empiristica (e positivista), è l'interprete della scienza che elimina credenze e convinzioni *metafisiche*, attenendosi ai fatti», in Porro (2008).

<sup>15</sup> Solo Schizzerotto parla di «quale inserto per così dire personale, come l'esibizione del sapere astrologico da parte del Gonnella [...], di cui poi resta da rintracciare la fonte», Schizzerotto (2020), p. 410.

sbrigativamente ridotte ad «alcune cose, che non so dove apparite l’avesse, che appartenevano a la astrologia giudiziaria», nella rielaborazione di Gadda forniscono lo spunto per uno scambio di battute rivelatore tra Gonnella e il personaggio del medico, tutto basato sul meccanismo comico (e, per certi versi, quasi para-macaronico)<sup>16</sup> del fraintendimento del latino – specie se si tratta di lessico specialistico – da parte dell’ignorante (per l’*understatement* di Bandello, il medico «non dovea [...] essere il più dotto del mondo»):

MEDICO *(si accosta fra pavidamente e sussiegosamente al Gonnella e lo sta un poco a osservare dietro le spalle) Che è questa, messer Gonnella?*

GONNELLA *(villanamente, senza voltarsi a guardarlo) Tabula declinationum particularis.*

MEDICO *Ottimamente, sì. Tabula decl... ehm, ehm. E qui?*

GONNELLA *(c.s.) Tabula declinationum generalis.*

MEDICO *Generalis, generale, mastratamente tu di’. E questa?*

GONNELLA *(c.s.) Tabula secunda vel frugifera.*

MEDICO *Tabula lucifera, ma sì, che tu ben fai. Or dimmi che è questa?*

GONNELLA *(c.s.) Tabula differentiarum ascensionalium.*

MEDICO *(con spagnolesco entusiasmo) Maravigliosamente, invero. Tabula diff... scionalium... ehm, ehm. E quiggiù?*

GONNELLA *(c.s.) Tabula...*

MEDICO *Gonnella, Gonnella, tu mostri di esser buffone, ma tu mi pari uno eccellente astrologo! (Rivolgendosi al marchese) Signore, cotestui ha il diavolo addosso. Egli è altro che noi non crediamo. Signore mio, egli ora toccò certi punti che ne l’astrologia giudiziaria sono di recondita dottrina.<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> È il caso di notare quanto il personaggio di Gonnella-astrologo presenti diverse somiglianze con un altro grande astrologo beffardo del Cinquecento, Cingar nel *Baldus* (e davvero basterà appena accennare all’importanza della linea ‘Folengo-Gadda’ nella critica del lombardo da Contini (1934) in poi). Nei libri XIV e XV dell’ultima redazione della macaronea, Baldo scopre infatti che il suo compagno prediletto sa di astrologia, e si rivolge a lui quasi con parole molto simili a quelle di Nicolo d’Este, riportate fedelmente da Gadda («Che ghiribizzi hai tu nel capo? Che farnetichi? Che astrologhi?»): «“Cingar, es astrologus? Numeras num sydera, Cingar?”» (*Baldus* XIV 30). Si veda anche Capata (2001).

<sup>17</sup> SVP 999-1000.

Qual è la fonte di Gadda in questo passo? Si tratta di una ricerca in effetti svolta nell'ambito dell'astrologia *iudiciaria*, o, meglio, in quello della letteratura astronomica che, come si è detto gli interpreti delle stelle, utilizzavano per i loro giudizi e oroscopi. Le frasi latine di Gonnella sono infatti tratte dalle *Tabulae directionum et projectionum* compilate da Regiomontano (Johannes Müller) nel 1490 con l'aiuto di Martin Bylica, che riscossero un tale successo da venire pubblicate undici volte fino al 1626 e diventare rapidamente le tavole di riferimento per gli astrologi. Anche uno dei più noti divinatori del Cinquecento italiano, Luca Gaurico, le fece ristampare nel 1524, e vista la diffusione di questo testo non è escluso che Gadda possa averne visto un esemplare.<sup>18</sup> Proprio in questa edizione si possono leggere già nel frontespizio ai primi due posti la «Tabula declinationum particularis» e la «Tabula declinationum particularis»; Gadda legge forse male la *f* gotica (o la modifica di suo proposito, come del resto fa con la successiva congiunzione) trasformando la «tabula fecunda atque frugifera» in «tabula secunda vel frugifera», mentre la «tabula differentiarum ascentionalium» compare alla sesta riga (dopo la «tabula coeli mediationum particularis» e la «tabula coeli mediationum generalis»).

Non è l'unica volta in cui in Gadda compaiono le effemeridi di Regiomontano, anche se di sfuggita. Uno degli episodi più famosi riguardo al loro uso ha luogo durante il quarto viaggio di Cristoforo Colombo, quando, arenato con le sue navi e senza più viveri, circondato da indigeni ostili, il genovese utilizzò proprio

---

<sup>18</sup> Regiomontano (1524) è presente in due esemplari anche alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Si noti che il 1524 fu l'anno del mancato diluvio previsto per la congiunzione dei pianeti maggiori nel segno dei Pesci, il punto più basso della credibilità astrologica nel sedicesimo secolo: cfr. Niccoli 1982, Zambelli 1982.

l'almanacco dell'astronomo tedesco per predire ai nativi l'eclisse del 29 febbraio 1504<sup>19</sup>. L'episodio è ricordato da Gadda in *Come lavoro*:

*Oh! miseria! oh, dovizia! Parole e parole. Doverglielie buttare di piena mano come a' polli, grandine di picchiettanti scemenze di che sopra ogni mangime le appetiscono: quali buttò il Colombo le perline vetro a' Caràibi in uno sgomento d'eclisse: che dalla reverenza loro attendeva oro, il Colombo, festuche d'oro, pepite d'oro, patate d'oro. (SGF I 428)*

C'è anche un'ulteriore concomitanza temporale. Poco dopo la rappresentazione di *Gonnella buffone*, come si è detto, Gadda traduce *La verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón (*La verità sospetta*), ulteriore testimonianza del fascino verso la lingua spagnola dell'amato Quevedo (e allo «spagnolesco entusiasmo», come s'è visto, si allude pure nella riduzione da Bandello, peraltro in una didascalia; una parte di testo che è tutta gaddiana). L'idea della traduzione, di Giulio Cattaneo e Adriano Magli, fu accettata di buon grado da

---

<sup>19</sup> Colombo riporta l'episodio – che avrà largo successo nell'ambito della successiva letteratura odeporica post-tassiana, culminata col *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani (1628) – nel *Libro de las Profecías*, f. 59v. «Juebes / de febrero de 1504 estando yo en las Yndias en la ysla de Janahica en el porto que se diz de Santa Gloria / que es casi en el medio de la ysla de la parte septentrional / obo eclipsis de luna / y por que el comienzo fue primero que el sol se pusiere non pude notar salvo / el termino de quando la luna acabo de bolver a su claridad / y esto fue muy certificado / dos oras y media pasadas de la noche // çinco ampolletas / muy ciertas / la diferencia del medio de la ysla de Janahica / en las Yndias con la isla de Calis en España es siete oras y quynce minutos de manera que en Calis se puso el sol primero que en Janahica / con siete oras / y quynce minutos de ora // vide almanach» (de Dios de la Rada y Delgado 1897). Che si trattasse proprio, com'è largamente tradito, delle effemeridi di Regiomontano è dimostrato anche dal fatto che effettivamente nelle edizioni delle *Tabulae* si trova la previsione di un'eclisse per il 29 febbraio del 1504 alle ore 13 e 36: cfr. su questo punto l'accurata disamina nella *Rassegna bibliografica* del «Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura», III, I, alle pp. 370-376. Ricordo anche lo scritto *Toscanelli e Colombo* (SGF I 994-99), in cui Gadda ritorna sull'episodio della celebre (ma errata nelle proporzioni) mappa dell'astronomo Paolo dal Pozzo Toscanelli che Colombo utilizzò per la sua prima impresa verso l'Oriente, e di cui l'Ingegnere scrive che «Colombo il cauto, Colombo il severo, Colombo il responsabile aveva forse chiesto incitazione e conferma, per la sua idea, alla scienza dell'epoca, alla più avveduta, e più ardita, e cioè alla fiorentina e toscana. La scienza dell'epoca gli aveva dato, semmai, quello che solo poteva dargli: un beverone misto di buon senso e di frottole, di chiari presagi e di fantasiose dicerie» (SGF I 999).

Gadda<sup>20</sup>, che si ritrovò a doversi occupare di un nuovo buffone, Tristano, che s'improvvisa astrologo:

TRISTANO [...] Qui nella capitale le donne risplendono sulla terra quanto le stelle nel cielo. Facilità di sensi, virtù, orgoglio, situazione economica possono variare dall'una all'altra, come negli astri l'influenza, lo splendore, la grandezza. [...] Vedrai, vedrai! Certe spose! Io le chiamo "i pianeti" perché sono capaci di brillare anche di più. Queste, in congiunzione con i rispettivi mariti, che sono uomini di spirito riversano i loro influssi sui cavalieri di passaggio. [...] Cauti passeggiatrici, vedrai, e le loro giovani, stupende figliole: queste sono stelle fisse, le madri vagabonde comete. [...] La donna di strada non la metto neppure nel novero: non è stella, è un ricorrente asteroide. La sua luce non è splendida, né è nota la sua posizione. Si presenta a mattina, infausta ai quattrini: avveratosi il prognostico, di colpo sparisce. [...] Di tutte codeste luci e stelle e pianeti, pochissime, bada, sono i punti fermi del cielo: anche se gli hai regalato il Perù...

Non ignorare, – e neppure io lo ignoro –  
che il segno della Vergine è uno solo  
e i segni delle corna sono tre:  
Ariete, Capricorno e Toro.

Vai, vai: senza troppo confidare nelle stelle, affidati ad un'unica certezza: che il polo di tutte le stelle è uno solo: e ha nome "denaro".

DON GARSIA Che fai, l'astrologo?

TRISTANO Be', nel tempo che piativo a Palazzo per un impieguccio, ho avuto modo di ascoltare qualche lezione d'astrologia.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> «Devo ricordare anche la trasmissione, fatta per la radio, di *La verità sospetta* di J. Ruiz de Alarcón, che avevamo incluso nel ciclo "Il teatro spagnolo del secolo d'oro". Riuscii a convincere Gadda a questa impresa, perché l'opera gli era congeniale, e lo riportava con la mente al suo Quevedo, e ad altri spagnoli dell'epoca; inoltre, scritta com'era in un linguaggio barocco, e piena, anche in rapporto all'argomento (il primo grande bugiardo della storia del teatro moderno) di dimensioni e variazioni spropositate, si prestava sempre a nuove divagazioni, e voli di ingegno, che, lo assicurai, non sarebbero stati particolarmente presi di mira; anche perché questi classici si poteva evitare di mandarli in censura. Gadda si mise al lavoro con un certo compiacimento», in Carlino-Mastropasqua-Muzzioli (1987), pp. 254-255.

<sup>21</sup> Da notare che la lezione d'astrologia è invenzione gaddiana; nel testo originale, infatti, la battuta di Tristano è «Oí, / el tiempo que pretendía en palacio, / astrología», dove «astrologar» significa, come lo «strologare» italiano, praticare la divinazione celeste, piuttosto che apprenderla. Come in Gonnella, l'astrologo della commedia spagnola nella versione di Gadda è sì un affabulatore e un millantatore, ma in un'accezione diversa rispetto al ciarlatano

Il quadro di questo Gadda 'astrologico', senz'altro minore eppure in grado di riaffiorare a più riprese nei grandi testi e rappresentare una delle infinite rifrazioni del cosmo culturale dell'Ingegnere, non può tuttavia essere completo senza un accenno a Girolamo Cardano: forse la figura che più di tutte riesce a riassumere le diverse istanze che riguardano una poliforme conoscenza del mondo. Gadda, per cui pure sarebbe assai semplice ignorare la centralità del Cardano astrologo in favore del matematico e dell'inventore, non sembra mai voler negare la sua ambivalenza, arrivando anzi a riproporla sfacciatamente. In uno dei più noti racconti dell'*Adalgisa*, *Al parco, in una sera di maggio*, si fa riferimento alle sospette prossimità dell'ingegnere Valerio Caviggioni e della zia Elsa «tra i damaschi e i velluti e le dorature de' salotti» (RR II 487), una situazione

*determinata magari da nient'altro che dalle combinazioni, od occasioni, o congiunzioni, delle poltroncine e dei sedili: e dei tabourets: di cui ogni salotto con vivace grazia si popola. Vi opera dunque, anche tra i rasi dun luigi quindici, l'imprevedibile puro? il mero casus, la caduta atomica di Democrito e di Leucippo, di Epicuro e di Lucrezio? forse l'accidente scolastico, di Alberto e di Toma, e di Don Ferrante? forse la congiunzione astrologica, di Guido Bonatti e dell'onnisciente Cardano? o la congiuntura, dell'odierna prassi e chiaroveggenza bancaria?*<sup>22</sup>

Il gioco delle paronomasie e degli slittamenti semantici (congiunzioni, congiunzioni astrologiche, congiunture) segna l'ironia del quadretto, ma mi pare interessante concentrare l'attenzione soprattutto su Cardano, definito «onnisciente» e in buona compagnia da una parte con Guido Bonatti, forse il più famoso astrologo medievale italiano (e da Dante collocato in *If* XX 118), e dall'altra con il manzoniano Don Ferrante, che come sappiamo dai *Promessi sposi* «nell'astrologia era tenuto, e con ragione, per più che un dilettaante», e che

---

professionista del primo teatro cinquecentesco; è qualcuno che ha studiato, un curioso, una figura ibrida non dissimile dagli astrologi/astronomi del Rinascimento.

<sup>22</sup> RR II 487-488.

«sosteneva la domificazione del Cardano contro un altro dotto attaccato ferocemente a quella dell'Alcabizio»<sup>23</sup>. Il riferimento alle «congiunzioni» mette tra l'altro Cardano a contatto (correttamente) con la più osteggiata, già all'epoca, tra le varie tipologie della *iudiciaria*: l'astrologia congiunzionista derivata da Albumasar, che prevedeva prodigi e catastrofi in caso di congiunzioni dei pianeti superiori e che qui, comicamente, viene paragonata alle manovre di Valerio ed Elsa per avvicinarsi nei buoni salotti lombardi. Ma la valutazione reale su Cardano e sul suo eclettismo può essere colta solo nel botta e risposta con il critico evocato da Gadda nella *Meditazione milanese*:

*Il critico: "A poco a poco voi mi condurrete, con i vostri deliranti propositi in un angolo buio. E lì sottovoce, e guardandovi ben d'attorno se nessuno ci veda o ci ascolti, mi confesserete che Gerolamo Cardano aveva ragione di sostenere, nel suo "De subtilitate", influenze astrali in noi"*

*Rispondo: "Lasciate in pace il geniale e sventurato solutore dell'equazione di quarto grado. La sua vita vi dica quanto è complessa la realtà e attraverso quali strani tormenti e quali intime angosce il genio italiano si è sviluppato: e Cesalpino e Malpighi e Cardano e Cavalieri e altri mille abbiano l'onore che meritano: e si scriva la storia del loro genio e dei loro errori e con eguale amore si considerino l'uno e li altri, ché tutto è realtà. [...]"* (SVP 815)

«Tutto è realtà»: gli errori come le intuizioni destinate a cambiare il corso della matematica o della meccanica, l'astrologia giudiziaria come l'astronomia speculativa, il Cardano dell'*Artis magna sive de regulis algebraicis liber unus* come l'autore del *De subtilitate*. Ancora, nell'*Appendice del Racconto italiano del Novecento*, nell'abbozzo della cosiddetta 'riesumazione manzoniana'<sup>24</sup>, si legge,

---

<sup>23</sup> Manzoni (2002), p. 521.

<sup>24</sup> Nello stesso passo, sempre a proposito di Don Ferrante: «Don Ferrante seguita a raccogliere ordinatamente la sua biblioteca e a ragionare meglio degli altri. È una persona colta. Guida l'opinione. Se vivesse oggi molte redazioni di quotidiani se lo contenderebbero. C'è nello scaffale un posto per il "Principe" e un altro per il "Saggiatore", ma non sono proprio i suoi santi. Piante più grosse, nella bizzarra foresta, hanno avvilluppato e soffocato» (SVP 597).

senza ulteriori commenti: «Gerolamo Cardano risolse l'equazione di terzo grado e scrisse il *De Rerum Caelestium!*»<sup>25</sup>.

Che Gadda potesse avvertire una certa simpatia, e perfino una spirituale vicinanza, per lo sfortunato Cardano – lettore voracissimo e inquieto, grafomane instancabile, matematico insigne ed esperto di meccanica – è assai probabile. In un suo saggio di qualche anno fa Guido Giglioni ha evocato una triade composta da Cardano, Manzoni e Gadda, «the three great Milanese neurasthenics»<sup>26</sup>, interpretando l'attività di divinatore e astrologo di Cardano come «a natural expression of man's attempts to understand and control the passions and the external world»<sup>27</sup>. Un tentativo – andrà notato a margine – destinato a fallire per via della fondamentale differenza ontologica tra la passionale irrazionalità dell'uomo e l'immutabilità del cosmo inanimato, evidente non appena la lontananza degli astri insensibili si palesa con spietata freddezza. Così accade alla madre di Gonzalo nella *Cognizione del dolore* mentre ripensa alla morte dell'altro figlio caduto in guerra, eco trasparente di Enrico Gadda e del trauma della sua fine:

*Ma che cosa era il sole? Quale giorno portava? sopra i latrati del buio. Ella ne conosceva le dimensioni e l'intrinseco, la distanza dalla terra, dai rimanenti pianeti tutti: e il loro andare e rivolvere: molte cose aveva imparato e insegnato: e i matemi e le*

---

<sup>25</sup> Si tratta di una svista di Gadda: Cardano non scrisse un *De rerum caelestium* ma il *De rerum varietate*, che del *De subtilitate* è una sorta di continuazione. Per quanto riguarda la sua attività algebrica, Cardano nell'*Artis magna* (o *Ars magna*) risolse l'equazione di terzo grado, mentre un suo studente, Lodovico Ferrari, fece lo stesso con quella di quarto. A ribadire il legame tra astronomia in quanto scienza e poesia c'è poi la battuta finale del capitolo IX (*Il male*) della *Meditazione milanese*, a proposito della valenza intrinseca dello spirito eroico al di là di un «D'Annunzianesimo rancido», immortalato nella figura dei dardi degli Spartani che nascosero il sole alle Termopili in una sorta di eclissi provocata dall'uomo: «Astronomia e poesia possono sempre accordarsi» (SVP 97); sul concetto di 'male' in Gadda si veda anche Citati (1963).

<sup>26</sup> Giglioni (2001), p. 360.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

*quadrature di Keplero che perseguono nella vacuità degli spazi  
senza senso l'ellisse del nostro disperato dolore.*<sup>28</sup>

Anche Cardano piange la morte del figlio Giovanni Battista, condannato alla decapitazione dopo l'avvelenamento della moglie infedele, e ne studia la genitura, cercando il senso di quel dolore nelle stelle. Non è che l'ennesimo tentativo parziale di sciogliere il futuro *gnommero* di Ingravallo<sup>29</sup>, anticipato dal complesso sistema di attrazioni e repulsioni che lega il mondo nel *De subtilitate*, vera *wunderkammer* delle parole e della conoscenza, dove si trova di tutto, dalla cosmologia – la stessa che autorizzerà Cardano a scrivere il famigerato oroscopo di Cristo nel *De astrorum iudiciis* – alla descrizione dei macchinari più complessi. L'universo del dato, dei dati, quelli leciti e quelli fasulli, quelli utilizzati da Gonnella per le sue burle ma che pure sono indispensabili per cambiare paradigma, in un'alternanza vorticoso che è l'unica possibile rappresentazione (pur incompleta) della realtà: forse una delle più vicine a quella di Gadda, quattrocento anni prima di lui.

Giordano Rodda

Università di Genova

[giordano.rodde@edu.unige.it](mailto:giordano.rodde@edu.unige.it)

---

<sup>28</sup> RR I 674. Si noti anche la nota esplicativa d'autore su 'senza senso': «Destituiti di apparato sensorio e quindi di sensitiva».

<sup>29</sup> «Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti» (RR II 16).

## Riferimenti bibliografici

Capata (2001)

Alessandro Capata, *Gadda e il modello inconscio della Macaronea*, in Andrea Cortellessa-Giorgio Patrizi (a cura di), *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla raccolta del Burcardo*, Roma, Bulzoni, 2001, II, pp. 47-51.

Carlino-Mastropasqua-Muzzioli (1987)

Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli (a cura di), *Gadda e il teatro*, in *Gadda, progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 251-255.

Citati (1965)

Pietro Citati, *Il male invisibile*, in «Il Menabò», 6 (1963), pp. 12-41.

Contini (1934)

Gianfranco Contini, *Carlo Emilio Gadda, o del pastiche*, in «Solaria», 9, 1 (1934), pp. 88-93.

Corfiati (2009)

Claudia Corfiati, *Iachelino, Scaramurè, Albumasar, Barbone, Schirosso e altri «huomini di fumo»*, in Stella Castellaneta e Francesco S. Minervini (a cura di), *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, atti del convegno di studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), Bari, Cacucci Editore, 2009, pp. 623-640.

Corso (2004)

Sandro Corso, *Gadda e Pasolini*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4 (2004),

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/pasolincorso.php>

(ultima consultazione: 15/05/2021)

De Dios de la Rada y Delgado (1897)

Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Tres autógrafos de Colón*, in «El Centenario», 3 (1897), pp. 219-229.

Gadda (1974)

Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

Gadda (1985)

Carlo Emilio Gadda, *Gonnella buffone*, Parma, La Nuova Guanda, 1985.

Giglioli (2001)

Guido Giglioli, *Autobiography as self-mastery, writing, madness, and method in Girolamo Cardano*, in «Bruniana & Campanelliana», 7, 2 (2001), pp. 331-362.

Gioanola (2004)

Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004.

Manzoni (2002)

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi (1840)*, in Id., *Fermo e Lucia, I promessi sposi (1827), I promessi sposi (1840)*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Meldolesi (1987)

Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

Niccoli 1982

Ottavia Niccoli, *Il diluvio del 1524 fra panico collettivo e irrisione carnevalesca*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*. Convegno internazionale di studi (Firenze 26-30 giugno 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 369-392.

Pasolini (1986)

Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986.

Porro (2008)

Mario Porro, *Galileo Galilei*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», supp. 1 (2008),

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/galileoporro.php>>

(ultima consultazione: 15/05/2021)

Regiomontano (1524)

*Clarissimi doctoris d. Ioannis de Montereio Germani Tabulae directionum in quibus continentur haec. Tabula declinationum particularis. Tabula declinationum generalis [...]*, Venetiis, excussum in officina Lucae Antonii Iunta Florentini, 1524.

Rodda (2016)

Giordano Rodda, *Liquore di pianeti e rugiade di stelle fisse: commentando l'Astrologo dellaportiano*, in Guido Baldassarri, Valeria di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester

Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2013), Roma, Adi editore, 2016.

Roscioni (1995)

Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1995.

RR I

Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, I, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988.

RR II

Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989.

Scalabrini (1996)

Massimo Scalabrini, *La schiatta di mastro Iachelino. Una proposta per il Negromante*, in «Lingua e stile», XXXI (1996), pp. 161-175.

Schizzerotto (2000)

Giancarlo Schizzerotto, *Gonnella. Il mito del buffone*, Pisa, ETS, 2000.

SGF I

Carlo Emilio Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991.

SVP

Carlo Emilio Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.

Ungaretti-Lescure (2010)

Giuseppe Ungaretti-Jean Lescure, *Carteggio (1951-1966)*, a cura di Rosario Gennaro, Firenze, Olschki, 2010.

Verardi (2018)

Donato Verardi, *Arti magiche e arti liberali nel Rinascimento. Da Ariosto a Della Porta*, Lugano, Agorà, 2018.

Zambelli 1982

Paola Zambelli, *Fine del mondo o inizio della propaganda? Astrologia, filosofia della storia e propaganda politico-religiosa nel dibattito sulla congiunzione del 1524*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura* in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*. Convegno internazionale di studi (Firenze 26-30 giugno 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 369-392.

*This contribution starts from a detail hitherto ignored in a minor work by Gadda, "Gonnella buffone", a theatrical reduction, staged in 1953, of some novellas by Matteo Bandello, to explore the relationship of the Ingegnere with astrological/astronomical epistemology at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries. In an itinerary that resurfaces in various ways in Gadda's major texts, from the Adalgisa to the Cognizione del dolore, from the Pasticciaccio to the Meditazione milanese, a complex evaluation is reconstructed, which seems to accept the ambivalence of cosmological knowledge and*

*finally sublimates it in the figure of Gerolamo Cardano, the polygraph who combined astrological practice, mechanics and mathematics, in an example of an all-encompassing vision of reality that Gadda himself looked at with interest and admiration.*

*Parole-chiave:* Gadda, Regiomontano, Bandello, Cardano, teatro.

## ALESSANDRA TREVISAN, **Vera Gherarducci** poeta

Non è facile definire un solo motivo per cui numerose scrittrici – e più in generale le artiste di tutte le provenienze, che sembrano subire maggiormente, nella storia della letteratura, un oblio dovuto al genere – restino intrappolate in un tempo remoto, senza possibilità di inserimento nel canone odierno né – talvolta – di riscoperte postume. Un’analisi condotta in altre pubblicazioni, che saranno all’occorrenza indicate in questa sede, rivela che le ragioni a causa di cui le autrici risultano dimenticate sono spesso da ricercarsi nei ‘movimenti editoriali’ larghi delle loro opere: le case editrici che hanno stampato i loro libri, il sostegno del panorama intellettuale coevo nei premi nazionali e l’accoglimento della critica sono certamente alcuni degli aspetti che definiscono il valore degli autori che si studiano oggi, perché dichiarano quale fu la loro fortuna in vita anche al di là del testo, appunto nel loro ‘contesto di azione’. Tuttavia, il fatto di avere una esigua produzione alle spalle – primo dato essenziale – può averli relegati, oggi, in terza, quarta, quinta fila, anche se nella loro epoca hanno avuto successo.

Quello di Vera Gherarducci è certamente il caso di una figura ‘due volte’ “minore”, non solo per la letteratura italiana del Novecento in quanto donna<sup>1</sup> ma anche all’interno del quadro degli studi sulle scrittrici, laddove questo termine trae dal saggio di Deleuze e Guattari ed è esteso ai *Gender Studies*, e può indicare

---

<sup>1</sup> Cfr. Parmeggiani e Prevedello (2019), p. XV: «La critica femminista ha anche denunciato il doppio standard della critica letteraria che da sempre ha penalizzato la scrittura delle donne, considerate scrittrici “minori” a causa del loro sesso».

«le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)»<sup>2</sup>, implicando a ragione il problema del "canone" occidentale e dell'entrata delle scrittrici all'interno dello stesso, di cui si discute dal 1996 – almeno – in avanti<sup>3</sup>.

Quest'autrice liminale, che può rientrare in un paradigma poc'anzi delineato, è uno di quei nomi di sconosciute che, tuttavia, nel panorama coevo della poesia italiana tra anni Sessanta e Settanta, era stato in grado di risuonare a livello nazionale, per lo meno in parte. I parametri sopra menzionati fungeranno da ponte fra biografia e testo, per ricostruire i margini di un itinerario dinamico, non privo di presenze degne di nota che Gherarducci ha incontrato lungo la sua carriera.

A proposito della sua biografia si conoscono pochi dati.

Era nata a Bari il 26 maggio 1928 da genitori settentrionali e si era trasferita a Roma nel 1950, dove aveva frequentato i corsi della Regia Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico recitando poi, fra le altre, nella compagnia di Eduardo De Filippo<sup>4</sup>. «Né bella, né decorativa, ma libera e intensa»<sup>5</sup>, come attrice il suo percorso si è strutturato attraverso la radio, registrando radiodrammi, *pièce* e altri contenuti per la RAI negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta: famose restano un'incisione con Paolo Carlini ed Arnaldo Foà dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters tradotta da Fernanda Pivano, ma anche una versione del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Arrivava poi al cinema nel ruolo di Gigliola nel film *Toh, è morta mia nonna* di Mario Monicelli (1969). La sua carriera, in questo

---

<sup>2</sup> Deleuze, Guattari (1975), p. 27.

<sup>3</sup> L'anno di costituzione della SIL – Società italiana delle letterate segna un concreto momento di rinnovamento degli studi sul canone in Italia, dopo la comparsa del volume di Harold Bloom.

<sup>4</sup> Ad esempio, in *Mia famiglia* della Compagnia di Eduardo De Filippo, regia E. De Filippo, con E. De Filippo, Dolores Palumbo e Vera Gherarducci – Teatro Eliseo, Roma, 1955. Per quell'interpretazione fu elogiata anche da Salvatore Quasimodo: cfr. Quasimodo (1961), p. 300.

<sup>5</sup> Cordaro (1968), p. 37.

campo, è diventata altrettanto importante quando ha iniziato a collaborare alle sceneggiature e ai *set* dei documentari e film del marito, il regista Vittorio De Seta, che la volle anche come assistente alla produzione per tutto l'arco della propria vita. In un'epoca in cui le donne sembravano non riuscire a ritagliarsi uno spazio, Gherarducci risultava, invece, nei *credits* di molti lavori neorealisti di De Seta: come assistente di regia è nominata in *Lu tempu di li pesci spata* (1954), *Isole di fuoco* (1954), *Surfarara* (1955), *Un giorno in Barbagia* (1958) e in *Banditi a Orgosolo* (1961)<sup>6</sup>, mentre co-firmava la sceneggiatura di *Un uomo a metà* (1966) con Fabio Carpi e, per lo stesso, sarà autrice della scenografia. «Un soggetto, il suo, esposto al mondo del cinema ma anche della letteratura in qualità di poeta»<sup>7</sup>, caratteristica che la avvicina ad altri nomi del panorama culturale tra anni Cinquanta e Ottanta, come quelli di Marilù Carteny, costumista per Gianfranco Rosi e Sergio Leone ma anche aiuto regista nei documentari (perduti) di Giulio Quèsti; Dacia Maraini, già collaboratrice di Pier Paolo Pasolini e altri registi importanti; Lucia Drudi Demby, che instaurò un lungo sodalizio con Gianfranco Mingozzi ma fu anche scrittrice; Goliarda Sapienza, che secondo la critica fu co-sceneggiatrice e *dialogue coach* di Francesco Maselli<sup>8</sup>, oltre che scrittrice. Si potrebbe aggiungere al gruppo anche Lalla Kezich, moglie del critico Tullio Kezich, scrittrice e autrice di radiodrammi. Questa rassegna porta, tuttavia, ad evidenziare due fatti: il riconoscimento del lavoro cinematografico di Vera Gherarducci e la sua esposizione, per i decenni indicati, ad un *milieu* di rilievo

---

<sup>6</sup> Quanto ricostruito grazie a *Il mondo perduto. Cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959* (Feltrinelli 2008, dvd+libro) verifica che lei seguì la segreteria di redazione di *Pasqua in Sicilia* (1955). *I dimenticati* (1959) e *Pastori di Orgosolo* (1960) riportano il nome di Vera Gherarducci De Seta mentre *Parabola d'oro* (Opus Film 1955) e *Contadini del mare* (Astra Cinematografica 1955), entrambi digitalizzati dall'Istituto Luce, non la presentano nei *credits*. Molti sono i nomi femminili tra i vari collaboratori di Vittorio De Seta, ad esempio Fernanda Papa, Tina Perozzi, Mariella Ercoli, attive nel montaggio o come aiuto-montatrici, segno della partecipazione a una produzione più ampia. Cfr. Giuliani (1980), p. 53, e Bertozzi (2008), p. 232.

<sup>7</sup> Cfr. Trevisan (2020b), p. 67.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 69-73.

come quello romano, tanto che lei poteva considerarsi una di quelle donne che sperimentarono l'autocoscienza prima del sessantotto, come ha affermato proprio Goliarda Sapienza<sup>9</sup>.

In effetti, questo gruppo di artiste – cui Sapienza aggiungeva Franca Angelini e Titina Maselli – rappresenterebbe la fotografia di un tempo in cui scrittrici e scrittori lavoravano in molti campi differenti, svolgendo spesso ruoli artistici tutt'altro che secondari. Un tale gruppo non omogeneo di donne, però, non è mai stato radunato dalla critica; in effetti il loro passaggio disinvolto dal campo delle arti performative a quello delle arti visive (Gherarducci, Sapienza, Kezich), o il loro muoversi con agilità in ambiti diversi all'interno del campo delle arti visive (si aggiungano Drudi Demby, Maraini, Carteny), appare come una consapevole messa in pratica di più qualità unita ad una strategia di sopravvivenza, al fine dunque di non soccombere in un mondo in cui le professionalità maschili hanno fagocitato tutte le possibilità che le donne avrebbero avuto (o hanno avuto). L'essere 'pluri-artiste', come oggi si può definirle, concede loro una versatilità formale che è in grado di farle sopravvivere nel tempo, una versatilità curiosa da indagare proprio perché inserita in un clima storico in cui la sperimentazione faceva vincere o – al contrario – fallire gli artisti. Nel caso di Gherarducci resta aperta una domanda circa l'oblio dovuto all'insuccesso del suo ruolo di poeta, di cui ci si occuperà oggi.

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 57. La dichiarazione di Goliarda Sapienza riportata è tratta da un suo articolo: G. Sapienza, *Un abisso tra noi e i nostri uomini*, «Quotidiano donna», 22 ottobre 1981. Vera Gherarducci sarà anche il tramite della conoscenza tra Angelo Maria Pellegrino e Sapienza negli anni '70, come conferma lui nell'articolo "*Mia moglie Goliarda*". *La scrittrice vista da vicino* in «la Repubblica Palermo» del 4 marzo 2021, che coincide con l'uscita dell'epistolario: cfr. Sapienza (2021), su cui si ritornerà. Gherarducci, negli anni Settanta infatti, gestiva l'agenzia "Attori associati", che rappresentava Angelo Pellegrino stesso, allora attore.



Vera Gherarducci negli anni Sessanta

Un fatto la accomuna a Sapienza: l'esordio in poesia, con la raccolta *Le giornate bianche* (All'Insegna del Pesce d'Oro 1962), iniziazione che prosegue poi con *Giorno unico* (Guanda 1970); Sapienza ha rivelato, invece, un esordio postumo, dal momento che la raccolta *Ancestrale*, scritta tra gli anni Cinquanta e Sessanta, ha visto la luce solo nel 2013 per i tipi de La Vita Felice. La formazione comune presso la Regia Accademia e soprattutto una formazione nel teatro e nel cinema passando per la radio – proprie anche di Kezich<sup>10</sup> – farebbe pensare a uno stesso terreno in cui si intrecciano aspirazioni, carriere, ambiti e relazioni inesplorate di una generazione di autrici nata durante il ventennio<sup>11</sup>, che racconta sé stessa in

---

<sup>10</sup> Si veda la voce dell'«Enciclopedia delle donne online»:

<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/lalla-kezich-laura-de-manzolini-vidali/>

<sup>11</sup> Sapienza era nata nel 1924 ed è morta nel 1996; Lalla Kezich nel 1924 ed è scomparsa nel 1987 mentre Gherarducci nel 1928 ed è morta nel 1980.

versi<sup>12</sup>, secondo un percorso per lo più autobiografico, con supposti modelli letterari di riferimento internazionali.

Per poter affrontare un cammino nell'opera di Vera Gherarducci sarà necessario verificare in che misura i suoi libri possano rappresentare un tassello fondamentale nella poesia italiana del secondo Novecento, soprattutto partendo da due fatti di osservazione: l'accoglimento – prima – dell'editore milanese Scheiwiller e – poi – di Pasolini nella collana «Piccola Fenice» di Guanda, e la ricezione di entrambe le opere anche nelle biblioteche di autori e artisti nonché – seppure in minima parte – la critica che si è accompagnata al lavoro della poeta. La ricerca d'archivio, infatti, definisce la misura del silenzio in cui è caduta un'autrice i cui testi si rivelano come pagine di un intimo taccuino in versi.

### **Nel catalogo degli editori: presenze nazionali e transnazionali**

Nel Fondo Scheiwiller<sup>13</sup> esiste un carteggio per la preparazione del volume edito; non è stato invece possibile verificare se esistano materiali dell'editore Guanda.

È senz'altro d'obbligo evidenziare come Vera Gherarducci, con il suo primo libro, si fosse inserita in un ambito di prestigio, che proponeva edizioni limitate: la sua raccolta era uscita in una tiratura di 500 esemplari nella serie Letteraria.

Scheiwiller annoverava nella propria *enclave*, in quegli anni, nomi quali Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Pietro Jahier, Eugenio Montale, Mario Luzi, Nanni Balestrini, Ezra Pound e molti altri. Nel 1960 uscivano due volumi di Pier Paolo Pasolini: *Sonetto primaverile: 1953* e *Roma 1950: diario* (nella serie Lunario)

---

<sup>12</sup> Nella quarta di copertina di *Giorno unico* scopriamo che l'autrice «ha sempre scritto poesie».

<sup>13</sup> Conservato presso il Centro Apice di Milano. Ci si riferisce all'attività di Vanni Scheiwiller, che aveva ereditato dal padre Giovanni, nel 1951, la casa editrice.

ma era stato certamente Nelo Risi il tramite, per Gherarducci, con l'editore<sup>14</sup>, che soleva convocare personalmente i propri eletti, come testimoniano anche gli studi condotti nell'ambito di un recente Convegno a lui dedicato<sup>15</sup>. Risi aveva pubblicato, nel 1958 e nel 1962 presso di lui, *Civilissime* e *Minime massime* (entrambi nella "serie Acquario").

C'è un fatto, non trascurabile considerando l'epoca: Maria Luisa Spaziani, Alda Merini e Cristina Campo avevano pubblicato per Scheiwiller pochi anni prima: la prima *Primavera a Parigi* (1954), la seconda *Paura di Dio* (1955) e la terza *Passo d'addio* (1956); le tre opere erano incluse nella "serie Letteraria". Merini pubblicava poi, nel '62, *Tu sei Pietro* (serie Lunario). Giovanni Scheiwiller, prima di cedere la casa editrice al figlio Vanni proprio nel 1951, aveva pubblicato l'antologia *Poetesse del Novecento*<sup>16</sup>. La collana "serie Letteraria", comunque, ha accolto, dal 1937 al 1977, nomi quali Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Eisenin, Pound, insieme a diversi altri; era pertanto molto orientata alla poesia europea. Uno sguardo da vicino porta all'attenzione il nome di poche e selezionate autrici, tuttora sconosciute: Antonella Dalfino che, nel 1937, pubblicava *Poesie 1935-1937* (ancora in un momento di direzione del padre Giovanni), e Dianella Selvatico Estense che, nel 1960, pubblicava *Quando il giorno sarà compiuto* (con inclusa una lirica di Diego Valeri, suo probabile mediatore presso l'editore)<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> A ben vedere Fabio Carpi aveva lavorato con Nelo Risi e con Vittorio De Seta, e potrebbe essere stato lui a mettere in contatto Risi e Gherarducci. Il carteggio con Scheiwiller conferma questa mia prima intuizione.

<sup>15</sup> Si veda: *Vanni Scheiwiller "editore milanese"*. Atti del Convegno, Biblioteca Nazionale Braidense – Milano, 24 ottobre 2019, a cura di Laura Novati, All'Insegna del Pesce d'Oro, 2020, edizione fuori commercio; con interventi critici di Laura Novati, Carlo Bertelli, Andra Kerbaker, Enrico Decleva, Pietro Gibellini, Franco Loi, Marta Sironi, Raffaella Gobbo e Alberto Cadioli.

<sup>16</sup> In cui inserisce Vittoria Aganoor Pompilj, Luisa Giaconi, Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Ain Zara Magno, Antonia Pozzi, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani e Alda Merini.

<sup>17</sup> Cfr. *Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller, 1925-1965*, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1965, pp. 1-12.

In questo quadro Vera Gherarducci si allineava ad almeno tre poetesse che stavano conquistando fama e notorietà, le quali, insieme ad altre voci del tempo<sup>18</sup>, disegnavano un profilo di autrici nel panorama nazionale coevo. La sua opera non ha, stilisticamente, nulla a che vedere con Merini, Spaziani e Campo; non le accomuna nemmeno il percorso compiuto: loro tre autrici a tutto tondo, mentre Gherarducci esiliata da un ambito all'altro.

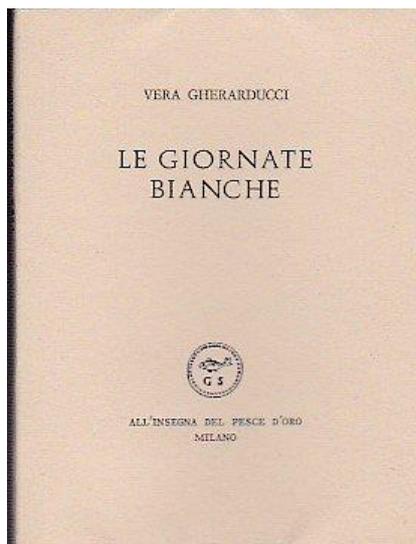
Partire da questi dati concede di entrare propriamente nel contesto editoriale, dal momento che, anche la diffusione delle opere, permette di leggere un presente lontano con più chiarezza. Servendosi del meta-catalogo «worldcat.org»<sup>19</sup> si può individuare la presenza de *Le giornate bianche* anche in alcune biblioteche di istituzioni universitarie statunitensi e canadesi: presso la Brown University; la Yale University; l'Università di Alberta, a Edmonton<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Ci si riferisce a Lalla Romano, Rossana Ombres, Elsa Morante, Amelia Rosselli, Fernanda Romagnoli e Armanda Guiducci almeno, le cui pubblicazioni avvengono in anni contigui: cfr. Trevisan (2020b), p. 102.

<sup>19</sup> Si veda: [https://www.worldcat.org/title/giornate-bianche-poesie/oclc/24788305&referer=brief\\_results](https://www.worldcat.org/title/giornate-bianche-poesie/oclc/24788305&referer=brief_results). Cfr. *National Union Catalog: A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles Reported by Other American Libraries*, Library of Congress, 1970.

<sup>20</sup> Questa copia è inclusa nella Bruce Peel Special Collections, biblioteca di libri rari; Bruce Peel fu direttore della biblioteca dal 1955 al 1982. Le altre copie non figurano in collezioni speciali.



La copertina della raccolta del 1962

Se il catalogo Scheiwiller fa comprendere come Vera Gherarducci si presti a un destino che si sta tentando di esaminare – un destino che resta incompiuto? – , anche la sua comparsa nel novero dei poeti Guanda è d’interesse.



Copertina della raccolta del 1970

Negli anni Sessanta la “collana Fenice” era diretta da Attilio Bertolucci mentre il poeta e traduttore Roberto Sanesi fondava e dirigeva “La Piccola Fenice” che,

per lo più, presentava traduzioni di autori stranieri, da Poe a Lorca, ma anche qualche italiano: Salvatore Quasimodo, Arturo Onofri, Antonio Delfini e pochi altri escono in questa collana spesso, però, con prefatori importanti. Nessuna donna sembra comparire nell'elenco, né tra gli autori né tra i critici, segno di una sorta di estromissione o estraneità a questa schiera.

Che la scelta sia stata di Sanesi o la segnalazione possa essere stata di Bertolucci o di qualcun altro – dato d'interesse da ricostruire attraverso documenti, che purtroppo non sono in possesso di chi scrive –, di certo l'area romana da cui proveniva Gherarducci non poteva che far emergere il nome di Pier Paolo Pasolini come prefatore della raccolta, autore già vicino a Bertolucci. Come si conosce dal Fondo Pasolini, lui aveva intrattenuto una breve corrispondenza con la poeta, per uno scambio circa la raccolta<sup>21</sup>, ma la conosceva da prima. Dalla corrispondenza si può individuare un dato: il volume pensato dall'autrice potrebbe essere stato più ampio di quella a stampa. In secondo luogo sarà importante constatare che questo progetto editoriale sembrava essere stato pensato con una struttura analoga a quella de *Le giornate bianche*, sulla quale sarà possibile esprimere delle considerazioni.

In questa fase, seguendo anche le indicazioni della lettera, pare necessario collocare i testi in un arco temporale che va da una data imprecisata fino al 31 maggio 1969, con una probabile revisione degli stessi prima dell'invio a Pasolini. Certo è che, sempre secondo «worldcat.org»<sup>22</sup>, questo libro ha avuto una circolazione più ampia, ed è conservato: alla University of York, UK; alla

---

<sup>21</sup> Nel Fondo Pier Paolo Pasolini all'interno dell'Archivio del Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, si conserva una lettera senza data (*ante quem* 10 novembre 1969), in cui Gherarducci invia il dattiloscritto delle sue poesie, ringrazia Pasolini, e lo invita a togliere quelle che non gli piacciono; dice poi che ha visto *Porcile* e ne è rimasta impressionata; aggiunge che Vittorio [De Seta] aveva visto *Teorema* a Parigi. Segnatura: IT ACGV PPP.I. 550.1. È pur vero che, come vedremo, aveva ricevuto il volume de *Le giornate bianche* per la promozione stampa.

<sup>22</sup> Si veda: [https://www.worldcat.org/title/giorno-unico/oclc/956141897&referer=brief\\_results](https://www.worldcat.org/title/giorno-unico/oclc/956141897&referer=brief_results).

Universitätsbibliothek Regensburg, in Germania; alla New York Public Library; alla Library of Congress di Washington e nella biblioteca della University of Stanford, negli USA; nella biblioteca della University of Toronto, in Canada. Nel prossimo paragrafo si affronterà, invece, la presenza dei due volumi nelle biblioteche d'autore.

## Dal carteggio con l'editore

Nel precedente paragrafo è stata anticipata l'esistenza di un carteggio di 12 lettere con l'editore Scheiwiller, conservato nell'Archivio della casa editrice presso il Centro Apice di Milano<sup>23</sup>; nel fascicolo Gherarducci sono compresi anche altri materiali: un elenco degli omaggi concordato e proposto dall'editore, e quattro dattiloscritti delle poesie dell'autrice. Lo scambio certifica l'importanza del ruolo di Nelo Risi:

*28 aprile 1962*

*Gentile Scheiwiller,  
le spedisco oggi per raccomandata espresso il dattiloscritto delle  
mie poesie. Il titolo della raccolta, suggeritomi da Nelo Risi, è  
"Le giornate bianche". Come lei stesso vedrà ho aggiunto alcune  
poesie. Anche la nota editoriale è stata scritta da Risi. [...]*

*Vera Gherarducci*<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Segnatura: Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Scheiwiller (in corso di riordino), Subfondo Vanni Scheiwiller, fasc. "Vera Gherarducci, Le giornate bianche, con una nota di Nelo Risi", (UA provv. 5039). Ringrazio la dott.ssa Raffaella Gobbo per l'aiuto nella ricerca. Per l'autorizzazione alla riproduzione delle lettere ringrazio le eredi: per Scheiwiller Alina Kalczyńska e, per Gherarducci, Vera Dragone.

<sup>24</sup> Lettera dattiloscritta con firma autografa e senza segnatura proveniente dall'Archivio Scheiwiller sopraccitato.

Alla lettera citata non segue risposta ma, nel sub-fondo, ne è presente una successiva:

26 settembre 1962

*Caro Scheiwiller,  
quest'estate da Nelo Risi ho avuto il piacere di vedere annunciato  
il mio libretto nel suo catalogo. Se ben ricordo la pubblicazione  
era prevista per la fine dell'anno e, poiché ho scritto qualche  
nuova poesia, vorrei sapere se nel caso sarebbe d'accordo di  
includerle nella raccolta o se invece preferisce non dilatare il  
dattiloscritto già in sue mani,  
Mi scriva per favore due righe quando ha un minuto di tempo;  
mi farebbe anche piacere sapere quando presumibilmente potrò  
ricevere le bozze.  
Molti cordiali saluti da*

Vera

Gherarducci<sup>25</sup>

L'editore risponde di lì a breve:

Milano, 1° ottobre 1962

*Gentile Signora,  
grazie per la sua lettera del 26 settembre [;] aspetto le bozze del  
suo libretto dalla tipografia – le poesie nuove le leggerò ed  
eventualmente le aggiungeremo con le prime bozze.  
Cordialmente suo,*

Vanni Scheiwiller<sup>26</sup>

Vera Gherarducci replica a breve giro, proseguendo il proprio lavoro per l'edizione, nonostante qualche perplessità sui testi emerga in corso d'opera:

---

<sup>25</sup> Lettera dattiloscritta con firma autografa e senza segnatura proveniente dall'Archivio Scheiwiller sopraccitato.

<sup>26</sup> Lettera manoscritta con firma autografa. A questa segue una lettera di Gherarducci cui sono allegate quattro poesie intitolate *4 giugno, 18 giugno, 3 agosto e 6 settembre* che tuttavia resteranno inedite. Si può citare il testo di 18 giugno: «ancora il pomeriggio/ lo stesso chiaro/ lucido/ di allora/ ancor il mare/ le voci lunghe/ stanche./ Che il sole tramonti/ fa vergogna parlarne/ ma tramonta/ ed è bello. Ancor io/ sola/ sulla sabbia/ aspetto.//»

11 ottobre 62

*Caro Scheiwiller*

*Ho ricevuto le bozze. Veramente non speravo così presto. Mi ha fatto molto piacere e anche le poesie mi sono sembrate meno brutte.*

*Assieme a Nelo ho cercato di correggerle.*

*Mi dispiace, ma per mia incompetenza avevo nel dattiloscritto copiato alcune poesie su due colonne. Così, anche per consiglio di Nelo mi sono permessa di correggere.*

*Forse porterà qualche difficoltà e me ne dispiace molto.*

*Se qualche poesia delle ultime che ho spedito le sembrerà buona si potrebbe sostituirla con qualcuna delle meno riuscite. In ogni caso mi dirà lei cosa è meglio fare.*

*La saluto cordialmente e spero di poterla ringraziare a voce.*

*Vera<sup>27</sup>*

Il dialogo prosegue con uno scambio di auguri natalizi da parte della poeta all'editore, il quale le scrive nel gennaio 1963:

*Milano 5/1/63*

*Gentile Vera Gherarducci,*

*nei giorni intorno a Natale le hanno spedito direttamente dalla tipografia le prime copie del nostro libretto: io non l'ho ancora veduto ma spero tutto bene. [...] Io verrò a Roma per fine mese così ci vedremo insieme a Nelo per gli omaggi e il libretto verrà dato alle librerie in febbraio. Buon anno 1963.*

*Vanni Scheiwiller<sup>28</sup>*

La lettera fornisce informazioni circa la distribuzione del volume, stampato per dicembre 1962 e distribuito nel febbraio 1963. Con tutta probabilità i tempi indicano un'urgenza, per la casa editrice di segnalare il volume a critici e autori,

---

<sup>27</sup> Lettera manoscritta con firma autografa e senza segnatura proveniente dall'Archivio Scheiwiller sopraccitato.

<sup>28</sup> Lettera manoscritta con firma autografa e senza segnatura proveniente dall'Archivio Scheiwiller sopraccitato.

non solo al fine di ricevere recensioni che lanceranno l'autrice sul mercato; molti dei nomi illustri che si vedranno erano coinvolti nelle giurie di premi letterari importanti, come avviene in anni recenti.

C'è un fatto curioso a questo punto: l'invio stampa, affidato completamente alla poeta – che testimonia anche in quale modo fosse svolto il lavoro dell'editore – la disorienta, come emerge da una comunicazione che segue, nella quale si evidenziano notizie circa la distribuzione delle copie:

*Roma 30 marzo 63*

*Caro Scheiwiller,  
[...] da più di un mese mi trovo con tutti i libretti in cosa e non so cosa farne; non conoscendo personalmente i critici ai quali dovremmo mandare in omaggio "Le giornate bianche".  
Conto molto su di lei per togliermi da questo imbarazzo d'altra parte non vorrei aspettare troppo per far conoscere il mio libretto. Nel caso in cui lei non potesse venire a Roma la pregherei di mandarmi una lista completa di nomi e indirizzi per gli omaggi.  
Mi può dire se il libro è già uscito a Milano o in altre città? Quando conta di farlo uscire qui a Roma? Mi scusi se le rivolgo queste domande ma vorrei che le mie poesie non restassero private.  
Ringraziandola attendo un suo segno di risposta.  
Con i più cordiali saluti.*

*Vera*

*Gherarducci<sup>29</sup>*

A questa, Scheiwiller risponde:

*Milano 4/4/63*

*Gentile Vera Gherarducci,  
grazie del suo espresso e mi perdoni il silenzio. Pieno di rimorsi [...] sono riuscito a farle un elenco completo di omaggi da spedire (nn. 1-100) insieme ai XXV già spediti da me.*

---

<sup>29</sup> Lettera manoscritta in due carte su carta intestata "Vittorio De Seta" con firma autografa e senza segnatura, proveniente dall'Archivio Scheiwiller sopraccitato.

*Se conosce qualcuno dei nominativi, ci faccia una dedica simpatica (se simpatici) come meglio crede, altrimenti: "cordiale omaggio" o "cordialmente" è più che sufficiente. [...]*  
*Cari saluti a lei e suo marito*<sup>30</sup>

A questo punto si possono considerare i nomi dell'elenco omaggi, incrociandoli con i dati ricavabili dall'SBN nazionale.

### **Per una lettura del contesto: sullo scaffale di critici e scrittori:**

Prima di analizzare i testi può essere necessario esplorare il contesto intellettuale cui Vera Gherarducci si era esposta incrociando due dati: l'elenco elaborato dalla casa editrice Scheiwiller e la presenza dei suoi volumi in Fondi d'autore, così da poter verificare parzialmente la ricezione dell'opera. Alla luce del carteggio con l'editore, si verifica che l'autrice stava tentando un accoglimento presso l'ambiente del suo tempo, un *milieu* per lo più sconosciuto, secondo quanto lei afferma, dal momento che Vittorio De Seta e lei stessa si avvicinano di più all'ambiente cinematografico e attoriale.

Considerando i risultati dall'SBN nazionale, si può stilare l'elenco seguente.

#### *Le giornate bianche (All'Insegna del Pesce d'Oro 1962)*

- Fondo Luciano Anceschi, Biblioteca Archiginnasio di Bologna, ANCESCHI 00D 28A 077; ed. num.: esempl. n.179. Dedicata di Nelo Risi a Luciano Anceschi, in data: 1963.
- Fondo Cesare Angelini, Seminario vescovile di Pavia, AcSG.011.B 183, con dedica ms. dell'autrice.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Urbino, VA 961/65 0D005. Con dedica manoscritta dell'autrice a Carlo Bo.
- Fondo Arnaldo Bocelli, Biblioteca Angelica di Roma, F.BOC D 395; esempl. n. 212; con dedica autografa dell'autrice.
- Biblioteca Lanfranco Caretti, Ferrara, Caretti A 1866; esemplare n. 172, con dedica dell'autrice a Caretti.

---

<sup>30</sup> Biglietto manoscritto non autografo su carta intestata All'Insegna del Pesce d'Oro.

- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», Firenze, Fondo Emilio Cecchi, Corsini-Suarez FCe 3162.
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2 copie con dedica dell'autrice: S.FAL MISC.A 46; S.FAL MISC.A 11.
- Fondo Alfredo Giuliani, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, F.GIULIANI Lett.Ita. Gherarducci\_1; ed. num. esempl. n. 267. Dedica autografa dell'autrice a Giuliani, Roma, aprile 1963.
- Fondo Lynne Lawner, Biblioteca comunale L. Leonj di Todi (PG), F. LAWNER 851.914 GHERV.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», Firenze, Fondo Oreste Macrì, FMa LI 2482; con dedica manoscritta dell'autrice a Macrì.
- Fondo Aldo Palazzeschi, esemplare n. 120/500, Pal. I. 008 806. Con dedica: «Roma 63 / Ad Aldo Palazzeschi / cordialmente / Vera Gherarducci».
- Fondo Graziana Pentich, Fondazione Maria Corti, Università di Pavia, F.PENTICH It.Gherarducci 00001; con dedica dell'autrice ad Alfonso Gatto.
- Fondo Giuseppe Raimondi, Biblioteca di Filologia e Italianistica, Alma Mater Studiorum, Bologna, FR LI 0749; dedica dell'autrice a Raimondi.
- Fondo M.se Giuseppe Roi, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, R.ROI 00 0000061; esempl. n. 31.
- Fondo Vincenzo Spitaleri, Biblioteca comunale di Castelfranco Veneto (VI), SPITA C 1; esempl. n. 121, con dedica autografa dell'autrice.

*Giorno unico* (Guanda 1970)

- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Urbino, VA 966/70 0C835. Con dedica manoscritta dell'autrice a Carlo Bo.
- Fondo Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, F.FAL M.831.
- Fondo Cesare Garboli, Biblioteca Nazionale di Cosenza, 2 copie: FGARB 989; FGARB 398.
- Fondo Elsa Morante, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, F.MOR 850 GHERV 1; con dedica autografa dell'autrice a Morante.
- Fondo Roberto Sanesi, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, F.SANESI It.Gherarducci 001.

Secondo questa ricerca, Gherarducci appare tra gli scaffali di Anceschi, Bo, Bocelli, Caretti, Cecchi, e poi Falqui, Gatto, Giuliani, Macrì, Garboli, Morante<sup>31</sup> e Sanesi.

I nomi presenti nell'elenco degli omaggi dell'editore della prima raccolta verificano una congruenza, che va letta alla luce di tre aspetti. In prima battuta è opportuno segnalare che Gherarducci condivideva questa lista con Cesare Ruffato, autore per Scheiwiller di *La nave per Atene*, uscito nel 1962, nome senz'altro minore e oggi sconosciuto. L'editore, dunque, aveva impostato una stessa strategia editoriale per dare valore ad entrambi i testi, probabilmente una promozione simile ad altri autori negli stessi anni. In seconda, è utile evidenziare che, proprio Scheiwiller, si era occupato di far avere a Falqui e, fra gli altri, a Nanni Balestrini, Libero Bigiaretti, Tullio d'Albisola, Silvio Ramat, Dante Isella, il testo; gli invii aggiuntivi, dunque, corrispondono ad un'azione svolta dall'autrice su indicazione dell'editore e, tra questi, figurano diversi poeti, tra cui: Giovanni Raboni, Bartolo Cattafi, Libero De Libero, persino Montale, ovviamente Pasolini; poi Mario Luzi, Luciano Erba, Diego Valeri, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Palazzeschi, Govoni, Pagliarani, Ungaretti e altri. Quasi assenti le voci femminili, con i soli nomi di Gianna Manzini e Mary de Rachewiltz.

In terza battuta: la lista dei "destinatari stampa" comprende 120 nomi di critici, studiosi – alcuni dei quali già attivi nelle università – e scrittori che, in quegli anni, partecipavano a giurie di premi importanti. La particolarità dell'elenco – quasi mai presente negli archivi editoriali italiani –<sup>32</sup>, pone al centro numerose domande che riguardano le recensioni e i premi letterari cui l'autrice potrebbe

---

<sup>31</sup> Un percorso analogo è stato affrontato in Trevisan (2020a), per quanto riguarda la carriera di Milena Milani, autrice minore in un panorama ampio e complesso della riscoperta e valorizzazione delle scrittrici del Novecento.

<sup>32</sup> Alcune ricerche in anni recenti danno testimonianza di ciò: ad esempio negli archivi editoriali di Mondadori e Rizzoli non sono presenti elenchi per l'invio stampa, per lo meno delle autrici di cui mi sono sinora occupata.

aver concorso, nonostante la quasi sua completa eclissi successiva. Tra i più importanti premi del tempo, per la poesia, si incontrano almeno il Viareggio e il Frascati ma anche il Premio Carducci, il Premio Napoli, il Premio Marzotto. Di certo i nomi citati nelle liste stilate a inizio paragrafo tornavano anche su quotidiani e riviste importanti, tra cui «La Fiera Letteraria», sulla quale Gherarducci aveva già pubblicato, nel 1950, la poesia *Ischia*<sup>33</sup>. Il suo nome, pertanto, stava iniziando a circolare. Lei diventava così un'autrice ai margini di un circuito ufficiale ma pur sempre nota, specialmente se si considerano Bo, Garboli e Morante.

Valutando il numero di dediche – alcune sono reperibili<sup>34</sup> –, incrociando nomi di giurati e le recensioni edite – di cui purtroppo non si ha traccia –, si può affermare che Vera Gherarducci intendesse farsi conoscere – come lei stessa afferma in una lettera a Scheiwiller – e abbia cercato riscontro da un panorama fervido e *in fieri*.

## Hanno scritto di lei e lei ha scritto di sé

Non si possiedono molte note critiche d'epoca ma, nel 1966, *Le giornate bianche* era stato citato nel volume di Renzo Frattolo, *Ritratti letterari e altri studi*<sup>35</sup> mentre, nel 1964, apparivano sull'Almanacco Bompiani queste parole: «ordisce un intimo e schivo diario della sua grigia giornata, colto a fior di sensazioni elementari ma

---

<sup>33</sup> In «La Fiera letteraria», anno V/numero 30 - luglio 1950, pag. 6. Del tutto diversa dalle poesie che si leggono nelle raccolte edite, si tratta di un testo d'occasione. *Ischia*, sottotitolo Festa di San Giuseppe: «Mare impazzito/ di barche e colori./ Fanciulle pure/ vestite di bianco,/ che sognano/ amori benedetti./ Oggi la processione/ è a mare./ Oggi nell'isola/ campane e suoni cupi./ Oggi al crepuscolo/ silenzi religiosi./ Di notte,/ nella piazza grande,/ fuochi gialli/ tingevano di tragico/ gli occhi della folla./».

<sup>34</sup> Il caso della dedica a Elsa Morante incuriosisce: «Ad Elsa Morante/ con stima e simpatia./ Vera De Seta. \*Voglia perdonare la banalità della dedica ma in realtà la stimo infinitamente e mi è molto simpatica pur conoscendoci così poco». L'aggiunta\* è stata fatta dall'autrice, che si firmava qui con il cognome da sposata, probabilmente per farsi riconoscere e ricordare.

<sup>35</sup> Editto da Giardini.

d'una delicatissima femminilità; un teso vigore espressivo»<sup>36</sup>. Nel 1970 sulla rivista «Il Caffè» si leggeva il titolo di *Giorno unico*<sup>37</sup>.

Nel 1976, Gheraducci veniva inclusa nella famosa antologia per Savelli *Donne in poesia*<sup>38</sup>, dove figurano ventitré nomi<sup>39</sup>; si tratta di un'operazione decisiva edita in pieno femminismo. Nell'introduzione la curatrice Biancamaria Frabotta richiama le esigue pubblicazioni antecedenti, tra cui la citata antologia Scheiwiller del '51.

Curiosa la posizione dell'autrice stessa nel testo che introduce il suo lavoro, che la pone in un'ottica di osservatrice esterna al movimento femminista:

*Io penso di scrivere poesie spudoratamente personali, ed essendo io una donna sono poesie femminili. [...] 'Femminilità' non so bene cosa significhi, io scrivo perché ne ho bisogno, non so se la femminilità mi sia stata di ostacolo o no. [...] Il movimento femminista, anche se non ne sono molto informata [...] penso sia utile e necessario soprattutto per migliorare la condizione della donna sul piano del lavoro e dei problemi pratici, che vanno dal diritto di abortire al sapere cosa si deve fare per non avere bambini. [...] A volte mi sembra che il movimento femminista sbagli clamorosamente bersaglio [...] ma forse tutto serve, anche che e ne parli male o bene [...] perché proprio questa reazione è il termometro più significativo di come si è ancorati al preconetto che le idee sono appannaggio degli uomini e le donne se parlano o fanno chiasso vanno derise.<sup>40</sup>*

Non si può fare a meno di riportare quanto la curatrice Biancamaria Frabotta aggiungeva quasi vent'anni più tardi:

---

<sup>36</sup> Bompiani, 1964, p. 161.

<sup>37</sup> Volume 17, edizioni 1-6, p. 190.

<sup>38</sup> *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, introduzione e cura di Biancamaria Frabotta; nota critica di Dacia Maraini, p. 63 e segg.

<sup>39</sup> Sono quelli di: Antonia Pozzi, Anna Maria Ortese, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani, Daria Menicanti, Luciana Frezza, appunto Gheraducci, Rosanna Gerrini, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Jole Tognelli, Gilda Musa, Anna Malfaiera, Amelia Rosselli, Rossana Ombres, Giulia Niccolai, Armanda Guiducci, Piera Opezzo, Dacia Maraini, Mariella Bettarini, Ida Vallerugo, Silvia Batisti e Antonella Carosella.

<sup>40</sup> In *Donne in poesia*, cit., pp. 148-149.

*Nel gruppo [...] la donna si perde. Perde la parola o per timidezza o perché gliela tolgono. Si salva chi va avanti per conto proprio. Se guardiamo il gruppo 63 e l'odierno gruppo 93, non c'è una presenza femminile. Bisognerebbe rileggere questi capitoli di storia in questa prospettiva, chiedersi perché le donne non seguono i flussi delle avanguardie<sup>41</sup>.*

Vera Gherarducci poteva essere una voce generazionale, una voce da valorizzare, ma il suo percorso sarebbe stato – poi – in solitudine.

La concezione che vuole il recupero della sua figura si protrae fino al Duemila, quando Corrado Federici ha interamente ripreso il lavoro di Biancamaria Frabotta nel suo *Italian Women Poets* (Guernica Editions 2002) mentre Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz lo recuperano in *Contemporary Italian Women Poets: A Bilingual Anthology* (Italica Press 2008). Per la prima volta i suoi testi sono tradotti in inglese<sup>42</sup>. Sulla scorta dell'antologia, Laura Incalcaterra McLoughlin cita Gherarducci in *Spazio e spazialità poetica: nella poesia italiana del Novecento: con saggi su Franco Fortini, Eugenio Montale, Amelia Rosselli, Giuseppe Ungaretti* (Troubadour 2005); indaga così l'elemento spaziale che sussiste nei testi. È rilevante come *Giorno unico* sia poi stato oggetto di una tesi di laurea magistrale negli Stati Uniti; Arianna Valocchi ha tradotto 24 testi della raccolta concentrandosi sui temi principali:

*Giorno Unico deals extensively with themes of mental health, focusing on struggles with depression, suicidal thoughts, marital problems, and maternal anxieties. Such topics place the work in conversation with many other post-war women writers*

---

<sup>41</sup> Donati (1993).

<sup>42</sup> Sartini Blum e Trubowitz traducono (a pp. 56-60) la poesia *2 gennaio/January 2*, inclusa in *Le giornate bianche*.

*in Italy grappling with new conceptions of womanhood and the burgeoning Italian feminist movement*<sup>43</sup>.

In effetti, come già sostenuto in due pubblicazioni, la tipicità del rimando alla salute mentale e alla follia caratterizza il romanzo di Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* (Garzanti 1969)<sup>44</sup>, ma anche il racconto *La mia psicanalisi*<sup>45</sup> di Natalia Ginzburg, *Il campo di concentrazione* (Bompiani 1972) di Ottiero Ottieri, *La vita involontaria* di Brianna Carafa (Einaudi 1975), anche se può essere necessario rifarsi a modelli diversi, per Gherarducci, quali Amelia Rosselli, che pubblicava nel '69 *Serie ospedaliera* (Il Saggiatore), e poi Sylvia Plath e Anne Sexton, che tuttavia non erano ancora tradotte in quel momento ma stavano pubblicando negli Stati Uniti. È certo che, come già portato all'attenzione da Arianna Valocchi, il passaggio 1962-1970 trova il sessantotto a fare da intermezzo, e lo scoppio del femminismo, fatto che pare aderire alla poetica dell'autrice e segno che le sue pubblicazioni aveva anticipato o si erano allineate ai tempi.

## Due libri speculari

Le due raccolte circoscrivono un progetto ben definito per Gherarducci: riunire testi che seguano una linea del tempo non sempre nota al lettore.

L'indice de *Le giornate bianche* presenta date senza anno ma il volume comprende senza dubbio poesie scritte negli anni Cinquanta.

Nella prefazione, Nelo Risi annotava:

*Versi di una donna, datati. Ma di un calendario senza tempo, appena variato, e da cui la memoria estraesse non fatti e casi notabili della vita ma insopportabili opacità, idee fisse, scatti del*

---

<sup>43</sup> La tesi cui si riferisce è *A Translation of Vera Gherarducci's *Giorno Unico**; Arianna Valocchi MA thesis, University of Massachusetts Amherst, 2019; First Advisor: Corine Tachtiris, Second Advisor: Jim Hicks, Third Advisor: Giovanna Bellesia.

<sup>44</sup> Cfr. Trevisan (2017).

<sup>45</sup> Cfr. Trevisan (2020b), p. 78.

*cuore e timidi misteri. C'è un modo doloroso di ricordare che, quando espresso non ci appartiene più. [...] Non è un compiaciuto avvillimento ma un impulso per stabilire in qualche modo un contatto o di provocare una rottura che si vorrebbe con le proprie forze scongiurare. Con in più l'istinto tutto femminile di mettersi a nudo. Solo una donna poteva scrivere dei versi come questi, indifesi, sgranati, esili e lucidi<sup>46</sup>.*

La traccia di uno stile che si ancora alla parola, spogliata nel verso poiché volutamente lasciata sola o «isolata»<sup>47</sup>, così come la solitudine è una delle condizioni proprie della voce poetica nella raccolta. Anche la «ripetizione»<sup>48</sup> è significativa nella costruzione di testi sottoposti «all'usura»<sup>49</sup>. Ma «le giornate bianche/ senza contorni»<sup>50</sup> sono quelle che decretano la presenza di un 'io' che vive questo sentimento d'abbandono, evidenziato e sostenuto dal verso libero:

15 Luglio

*A quest'ora dovrei starmene  
in una stanza  
con mio figlio sulle ginocchia  
e l'amore nelle labbra  
la mia giornata sarebbe  
pulita e chiara  
ma passerò una vita arida  
lunga  
maniacca di solitudine<sup>51</sup>.*

Ed è di certo una emarginazione che si protrae pur innestandosi nell'infanzia, nella famiglia d'origine, in un contesto borghese che articola il quotidiano e, in esso, una mancanza:

9 OTTOBRE

---

<sup>46</sup> Risi (1962), p. 7.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 8

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Gherarducci (1962), p. 11; la poesia s'intitola *22 agosto* ed inizia con questi versi: «Non sarà agosto/ non sarà il sole/ o le giornate bianche/ senza contorni/ dappertutto mosche/ non sarà questo mese/ a portare frattura».

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 13.

*Il fratello non sa di me  
le stesse pareti  
non sanno  
anche i ricordi  
di quando amavamo  
un caldo pianto  
comune  
sopra i quadri della stanza da pranzo  
finito il compito  
finita la cena  
e la giornata  
e il sonno che veniva per me e per lui  
alla stessa ora.  
Non possono unirci  
il padre e la madre  
che pensano a sé  
e di noi conoscono  
sembianze dimenticate e remote<sup>52</sup>.*

È curioso come la giornata – ossia le ore di luce – definisca invece l’oscurità della condizione interiore. Così, l’incomunicabilità dei genitori e la loro assenza nella vita dei figli diventa motivo di unione tra questi ultimi e di distacco dal nucleo d’origine, senza possibilità di ritorno. Sempre Risi parlava di «ambivalenza»<sup>53</sup> a proposito dell’isolamento della parola, secondo un dettato che lui stesso definisce «moderno»<sup>54</sup>. Per questa ragione Gherarducci compie, a suo avviso, un «atto di coraggio sincero e tonificante»<sup>55</sup>, in linea con le sperimentazioni del tempo.

Se la depressione è allusa nelle poesie de *Le giornate bianche*, soprattutto in quelle che trattano il tema della gestazione e della maternità, in *Giorno unico* la poesia diventa uno strumento di autoterapia tracciata in un “diario” autobiografico in versi, come affermerà Pasolini. È tuttavia dentro la famiglia, ancora, che si consuma il primo testo:

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>53</sup> Risi (1962), p. 8.

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

<sup>55</sup> *Ibidem*.

27 ottobre

*papà guidava e noi bambini dietro  
insonnoliti timorosi di tutto  
i viaggi trasloco decisi dall'alto  
catastrofi inattese per noi piccoli  
da una città all'altra  
e da poco mi ero accoccolata  
sotto il riparo di una consuetudine  
conquistato un pezzetto di calore  
di stanza  
una strisci di sole il pomeriggio  
nel pavimento a rombi  
mi regalava un'abitudine  
i visi cominciavano a riconoscermi  
qualcuno mi sorrideva andando a scuola  
chiedeva qualcuno il mio nome  
e quella stanza lì per lì inaspettatamente  
non era più la stessa  
e il giardino della passeggiata e dei giochi  
non era più lo stesso  
invece il cielo da una finestra sembrava uguale  
forse per rassicurami  
ma la finestra non era più alta e stretta  
ma larga e senza tende  
e le voci e gli accenti dalla strada  
suonavano stranieri inquietanti  
difficile sapere di chi fosse la colpa  
se ero stata abbandonata o castigata  
o se invece ero io così cambiata  
tanto da non essere riconosciuta<sup>56</sup>*

Nei versi sussiste un'estraneità all'ambiente della casa, non più sicuro poiché esso cambia di città in città e fa sentire straniero il panorama circostante ma anche l'io', che non riesce più a comprendere se la variazione avvenga fuori o dentro di sé.

Anche in questa seconda raccolta i testi si presentano con una data, per lo più un mese e un giorno cui raramente è associato un anno; compaiono solo il 1968 e il 1969, segno anche di un valore che si dà (già nel dattiloscritto) a queste date. È probabile che il volume comprenda poesie scritte nei soli anni Sessanta, se si

---

<sup>56</sup> Gherarducci (1970), pp. 17-18.

ritiene valida l'ipotesi del progetto; in effetti Gherarducci indica, in un testo, gli anni 1965-1966 come anni di scrittura<sup>57</sup>.

Nella prefazione di Pier Paolo Pasolini, il critico sosteneva che «ci vuole poco a capire che le poesie di Vera Gherarducci sono vere poesie»<sup>58</sup>; ciò è giustificato da un'uscita antecedente di alcuni testi su «Nuovi Argomenti»<sup>59</sup>. Sebbene i versi si dispongano secondo la metrica ungarettiana, come si è già potuto leggere, Pasolini dichiarava che ciò li rende «assolutamente aderenti a una sua ideale voce orale: ideale perché assolutamente intonata al proprio sentimento»<sup>60</sup>. Ciò, tuttavia, indica una «contraddizione la cui soluzione costituisce l'originalità e la bellezza della poesia della Gherarducci. Le sue poesie costituiscono, infatti, un diario [...] hanno date "vere" [...] la data è tutto»<sup>61</sup>. Non la cronologia ma il «tabù e il totem del tempo»<sup>62</sup>, per Pasolini, diventano la cifra della poeta; tuttavia «non si capirà mai, neanche a libro concluso, se queste date sono una glorificazione del tempo come luogo, alla fine, della dissoluzione in se stesso, o un esorcismo contro il suo perpetuo essere se stesso»<sup>63</sup>.

Se il diario è la forma, la voce «richiede invece una sorta di monotonia giaculatoria e insieme ragionata, ragionante, logica parlata, quotidiana. Spesso, infatti, la Gherarducci usa allocuzioni, modi di dire, aggettivazioni usate delle *élites* colte, nelle case dove la gente "privilegiata" ha anche buon gusto, in un suo gergo usato con misura»<sup>64</sup>. Si legga

---

<sup>57</sup> Gherarducci (1970), p. 64.

<sup>58</sup> Pasolini (1970), p. 11.

<sup>59</sup> Sono i testi di *17 novembre, 29 marzo, 2 giugno, 7 marzo*, nel numero di aprile-giugno 1966. Non essendo incluse nelle due raccolte si sostiene, ancor di più, l'ipotesi dell'esistenza di un *corpus* più ampio. L'uscita anticipava un autore prima della pubblicazione di un libro, pratica che prosegue anche in anni recenti.

<sup>60</sup> Pasolini (1970), p. 11.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

4 gennaio

*un letto  
bianco  
grande  
disfatto  
una parete  
quasi viva  
invasa di segni  
di disegni  
di appunti  
di giochi  
di visi  
di libri*

*stesa  
sul letto  
un silenzio  
interrotto  
da rumori  
ricorrenti  
sempre gli stessi  
una porta chiusa  
il mare  
dov'era?*

*il sole se ne va  
l'inverno  
è già venuto  
ho freddo  
e non ho pace  
ho pieno  
il comodino  
di libri  
e tranquillanti  
e mai*

*sono tranquilla  
ho sete  
ed ho bevuto  
ho letto  
e sono stanca  
ho sonno  
e poi non dormo*

*ho specchio  
creme  
cipria  
e non mi trucco*

*mai  
ho scarpe  
e non le mette  
vestiti  
e sto svestita  
ho il mare  
nel mio cuore  
un mare grande  
antico  
un mare quieto  
fondo  
un mare  
tutto mio  
il mare  
ma dove  
sono io  
così  
sempre  
distesa  
così  
sempre  
più stanca  
così  
come una morta<sup>65</sup>*

L'elencazione di oggetti coincide con il loro accumulo, che produce un'assenza di significato nel possesso e una mancanza di desiderio nell'utilizzo, così com'è svuotato, per l'io', ogni senso vitale, ogni significato dell'essere al mondo.

Pasolini sosteneva che:

*il suo diario non è una iterazione, linguisticamente; e, psicologicamente, non è un cerimoniale nevrotico che riproduce sempre allo stesso modo i suoi sintomi. [...] È in una specie di primaria sincerità [...] che va ricercata la soluzione di una dissociazione generalmente insanabile tra vita privata ed eterno, che in realtà sono un fenomeno assolutamente unico<sup>66</sup>.*

La «chiarezza disarmante e un realismo quasi brutale»<sup>67</sup> sono due tratti dello stile che Pasolini pone in primo piano, sottolineando che «è difficile insomma

---

<sup>65</sup> Gherarducci (1970), pp. 88-90.

<sup>66</sup> Pasolini (1970), p. 13.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

cogliere un filo reale nella propria vita. La Gherarducci l'ha colto. Ciò le è costato la rinuncia a tutti gli altri fili della vita»<sup>68</sup>. Se Fabio Michieli ha definito quello di Goliarda Sapienza un «canzoniere in morte»<sup>69</sup>, la raccolta di Gherarducci pare essere un canzoniere autobiografico sul modello ideale di Saba; non fa eccezione la presenza della morte, costante della raccolta, sempre pensata con un senso di realtà dall'io'. Si legga il testo che segue:

*17 marzo*

*se ne vanno  
tutti insieme  
io due passi  
per finzione  
io più nulla  
per inerzia  
se ne vanno  
a lamentarsi  
tutti presi  
tutti marci  
io non colgo  
le attenzioni  
io mi guardo  
nello specchio  
e mi vedo  
brutta  
e vecchia  
se ne vanno  
gli sperduti  
io non sono  
che impostura  
che stanchezza  
e malattia  
e neppure so  
aspettare  
la mia morte  
riposante  
con la testa  
con il trucco  
attaccata  
alla mia vita  
c'è la morte*

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Trevisan (2018).

*questo è bene  
c'è la morte  
e c'è la morte  
passa un uomo  
ed è più solo  
passa l'ora  
passa il seme  
passa lui che non conosco  
passo io che mi nascondo  
tutto stringe  
tutto incalza  
è una leva  
maledetta  
il mistero  
del finito  
c'è la morte  
c'è sonoro  
c'è la voce  
che non conta  
c'è una puzza  
di carnaio  
c'è prurito  
e appagamento  
uno schifo  
da non dire  
c'è la morte  
e tutto è fermo  
c'è la morte  
ed è sicura<sup>70</sup>*

Questa poesia del quotidiano, nonostante l'appoggio di voci illustri, quali quelle di Nelo Risi e Pier Paolo Pasolini, non è sopravvissuta alla storia. Le due raccolte sono finite subito fuori catalogo e la poeta, dopo l'antologia per Savelli, non ha più pubblicato ma è stata riscoperta tardi<sup>71</sup>; l'autrice fu impegnata, probabilmente fino al 1980, nel mondo del cinema con Vittorio De Seta, come confermano anche le notizie familiari. L'esordio poetico, tuttavia, sembra segnare la vita di diverse autrici che poi pubblicarono altro – o tristemente 'si estinsero'. Anche Paola Masino e Milena Milani sono tra queste<sup>72</sup>, sebbene il loro debutto

---

<sup>70</sup> Gherarducci (1970), pp. 94-96.

<sup>71</sup> Come verifica anche De Leo (1986).

<sup>72</sup> Si veda Ceschin, Crotti, Trevisan (2020).

risalga agli anni della Seconda guerra mondiale. Certo è che, leggendo oggi l'epistolario edito di Goliarda Sapienza, conosciamo finalmente l'impegno di Vera Gherarducci nell'aver appoggiato – con tutta probabilità – la revisione da parte di Enzo Siciliano del primo romanzo dell'autrice catanese, *Lettera aperta*, pubblicato nel 1967 per Garzanti con editing dello stesso Siciliano. Un ruolo decisivo, quello di Gherarducci, che attesta una sua partecipazione a favore del lavoro degli amici<sup>73</sup> e, ancora di più, una sua incisività nell'ambiente di riferimento.

Il destino solitario di voci di donne cadute in oblio pone domande e questioni necessarie<sup>74</sup>.

Quali ragioni portano alla completa uscita di scena, nonostante i loro legami con mondi artistici che diedero loro spazio? In che misura la responsabilità può essere attribuita al contesto in cui operarono e in che misura sono invece le stesse autrici ad aver avuto una scarsa padronanza dei loro strumenti? Alcuni dei motivi che decretano la fine di Gherarducci si possono forse ricavare da una produzione limitata, che l'hanno relegata in un piano di discontinuità rispetto ad autrici più prolifiche; in secondo luogo, risulta inevitabile tirare in ballo i critici, che non hanno probabilmente creduto in un'autrice che andava spronata,

---

<sup>73</sup> Si veda Sapienza (2021), p. 182: «Vera cara,/ scusami se ti scrivo ma mi è più facile – deformazione professionale? – (vedi che presuntuosa che sono? Ancora non è uscito il libro che già mi autodefinisco “una professionista delle lettere”!). Bene, presuntuosa o no non è questo che ti volevo dire. Ho visto Enzo e mi ha detto che si è interessato al mio libro solo perché tu hai insistito con lui./ Sapevo come erano andate le cose ma non sapevo di questa “tua insistenza” che rende il tuo gesto ancora più profondo e il mio affetto per te ancora più forte. [...] Tu e Citto e Titina, il tuo viso, il viso di Citto, di Titina, di Haya mi aiutano a non fissare gli altri visi “malevoli”. Che voglio di più? Si resta sempre in pochi ed è giusto così. Ancora ti ringrazio e ti abbraccio stretta stretta/ Goliarda//». Mia l'interpretazione del contesto della lettera, in mancanza di estremi temporali. Per l'articolazione dell'apporto decisivo di Enzo Siciliano all'editing del romanzo di Sapienza si veda invece Trevisan (2020b), pp. 138-297.

<sup>74</sup> Non è infatti un caso che, anche nell'ambito degli studi più recenti, siano state riscoperte, ad esempio, Alice Ceresa e Rossana Ombres. Mi riferisco all'ampio lavoro svolto da *Le Voci della Luna*, con l'apporto della rivista omonima, e l'impegno di Jessy Simonini, Loredana Magazzeni, Francesca Zambon, Andrea Breda Minello e altre figure incisive in un panorama divulgativo e di studio insieme.

incoraggiata e sostenuta nel tempo. Certo è anche che il suo lavoro vicino a Vittorio De Seta ha fatto sì che il suo ambito di riferimento sia rimasto, a lungo, quello cinematografico. Infine si ha una mancanza di preparazione da parte del pubblico che avrebbe dovuto leggerla, forse circoscritto ai soli specialisti negli anni Sessanta<sup>75</sup> e dunque a una nicchia di mercato; il numero esiguo di copie dei suoi libri conservati nelle biblioteche civiche italiane darebbe valore a quest'ultima tesi. La poesia era, tuttavia, meno diffusa rispetto a oggi e forse meno letta della prosa.

Cercare un legame fra voci di poete che si esposero tra anni Quaranta e Sessanta<sup>76</sup> – Gherarducci pubblicava *Giorno unico* a ridosso della fine del decennio – può identificare non solo i loro temi ma anche quale sia stato il loro panorama di riferimento, in un contesto che avrebbe potuto stimarle di più, arricchendo il panorama con voci nuove. Se l'orizzonte in cui le donne stavano entrando con determinazione le ha successivamente escluse e dimenticate è questo un segno del fatto che il filo rosso dev'essere ancora del tutto aggomitolato.

Alessandra Trevisan

Università Ca' Foscari di Venezia

[alessandra.trevisan87@gmail.com](mailto:alessandra.trevisan87@gmail.com)

---

<sup>75</sup> A tal proposito è fondamentale il testo di Alfonso Berardinelli e Paolo Cordelli, edito da Lerici nel 1975.

<sup>76</sup> Cosa di cui si occupa anche il collettivo Le Ortique, nato a giugno 2020: [leortique.wordpress.com](http://leortique.wordpress.com)

## Riferimenti bibliografici

Bertozzi (2008)

Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

Ceschin, Crotti, Trevisan (2020)

*Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

Cordaro (1968)

Bianca Cordaro, *Bianca Cordaro vi parla di: Giuseppe Alessi, Gaspare Ambrosini, Luigi Condorelli, Vittorio De Seta, Livia De Stefani, Emilio Greco, Renato Guttuso, Ugo La Malfa, Giuseppe Longo, Giuseppe Guido Loschiavo, Franco Mannino, Gaetano Martino, Ercole Patti, Lucio Piccolo, Salvatore Quasimodo, Franco Restivo, Alfio Russo, Mario Scelba, Leonardo Sciascia*, Palermo, Flacconio, 1968.

De Leo (1986)

Mimma De Leo, *Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945–1985*, Commissione Nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Presidenza del Consiglio dei ministri. Presidente della Commissione Nazionale senatrice Elena Marinucci. Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà artistica e scientifica, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Deleuze, Guattari (1975)

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1975.

Donati (1993)

Alba Donati, *Intervista a Biancamaria Frabotta*, in «Il Giorno», 18 maggio 1993.

Gherarducci (1962)

Vera Gherarducci, *Le giornate bianche*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1962.

Gherarducci (1970)

Vera Gherarducci, *Giorno unico*, Parma, Guanda, 1970.

Giuliani (1980)

Gianna Giuliani, *Le strisce interiori: cinema italiano e psicoanalisi*, Roma, Bulzoni, 1980.

Parmegiani e Prevedello (2019)

Sandra Parmegiani, Michela Prevedello (a cura di), *Introduzione in Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Pasolini (1970)

Pier Paolo Pasolini, prefazione a *Giorno unico*, in «Il Dramma», n. 1, 1970, pp. 17-18; poi in *Giorno unico*, Parma, Guanda, 1970.

Quasimodo (1961)

Salvatore Quasimodo, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961.

Risi (1962)

Nelo Risi, prefazione a *Le giornate bianche*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1962.

Sapienza (2021)

Goliarda Sapienza, *Lettere e biglietti*, Milano, La Nave di Teseo, 2021.

Trevisan (2017)

Alessandra Trevisan, *Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman*, in «Between», 7 (14), 2017, pp. 1-24, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2766>

Trevisan (2018)

Alessandra Trevisan, *La "voce" di Maria Giudice tra giornalismo e letteratura in Querelle des Femmes. Male and female voices in Italy and Europe*, a c. di Daniele Cerrato, Andrea Schembari, Sara Velásquez García Sara, Szczecin, Volumina.pl Daniel Krzanowski, 2018, pp. 161-172.

Trevisan (2020a)

*Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano La Stampa. Con un affondo sul Premio Strega in Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020 <<https://phaidra.cab.unipd.it/view/o:452354>> (ultima consultazione 15/05/2021).

Trevisan (2020b)

Alessandra Trevisan, «*Nel mio baule mentale*»: per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2020.

*Actress, assistant producer and screenwriter in Vittorio De Seta's cinema, Vera Gherarducci was an author who published two books of poems in the 60s and the 70s. Despite the consideration she received in her time she is still a forgotten woman author. This paper introduces her poetry work describing the historical, editorial, and intellectual context in which she worked, especially considering critical texts by Nelo Risi and Pier Paolo Pasolini, but also archive documents such as letters.*

*Parole chiave:* poesia, Vera Gherarducci, Pasolini, Nelo Risi, novecento

MICHELE PARAGLIOLA, *L'Epistolario di Saba: «gocce d'oro» di un'opera in fieri*

## Introduzione

Se è vero che ad Umberto Saba si addice la definizione di «grande poeta»<sup>1</sup>, forse «fra i più grandi poeti della nostra storia letteraria»<sup>2</sup>, come lo definì Elsa Morante in occasione della sua scomparsa, è vero anche che Saba è stato un eccellente scrittore di prose. Si può parlare, come si è fatto per Eugenio Montale, di un *secondo mestiere* da cui emergono scritti di vario genere: dall'autocommento al Canzoniere *Storia e Cronistoria* al romanzo *Ernesto*, dagli aforismi e brevi narrazioni di *Scorciatoie e Raccontini* alle pagine più cospicue di *Ricordi e Racconti*, fino ad arrivare a quell'immenso patrimonio di carte che è l'*Epistolario*. Si tratta di un'opera *in fieri* di straordinario interesse e fascino, in gran parte inedita e con una storia filologica e editoriale articolatissima, di cui si tenterà, alla luce dei recenti risvolti e sulla scia delle precedenti ricognizioni di Gianfranca Lavezzi e Nunzia Palmieri, di operare una sintetica e significativa ricostruzione. Alla possibile e tanto agognata vigilia della pubblicazione dell'opera omnia, poi, si proporranno alcune delle lettere edite più significative, attraversando e saggiando, così, le raccolte finora pubblicate che rappresentano soltanto una parte piccolissima, eppure già notevole, di quello che forse è «il più grande romanzo italiano moderno in forma epistolare»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Le parole della Morante su Saba furono pubblicate per la prima volta sul settimanale «Il Punto» il 31 agosto 1957. Qui si leggono in Morante (2013), p. 33.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Lettera di Vittorio Sereni a Carlo Levi del 4 marzo 1969 in Palmieri (2007), p. 16.

## Storia e Cronistoria di un'opera in fieri

È proprio all'indomani della morte di Saba che ha inizio la lunga vicenda mai conclusasi dell'*Epistolario*, un'opera *in fieri* da più di sessant'anni. Ad avviarla è la figlia del poeta, Linuccia, che già durante tutto l'arco del 1957, attraverso riviste e quotidiani italiani, chiede a chiunque abbia avuto contatti epistolari col padre di restituirle le missive. Per Linuccia, questo lungo lavoro di raccolta ha un duplice significato: portare alla luce una parte notevole e sconosciuta della produzione letteraria paterna, ma anche conoscere più a fondo e con filtri differenti «le gocce d'oro» e le «tristezze immedicabili»<sup>4</sup> che si sono alternate nella vita del poeta. A poco più di un anno dalla scomparsa del padre, infatti, Linuccia rilascia un'intervista per il *Corriere di Trieste* in cui dichiara che leggendo le sue lettere è rimasta legata intimamente e quotidianamente a lui, ha vissuto «la sua vita con Lui». Un processo comprensibile, dato che, a quell'altezza, la stessa sostiene di possedere moltissime missive.

*Oggi ne ho più di duemila. Duemila lettere e, aveva ragione Quarantotti Gambini, quasi tutte bellissime, e non solo bellissime, ma tali da essere, anche per me, sua figlia, una sorpresa [...]*<sup>5</sup>.

Al termine dell'anno 1958, la 'ricucitura' dell'*Epistolario* da parte di Linuccia sembra intravedere prime speranze di pubblicazione, presto disilluse dagli onerosi impegni di curatela dell'edizione critica del *Canzoniere* e delle *Prose*. Nonostante ciò, lo sforzo profuso da Linuccia per l'*Epistolario* non va perduto, perché due anni dopo le sue energie sono nuovamente concentrate sulla sua pubblicazione, dapprima per Einaudi e poi, in vista di una coedizione, per la stessa Einaudi e per la Mondadori, case editrici entrambe care al padre. Ma per un passo indietro della prima, non disposta a pubblicare un *corpus* amputato, cioè privo di quelle lettere che più stavano a cuore a Saba, l'accordo salta. Le lettere mancanti

---

<sup>4</sup> Palumbo (2008), p. 195.

<sup>5</sup> Palmieri (2007), p. 6.

sono quelle che il poeta stesso in un'epistola a Linuccia del 3 marzo 1946 indica come la parte migliore della sua scrittura epistolare<sup>6</sup>:

*Questa notte, malgrado la tua lettera, non ho potuto dormire; ho passata quasi tutta la notte in cucina, dove ho rilette quasi tutte le vecchie lettere che scrivevo negli anni terribili a Federico... di quante cose mi sono ricordato, leggendole! C'è in quelle lettere, oltre il resto, tutta la nostra casa di allora, con te, Linuccia, il cane Fido. Credo che quelle lettere sieno [sic] il mio capolavoro. Ho detto a Federico che, subito dopo la mia morte, egli dovrebbe pubblicarle; ma non vuole. Sapessi come le tiene; tutte numerate, in tante grandi buste. Purtroppo parte di esse sono andate perdute nel trambusto; c'è ancora qualche speranza di trovarle ad Albino, ma poca<sup>7</sup>.*

Queste lettere, più volte Linuccia le chiede al giovane Federico Almansi, anche attraverso l'intercessione di Vittorio Sereni, ma invano. Così non le resta che tentare ancora la strada di una coedizione che contenga le epistole che coprono un arco temporale che va dal 1902 al 1957, eppure nuove difficoltà si presentano all'orizzonte, a tal punto che i lavori tornano a fermarsi. Ma Linuccia non si arrende: gli ostacoli per la pubblicazione sono direttamente proporzionali all'impegno con cui ricerca le lettere del padre<sup>8</sup>. Del resto a intensificare la sua ricerca sono le considerazioni dei più sul *corpus* finora ricostruito, manchevole dei gruppi di lettere più importanti agli occhi dello stesso Giulio Bollati, come Linuccia lamenta in una lettera del '62 a Carlo Levi<sup>9</sup>. Ma fiera della sua raccolta, prosegue ancora nel suo lavoro di ricerca e curatela, stavolta bisognosa dell'aiuto dell'acutissimo studioso e amico Aldo Marcovecchio, la cui collaborazione, però, «invece di accelerare i tempi di consegna, complica ulteriormente le cose, alimentando equivoci e reciproche diffidenze»<sup>10</sup>. Infatti nel 1964 Marcovecchio non è disposto a mantenere i ritmi impegnativi richiesti da Linuccia,

---

<sup>6</sup> «L'analisi e l'ordinamento di questa massa di carte ha consentito di seguire la nascita del libro e soprattutto di evidenziare il ruolo, rivelatosi più importante del previsto, in esso giocato da Federico Almansi, il giovane amico su cui Saba concentrava, per usare le parole di Giordano Castellani, la propria "esigenza di paternità artistica estetica e morale», in Saccani (1986), p. 12.

<sup>7</sup> Saba (1983), pp. 150-151.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>9</sup> «Mi sono presa una grossa arrabbiatura con Bollati. Ho ricevuto una sua lunga lettera nella quale mi dice che sta per partire per Francoforte e che hanno capito che i gruppi di lettere che mancano dell'Epistolario sono importantissimi, e quindi di cercarli [...] e che non possono stampare con queste lacune», Levi e Saba (1996), p. 468.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 478.

prendendo oltretutto le distanze dai criteri di edizione poco rigorosi adottati fino a quel momento. A correre in aiuto della figlia del poeta, angosciata per l'ennesimo ritardo della pubblicazione, oltre che per l'astio con l'amico Marcovecchio, è Carlo Levi. Questi intercede, per volontà di Linuccia per una pubblicazione imminente presso Einaudi, oramai ostile ed esausto per il protrarsi dei lavori. Ma anche questo rapido tentativo è vanificato da numerosi incidenti di percorso e mancanze della stessa Linuccia (come note, lettere illeggibili *et similia*), ancora alla ricerca di missive, tant'è che nel 1967 scrive al dottor Weiss:

*Se, invece, i dati che posso ora consultare sono imprecisi la prego, naturalmente, di inviarmi anche le altre essenziali lettere. A questo proposito le dirò anzi che nel mio archivio trovo una lettera di papà a lei in data 24 marzo 1955 (ma la data dovrebbe essere sbagliata e corretta in 1950-51). Vorrei sapere se fu lei a inviarmela a suo tempo, oppure se non l'ha mai ricevuta. In questo caso dovrebbe trattarsi di una lettera scritta e non spedita. Quindi; pensando di farle cosa gradita gliene manderò la fotocopia.*

*Se le piacesse inviarmi la corrispondenza, potrebbe, se crede, possedere lei stesso le fotocopie, si intende a spese dell'editore. La cosa importante è che abbia il materiale il più presto possibile. L'altra, avere sue notizie. Per quanto i mezzi diventino sempre più rapidi, per me l'America è sempre lontanissima.*

*Grazie, caro Weiss. Mi ricordi ai suoi e mi creda, con antica e sempre viva amicizia.*

*Sua, Linuccia Poli<sup>11</sup>.*

Intanto sono passati dieci anni dalla morte del poeta e Mondadori acquisisce l'*Epistolario* e lo affida a un illustre consulente: Dante Isella, che definisce le lettere come:

*Le più ricche di uno scrittore del Novecento, ricchezza in senso di numero e soprattutto del mondo interiore e fantastico di un poeta tra i più significativi del primo mezzo secolo [...] Da queste premesse il parere che sono chiamato a dare non può essere che di pieno consenso alla pubblicazione integrale dell'epistolario, anche per la persuasione mia personale, ma non solo mia, che gli epistolari, se si pubblicano, hanno da essere i più completi possibili. Farei però eccezione (tralasciandole affatto o trasponendole, in corpo minore, in una sezione di lettere d'affari) per le lettere scritte da Saba come libraio antiquario<sup>12</sup>.*

Ad intervenire è poi Glauco Arneri che presenta a Mondadori una relazione sui criteri di edizione (ad esempio la collocazione delle note, degli indici e delle testimonianze) che costituiscono già un numero cospicuo di carte con proporzioni poco realizzabili. Così

---

<sup>11</sup> Saba (1967).

<sup>12</sup> Palmieri (2007), p. 14.

Vittorio Sereni propone a Linuccia di collocare le lettere del padre, almeno in un primo momento nella collana Quality Paperbacks, riservando di farne un'edizione di lusso in un secondo momento, ma Levi di pronta risposta, boccia completamente la proposta di Sereni, per la qualità della collana e addirittura per la pessima consistenza delle pagine<sup>13</sup>.

Ancora, Levi respinge anche l'idea di una pubblicazione parziale di circa 350 pagine e una successiva integrale, operazione da sempre scongiurata da Linuccia. Una proposta non troppo dissimile proviene da Giorgio Mondadori stesso, ma inutile a dirsi che anch'essa viene bocciata. Così nel 1969, Linuccia cambia rotta, si rivolge a Erich Linder (titolare dell'Agenzia Letteraria Internazionale, ereditata da Luciano Foà), che era considerato fra i migliori agenti letterari del tempo, avendo al suo attivo un numero di autori italiani e stranieri di cui curava gli interessi con gli editori<sup>14</sup>. Su suo consiglio si opta per la pubblicazione integrale in due volumi di tutto il materiale della collana di cui si stava mettendo a punto il progetto, creando un'apposita sezione «I Meridiani - Diari, Memorie e Lettere» nella quale sarebbero confluite. Viene, dunque, consegnata a Linuccia la copia per l'ultima revisione da ultimarsi entro l'autunno del 1970. Nel frattempo, però, muoi ono Carlo Levi e Alberto Mondadori nel 1975 e Linuccia chiede a Giorgio Mondadori di occuparsene personalmente. Le cattive condizioni di salute di Linuccia, però, non permettono a lei stessa la tanto agognata pubblicazione, perché muore nel 1980.

Dopo la sua morte, lo sforzo di Linuccia in parte è vanificato: la difficile raccolta, la faticosa ricostruzione delle lettere scritte da Saba è frantumata. Le lettere ora si dividono in gruppi, alcuni già pubblicati in modo criticamente e filologicamente accurato (sebbene non manchi qualche edizione più discutibile), altri inediti e altri ancora di prossima pubblicazione. Senza entrare nel merito, sembra qui opportuno proporre una sintetica rassegna di quanto finora è edito dell'*Epistolario*. Queste pubblicazioni, seppure frammentate, ci consentono di saggiare nel paragrafo seguente alcune delle lettere del

---

<sup>13</sup> «Quell'edizione è un orrore, e, nel nostro caso, anche un errore. A parte che è stampato male, che ha un formato brutto, che basta sfogliarlo perché si sfasci, che la pagina è illeggibile (anche se resa più ariosa da uno spazio maggiore) è insensata l'idea di far uscire un'opera, che potrà piacere oppure non piacere, ma che è certamente un'opera importante, inedita, in una collana quasi inesistente, valida solo per libri già sfruttati [...]. La proposta è addirittura offensiva», *ivi*, p. 15.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 17.

*corpus*, a cui invano hanno tanto lavorato dapprima Linuccia e poi Raffaella Acetoso. I lavori, però, sono ancora in corso, probabilmente alla vigilia della definitiva pubblicazione integrale, curata da un gruppo di notevolissimi studiosi guidati dall'ultimo erede di Saba: Mattia Acetoso, professore di Letteratura Italiana presso la Boston University.

### «Gocce d'oro» dall' *'Epistolario edito'*

Nel tentativo di proporre alcune delle «gocce d'oro» edite dell'immensa miniera che costituisce l'*Epistolario*, sembra opportuno farlo attraverso le parole di Dante Isella, che decretano la grandezza di questi scritti già all'altezza del 1968. È l'illustre critico a rilevare, fin da subito, l'interesse non solo storico - letterario di queste lettere, ma anche umano, ed è ancora lui a definire Saba come un grandissimo scrittore di prose, prose che quasi si identificano con i versi e si distinguono da essi soltanto per «un meno di canto».

*Intendo rilevare subito che l'interesse di queste lettere non sta, come ci si può attendere dagli epistolari di altri scrittori, nella somma di elementi che un protagonista della civiltà letteraria offre, sulla base del suo commercio epistolare, alla curiosità o all'interesse di chi abbia l'occhio al tessuto storico di una certa epoca, di una certa cultura: dalle lettere di Saba si arriva anche a ricostruire intorno a lui una zolla della cultura letteraria italiana del suo tempo, ma solo in-direttamente e nella misura in cui ogni documento privato dice pure qualcosa degli altri; però le lettere portano soprattutto a Saba, alla conoscenza della sua storia di uomo e di poeta (come la Storia del Canzoniere ecc.) in quella forma di autobiografismo superiore, nei momenti più intensi, che è la prospettiva particolare di tutta la sua opera, versi compresi, anzi soprattutto. E a convalidare questa sostanziale identità tra le lettere dell'uomo e i versi del poeta concorre anche la qualità della prosa, che dalla poesia di Saba si differenzia soltanto per un meno di canto, ma già segnata dal suo individualissimo accento, nobile e insieme parlata: certo uno degli esempi di prosa tra i più difficilmente equilibrati tra antico e nuovo, la prosa di un grande scrittore<sup>15</sup>.*

Questa «miniera autentica e affascinante di scritti»<sup>16</sup> è, per ora, come anticipato, in parte pubblicata in varie raccolte, a partire da quella curata da Gianfranca Lavezzi e Rosanna Saccani, edita nel volume *Atroce paese che amo*. Si tratta di un nucleo consistente di lettere

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>16</sup> Carrai (2017), p. 274.

familiari: sessanta epistole alle 'Line', scelte fra le trecentocinquanta unità conservate dal Centro Manoscritti di Autori Antichi e Moderni di Pavia, attraverso un lavoro condotto sugli autografi. Ed è con una delle lettere più intense scritte a Linuccia, instancabile ricercatrice e ammiratrice di quest'opera che è giusto cominciare la nostra lettura. Alla piccola Lina, Saba confida quel bisogno di collegarsi al mondo esterno, un bisogno secondo Salinari presente già nella lirica *Meditazione*<sup>17</sup>. Il poeta che apprezza le piccole cose della vita, durante gli anni della leva militare, infatti, ritiene che una vita sia 'tollerabile' solo se condivisa. Così l'attività militare, che costringe Saba a vivere insieme a molti uomini provenienti da posti diversi e di conseguenza a calarsi, pur conservando talvolta un leggero distacco, in una dimensione collettiva, è l'esperienza che sembra medicare quelle antiche e sempre vive scissioni interiori. Il racconto di queste carezze al cuore è appunto contenuto in una lunga lettera indirizzata alla figlia:

*Quando nei primi anni di questo secolo, mi presentai, per il servizio militare, al portone della caserma Umberto I, a Salerno, la sentinella mi fermò sull'uscio; chiedendomi, come giusto, chi ero e cosa volevo. Non parve troppo persuasa delle mie spiegazioni, e chiamò il sergente di picchetto. Questi, quando gli presentai "il foglio di passaggio", con l'assegnazione ecc., lesse e rilesse il documento, e, dopo avermi guardato, anche lui con visibile sospetto, mi accompagnò in una vasta camerata, a quell'ora del mattino affatto deserta*<sup>18</sup>.

È il 1908, Saba arriva al 12° Reggimento Fanteria di Stanza a Salerno e anche qui sembra destinato a sentirsi considerato diverso, nella fattispecie non adatto al servizio militare. La sentinella sull'uscio lo accoglie titubante, il sergente di picchetto legge e rilegge il documento per accertarsi della sua assegnazione al Reggimento. Saba sembra inadatto e pronto a inventarsi una malattia per evitare il servizio militare. La lettera prosegue, però, svelando l'inizio di una calda vita, in cui la solitudine fa spazio a una benefica socialità:

*Alle undici circa rientrarono, sudati e ansanti, i miei nuovi compagni: banda in tutte le file, si affrettarono ognuno con la propria gavetta, a ricevere e divorare il rancio. Fu solo nel vuoto pomeriggio che mostrarono di accorgersi della mia presenza. Incominciarono allora le interrogazioni: la cosa che non potevano mandar giù era come io, nato a Trieste (allora sotto l'Austria), fossi*

---

<sup>17</sup> Salinari e Ricci (1974), p. 640.

<sup>18</sup> Saba (1987), p. 68.

*venuto a fare il soldato in Italia. Mi scambiavano, non senza un po' di disprezzo per un volontario (quale non ero affatto), per uno di quelli che, finita la ferma, "mettevano la firma".*

*Tuttavia appena suonata la "libera uscita", i più vicini alla mia branda mi chiesero se volevo andare con loro al cinematografo. Risposi che lo volevo. Giunti (dopo una o due fughe precipitose, per scansare l'incontro con alcuni ufficiali superiori, fughe che si rinnovarono poi quasi ad ogni uscita in comune; e delle quali non sono mai riuscito a capire bene il perché) alla mèta, la cassiera, che sedeva, agucchiando, allo sportello, staccò per tutti un biglietto a metà prezzo ("Ragazzi fino ai dodici anni, e militari fino al sergente, pagano la metà"): per me, invece, vestito in borghese ne spiccò uno col prezzo intero. Ero pronto a pagare: ma i miei compagni si opposero. Uno di essi mi fermò il braccio. «Non è» disse alla cassiera «ancora vestito; ma è uno come noi». Oh Linuccia, fu quello uno degli attimi folgoranti della mia difficile vita. Mi sono sentito disfare, liquefare d'amore. Non ero, non mi sentivo più, solo e sbandato, con amici strambi quanto, o più di me. Facevo parte di una comunità di uomini, che mi avrebbero, al caso, difeso; e per i quali io avrei fatto lo stesso. Sapevo che la vita militare era (almeno in quegli anni di zaino affardellato) molto dura; che la disciplina era rigorosa; ma che questa nulla aveva d'avvilente. Nessuno - va da sé - ebbe il più lontano sospetto di quello che passava, in quel momento, nella mia anima<sup>19</sup>.*

Il racconto è toccante. Saba confessa di sentirsi liquefare d'amore, un amore che ricuce, almeno momentaneamente, l'abbandono del padre, lo strappo dalla balia, la provincialità-esclusione triestina e altri atroci dolori. Sulla soglia di questo cinematografo, dove peraltro nascono i *Versi militari*, il poeta non si sente quasi più solo e indifeso, ma è parte di una comunità, di una «social catena», direbbe Leopardi, di fronte al male della vita. La custode prediletta di questa possibilità di salvezza è Linuccia, il mittente della lettera. Forse anche per questo la figlia del poeta lavora smisuratamente all'*Epistolario*: per restituire una fotografia di quelle solitudini e al contempo di quelle aperture verso il mondo esterno che sono stati tentativi costanti di salvezza.

Altre interessantissime lettere sono, poi, raccolte da Aldo Marcovecchio per Mondadori nel 1983, in un volume dal titolo *La spada d'amore 1901-1957*, come lo stesso studioso annuncia in un articolo del '61 su *Terzo Programma*, in cui fa anche un'ampia rassegna dell'*Epistolario* (che nelle intenzioni avrebbe visto presto la luce) e la correda con una piccola scelta antologica, sottolineandone l'importanza per un'attendibile ricostruzione biografica di Saba. Sono anche qui contenute, infatti, alcune delle lettere più struggenti del triestino.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

Ancora rivolgendosi a Linuccia, custode della sua anima e di quel primo nucleo dell'*Epistolario*, Saba, in preda a una crisi di nervi, scrive:

*Ora io ho un modo di mettere una fine a questa atrocità del destino. Ed è un modo (almeno si dice) non doloroso né impressionante per gli altri; ma disgraziatamente è lento, e non si sa quanto possa tardare la fine. E, per di più, sono in casa d'altri. Mamma tua è d'accordo a non svegliarmi, a trovare una scusa per gli altri; ma tu Linuccia? Questo è il punto che angoscia. Pensa se tu dovessi svegliarmi, se dovessi vivere avanti intossicato e senza più nemmeno quella speranza, che si concreta in alcune polverine, che spese una volta, è quasi impossibile, oggi, procurarsele una seconda volta. Linuccia mia, tu che fino a ieri tante cose hai capito, devi capire anche questa. È inutile dirmi 'aspetta' quando il pericolo mi fosse addosso, non sarei più in tempo a morire. E non sarei, anche per voi due, altro che un imbarazzo. Forse non accadrà nulla; quello che è certo è che, in questa maledetta angoscia, io non posso più tirare avanti né mesi né settimane<sup>20</sup>.*

L' «atroce destino» induce Saba a scrivere una lettera disperata alla figlia, in cui le chiede il permesso di potersi togliere la vita, di mettere silenziosamente fine alle terribili sofferenze che lo attanagliano. La possibile risposta di Linuccia, contraria al consenso della madre, quell' «aspetta» che al poeta sembra invano, invece è decisivo: Saba resterà in vita.

«Immedicabili tristezze» e tentativi di salvezza emergono anche dalle *Lettere sulla psicoanalisi*, raccolta curata da Arrigo Starà che costituisce «una scelta coerente, con una fisionomia riconoscibile e un interesse scientifico indiscusso»<sup>21</sup>. Il volume contiene il carteggio con Flescher e in parte anche quello con il dottor Weiss, che permette infatti di ricostruire l'itinerario di avvicinamento dello scrittore alla psicoanalisi e i suoi riflessi nella scrittura. Nella cura psicanalitica con Weiss, infatti, Saba ripone grandi speranze e anche se la loro frequentazione si interrompe per via del trasferimento dell'allievo di Freud a Roma, il poeta continua a nutrire nei suoi riguardi una stima sincera, una stima che resta immutata nel tempo. Se è vero che l'analisi non lo guarisce, è vero anche che quelle sedute non solo sono funzionali a una «chiarificazione interna», ma anche uno strumento privilegiato per «rileggere la propria storia personale e il lungo percorso poetico, che si aprirà a nuovi spazi espressivi con soluzioni stilistiche inattese»<sup>22</sup>. In *Storia e Cronistoria* Saba, a tale proposito,

---

<sup>20</sup> Saba (1983), pp. 117-119.

<sup>21</sup> Palmieri (2007), p. 20.

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

parla di un “illimpimento della forma” che coinvolge i versi dalla raccolta *Parole* (1934) a *Uccelli* (1950) e *Quasi un racconto* (1951), ma lo spinge anche a rivedere la produzione poetica precedente, secondo Mario Lavagetto decisamente ridisegnata alla luce della psicanalisi<sup>23</sup>. L’influenza di questa disciplina, su questo «psicanalitico prima della psicanalisi», del resto, è indiscutibile anche nella scrittura delle prose, in particolare delle *Scorciatoie*, di cui sono riconosciuti come padri elettivi Freud e a Nietzsche. Sembra interessante saggiare almeno una corrispondenza del prezioso carteggio tra Saba e Weiss, in cui trapela quella stima reciproca e quell’indimenticato affetto del poeta, a cui il dottore scrive congratulandosi per i suoi successi:

*Caro Saba:*

*Verrò a Trieste fra uno o due mesi perché ho un forte desiderio di rivedere i miei amici e la mia città nativa.*

*Fra le persone che maggiormente desidero vedere è Lei. Avrei voluto improvvisarLa con la mia inaspettata comparsa nel suo negozio. Ma apprendo che Lei; ora, abita a Gorizia, perciò Le indirizzo queste righe.*

*Spero che questa mia, indirizzata al Suo negozio, Le verrà inoltrata al Suo luogo di dimora.*

*Sento tante cose belle di Lei, dei Suoi recenti scritti, degli onori conferitiLe al suo settantesimo compleanno, della sua Laurea “Honoris Causa” dall’Università di Roma del 1952, della Sua nomina, a Grande Ufficiale della Repubblica, dell’impaginazione dell’anno seriale al C.C.A. in una conferenza su lei da Piovene.*

*Tutto ciò mi ha molto rallegrato.*

*Chissà se e cosa avrà lei da comunicarmi e che cosa desidererà sapere da me che sto ottimamente in ogni riguardo.*

*Come e dove potremo incontrarci?*

*Con affetto, Suo*

*Edoardo Weiss<sup>24</sup>.*

L’affetto è reciproco: Weiss sa che Saba si è trasferito a Gorizia, che gli sono stati conferiti molti onori per il suo sessantesimo compleanno e vi si congratula, rallegrandosi. Più di ogni cosa, Weiss, che vive ottimamente in America, ma prova nostalgia di Trieste e dei triestini, ha desiderio di rivedere il poeta. «Come e dove potremo incontrarci?» è la domanda con cui si chiude la lettera e la risposta, forse inaspettata, del 29 gennaio 1955, non tarda ad arrivare.

---

<sup>23</sup> Lavagetto (1988), p. 58.

<sup>24</sup> Saba (1991), p. 102.

*Caro dott. Weiss, io non abito a Gorizia; a Gorizia sono stato per circa un mese, ricoverato in una clinica.*

*Mio caro amico, non deve meravigliarsi di quanto le dico: e che cioè l'idea di rivederla dopo tanti anni, non è per me senza amarezza.*

*Questo non per lei, al quale, come sa, ho sempre voluto bene; e rimane la sola persona al mondo che abbia capito qualcosa di me. Ma non credo che lei si ricordi quanto disse a mia moglie prima di partire per Roma. Le disse: «Saba non è guarito, ma molto migliorato (era vero): adesso il suo avvenire dipende molto dalla vita. È stata cattiva con lui fino ad oggi, speriamo muterà». Invece accadde purtroppo l'opposto. Anche tralasciando i sette anni di persecuzioni razziali (l'ultimo dei quali fu particolarmente atroce): la vita fu con me, dal '49 in poi, così perfida, così atroce, così senza via d'uscita che credo di non bestemmiare se dico che non c'è mai stato uomo al mondo che abbia sofferto e soffre più di me. L'intensità della mia angoscia di vivere (ci voleva anche la maledetta longevità) è indescrivibile ed aumentata dal fatto che NON SI VEDE.*

*Così mi nascondo da tutto e da tutti: ogni discorso o frammenti di discorso è per me una pugnata. Insomma, mi vergogno di farmi vedere da lei in tali condizioni...*

*In Libreria vengo poco, e ci sto il meno possibile; a casa (come, del resto, in Libreria) non posso occuparmi di nulla: tutto mi mette nausea.*

*E gli "onori" ai quali si riferisce nella sua lettera, mi sono sembrati l'ultima ironia del destino. Adesso lei ha capito perché io abbia un po' paura della sua visita. Ha tanto fatto, a suo tempo, per me, che avrebbe diritto di trovarmi in condizioni*

*migliori...*

*I più affettuosi saluti, caro Weiss, da sempre suo  
Saba<sup>25</sup>.*

Saba è tornato a Trieste, vi è tornato dopo un mese di ricovero in una clinica a Gorizia per i suoi mali dell'animo, per la sua angoscia di vivere e la lettera di Weiss tocca una ferita aperta: la guarigione mancata. Al dottore il poeta avrebbe voluto raccontare della sua salute, traguardo irraggiungibile per le difficoltà vissute negli anni delle persecuzioni razziali e per la cattiveria della vita in quelli che li hanno seguiti. Al tempo dell'interruzione della cura psicanalitica Weiss aveva, infatti, ricordato a Lina che Saba non era guarito, ma molto migliorato e che questi miglioramenti sarebbero stati vani se il destino fosse stato crudele con lui. Sono parole di monito custodite nel tempo e ora amare, per questo il poeta ha timore della possibile visita di Weiss: Saba non vuole farsi trovare in quello stato proprio da chi, a suo tempo, ha fatto moltissimo per lui. Weiss è molto più di un dottore, è un amico, forse il solo che abbia capito qualcosa dei suoi dolori.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 103.

Ad aver capito qualcosa del suo cuore scisso è sicuramente anche la moglie Lina, di cui molte lettere indirizzate a Saba sono state raccolte per la prima volta in *Quante rose a nascondere un abisso*, un volume curato da Raffaella Acetosio nel 2004 per la casa editrice Manni. Fra le tante, preziosissime oltre che bellissime lettere, se ne riporta qui una del 20 maggio 1947:

*Umberto mio carissimo,  
E un secolo che non mi scrivi, sono molto contenta che ti trovi tanto bene solo - ma.. qualche tua lettera mi avrebbe fatto molto piacere. Non è ricevuto mai neanche una parola da nessuno e tu sai come sono catastrofica, penso che state male uno o l'altro. Domani vado a prenotarmi il letto e credo che fra otto giorno ti rivedrò - L'altro giorno è venuta a trovarmi una signora lucana la quale avendo letto e riletto i tuoi libri mi à portato un grande mazzo di rose rosse dicendomi per la moglie del nostro grande poeta, una signora molto simpatica. Poi è venuta a trovarmi la moglie di Moravia la Elsa, anche lei mi a portato dei fiori e molto molto simpatica mi à detto che io ti assomiglio moltissimo. Lei adora i gatti siamesi e per dimostrarmi la sua grande simpatia vuole regalarmene uno quando la sua gatta avrà i neonati. -  
Come va il tuo lavoro penso che sei verso la fine. - La tua tesi di laurea come tu la chiami mi è piaciuta molto, sono desiderosa di leggerla tutta. - Questi giorni sono stata molto impressionata da un mostruoso incendio sviluppatosi alla Minerva Film, dove è morta bruciata la povera Thea Curiel mi à fatto molta impressione, un semplice mozzicone di sigaretta à costato la vita a 30 e più persone senza calcolare tutti i feriti, a Roma c'è un'indignazione generale per il fatto. - Ti prego di salutarmi tanto Rino Vittoria e se non ti secca troppo telefona i miei saluti a Adele e Marcello. - Ti abbraccio con tutto il cuore e desidero molto rivederti tua Lina.  
Linuccia non aggiunge i suoi saluti perché è sul letto piena di male di testa<sup>26</sup>.*

Sono evidenti l'amore e la cura di Lina per Saba. L'immagine che ne traspare è in linea con il profilo tracciato dal marito nel *Canzoniere*: una donna premurosa, che «tutto seppe, e non se stessa, amare»<sup>27</sup> e per questo, trovandosi a casa della figlia Linuccia a Roma, si preoccupa per il poeta che non le scrive da Trieste. Dalla capitale, Lina gli rinnova il bene, ma anche l'ammirazione per la sua scrittura, in particolare per le bozze di *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, che Saba considerava la sua tesi di laurea. Si tratta di un'ammirazione diffusa, di cui Lina 'consolatrice' tiene a dargli notizia: così gli racconta dei fiori ricevuti in suo onore da una signora lucana e soprattutto dei fiori della moglie di Moravia, Elsa Morante,

---

<sup>26</sup> Saba (2004), p. 76.

<sup>27</sup> Saba (1988), p. 266.

ammiratrice e poi fedele amica del poeta, che Lina definisce come «simpatica» e amante dei gatti.

Tornando alle lettere di Saba, invece, è bene evidenziare che l'*Epistolario* è in gran parte costituito da missive indirizzate agli amici. Fra questi c'è sicuramente Aldo Fortuna con il quale Saba instaura una fitta corrispondenza, in gran parte raccolta nel volume *Lettere di Umberto Saba a Aldo Fortuna (1912-1944)* a cura di Riccardo Cepach nel 2007 per la casa editrice MGS Press. Si tratta di un carteggio «amorosamente e molto ordinatamente»<sup>28</sup> conservato dagli eredi di Fortuna nella casa di Pontassieve, decisamente interessante per la fisionomia dell'opera poetica sabiana (frequenti rinvii, interventi correttori, segnalazioni di ripensamenti e varianti) e per quegli squarci d'umanità e profonda amicizia che vi traspaiono.

Mio caro amico! Non so proprio cosa dirti: la tua ultima lettera mi à molto rattristato, tanto che ti rispondo subito subito, benché abbia un male alla testa così energico che solo una vecchia amicizia come la nostra poteva cercare di superarlo quanto è necessario per scrivere.

A quest'ora (voglio dire quando aprirai questa lettera) sarai certo di nuovo tra i tuoi soldati: ma, in ogni modo, non perderti d'animo e cerca di persuadere chi ti sta d'appresso dell'errore in cui sembrano caduti. Io ti ò molto ben conosciuto, e so che il tuo sistema nervoso è...a prova di trincea. Guarda, caro Fortuna, di non darti in preda allo scoraggiamento: pensa, nella peggiore delle ipotesi, che la guerra è uno stato transitorio.

*Ti mando tre mie poesie: non so se ti piaceranno e sono forse le sole che io abbia fatte e farò nella mia nuova vita militare. Probabilmente resterò a Casalmaggiore fino alla fine della guerra, e mi annoio così mortalmente, e il pensiero di restare ancora qui mi sgomenta in tal modo, che tutto il mio impeto lirico si è spezzato dopo i primi canti. Non si può scrivere da Casalmaggiore l'epopea della nostra guerra, epopea che (secondo i modi della mia arte, s'intende) avrei scritto di certo, se m'avessero mandato dove sono 43 dei miei compagni di Piazza Sicilia. Sono instupidito dalla noia: vorrei essere a Monfalcone o a Caporetto, là in diretto contatto coi soldati combattenti: dalla visione della guerra e delle vittorie che vorrei ottenere su me stesso giorno per giorno, sarebbe nata l'arte incominciata e che non spero ormai di portare a compimento, quando ò scritto le tre poesie che ti accludo.*

*Scrivimi subito: non sai il bene che mi fatto le lettere dei pochi e scelti amici che si ricordano di me. Sono grato all'Alvaro per il bacio che m'è dato in effigie: lo contraccambio di cuore, tanto più che alcuni dei suoi versi citati dal Valori mi piacciono, ma davvero e senza complimenti.*

*Aspetto che tu mi dica lo scioglimento dell'equivoco: e intanto ti saluto e ti bacio.*

---

<sup>28</sup> Cepach (2007), p. 80.

Tuo  
Saba<sup>29</sup>.

La lettera scritta a Casalmaggiore il 4 ottobre 1915 è significativa per tante ragioni: il luogo e la data in cui è stata scritta, trattandosi di un Reggimento poco attivo nei primi mesi dell'Italia in guerra, a differenza di Monfalcone e Caporetto; il ruolo ricoperto da Saba, cioè quello di un soldato da retrovia e non da trincea, che dall'esperienza della guerra sperava di trarne un'epopea; le tre poesie che corredano la lettera, ovvero *La sveglia*, *Addio ai compagni di Piazza Sicilia* e *Vita di Guarigione*<sup>30</sup>; ma soprattutto la profonda amicizia tra Saba e Aldo Fortuna che traspare dalle parole del poeta, il quale è stanco di scrivere, ma non rinuncia a farlo per quei pochi e scelti amici che si ricordano di lui e a cui lui vuole bene.

Più avanti negli anni, un altro amico di penna si rivela Vittorio Sereni. Il carteggio fra i due scrittori è contenuto nel volume *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, curato da Cecilia Gibellini nel 2010 per la casa editrice Archinto. I due si incontrano per la prima volta nel 1939 e si frequentano durante il soggiorno milanese di Saba, dal '45 al '48, quando il poeta è ospite del libraio antiquario Emanuele Almansi, padre di Federico che abita vicino alla casa di Sereni in via Scarlatti<sup>31</sup>. Si tratta di una corrispondenza in cui l'interesse primario è naturalmente la poesia,<sup>32</sup> ed anche in questo caso ne saggiamo una parte, una lettera del 1 giugno 1947, in cui ai dubbi di Sereni sul neonato *Diario d'Algeria* Saba risponde richiamando il *leit motiv* della poesia onesta, punto di mira del *Canzoniere*.

*Tu sai che la mia concezione della poesia è un'altra: niente letteratura (voglio dire il meno possibile; ogni nave ha bisogno, per galleggiare, di un po' di zavorra); molta vita, niente trasposizioni su piani astratti, molto invece di quella grande immensa rara cosa che è la sublimazione. Ora tu alla vita, alla "calda vita" ti avvicini più di una volta (è per questo che ti ho ascoltato), ma non le sei sempre fedele. (Intendo – si capisce – nelle tue poesie)*<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Cepach (2007), p. 110.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Gibellini (2008), p. 185.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 186.

In questa lettera Saba conferma quell'idea di letteratura che attinge alla vita, alla «calda vita» e suggerisce a Sereni, scrittore giovanissimo al tempo di fare lo stesso, di restarle sempre fedele.

Intorno alla sua poesia lo scrittore triestino ragiona anche in molte lettere indirizzate a un altro amico, Pier Antonio Quarantotto Gambini. La corrispondenza fra i due esce per la prima volta nel 1965 con il titolo *Il vecchio e il giovane*, volume curato da Linuccia Saba per Mondadori. Il carteggio, però, è decisamente censurato e frammentato, a tal punto che pare opportuno rifarsi direttamente al recente lavoro di Daniela Picamus, che ha condotto nuove indagini e realizzato una rivisitazione dei materiali, predisponendoli con rigore filologico e raccogliendoli in *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957* per lo Studio Bibliografico Volpato di Trieste. Si tratta di oltre cento lettere, di cui molte dove Saba, come per Sereni, porge al giovane Quarantotto consigli e riflessioni sulla sua scrittura:

*Ho capito qual è il fascino dei tuoi racconti. Pare che tu debba dire chissà che cosa (occuparti cioè di grandi fatti ecc.), invece tutto poi si riduce a quasi nulla e quel nulla poi diventa tutto. Un po' come accade nella vita<sup>34</sup>.*

C'è da credere, dopo quest'ennesima lettera e dopo questo viaggio, sebbene brevissimo, fra le lettere edite dell'*Epistolario*, che si possa davvero parlare, come Vittorio Sereni sostiene solo tredici anni dopo la morte di Saba, di un *corpus* che nella sua totalità può costituire uno dei più grandi capolavori della letteratura del Novecento, ancora *in fieri*. E forse anche per questo, alla tanto agognata e presunta vigilia della pubblicazione a cura dell'ultimo erede del poeta, dall'immenso fascino.

Michele Paragliola

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

[micheleparagliola1995@gmail.com](mailto:micheleparagliola1995@gmail.com)

---

<sup>34</sup> Saba (2015), p.46.



## Riferimenti bibliografici

Carrai (2017)

Stefano Carrai, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Cecchi (1988)

Ottavio Cecchi, *L'aspro vino di Saba*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

Cepach (2007)

Riccardo Cepach, *Quanto hai lavorato per me caro Fortuna! Lettere di Umberto Saba ad Aldo Fortuna (1912-1944)*, Trieste, MGPress, 2007.

Gambini e Saba (2015)

Pier Antonio Quarantotto Gambini, Umberto Saba, *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957* a cura di Daniela Picamus, Trieste, Studio Bibliografico Volpato, 2015.

Gibellini (2008)

Cecilia Gibellini, *Sul carteggio Saba-Sereni*, «Rivista di Letteratura Italiana» XXVI, 2-3, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.

Levi e Saba (1996)

Carlo Levi; Linuccia Saba, *Carissimo Puck*, Roma, Carlo Mancosu Editore, 1996.

Lavagetto (1981)

Mario Lavagetto, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981.

Lavagetto (1988)

Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1988.

Mengaldo (1999)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

Morante (2013)

Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* a cura di Cesare Garboli, Milano, Adelphi Edizioni, 2013.

Saba (1967)

Linuccia Saba, *Lettera a Edoardo Weiss*  
<https://www.aspi.unimib.it/collections/object/detail/1815/> (ultima consultazione:  
15/04/2021)

Saba (1964)

Umberto Saba, *Prose*, a cura di Linuccia Saba con prefazione di Guido Piovene e nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964.

Saba (1983)

Umberto Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957* a cura di Aldo Marcovecchio e con una prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1983.

Saba (1987)

Umberto Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)* a cura di Gianfranca Lavezzi e Rossana Sacconi, Milano, Bompiani, 1987.

Saba (1988)

Umberto Saba, *Tutte le poesie* a cura di Arrigo Stara con saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988.

Saba (1991)

Umberto Saba, *Lettere sulla psicanalisi. Carteggio con Joachim Flescher* a cura di Arrigo Stara, Milano, SE Editore, 1991.

Saba (2001)

Umberto Saba, *Tutte le prose* a cura di Arrigo Stara con saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001.

Saba (2004)

Umberto Saba, *Quante rose a nascondere un abisso. Carteggio con la moglie (1905-1956)* a cura di Raffaella Acetoso, San Cesario di Lecce, Manni, 2004.

Saba (2010)

Umberto Saba, Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954* a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.

Palmieri (2007)

Nunzia Palmieri, *L'epistolario di Umberto Saba. Storia di un'edizione mancata «Paragrafo»*, Bergamo, Sestante Edizioni, 2007, III.

Palumbo (2008)

Matteo Palumbo, «Gocce d'oro» e «tristezze immedicabili» in *Storia e cronistoria del Canzoniere, «Umberto Saba au carrefour des mondes»* a cura di Myriam Carminati, Hamburg, Dobu Verlag, 2008.

Saccani (1986)

Rossana Saccani, *Prime notizie sul «Fondo Umberto Saba»*, «Studi di filologia italiana», Firenze, Sansoni, 1986, p. 45.

Salinari e Ricci (1974)

Carlo Salinari, Carlo Ricci, *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*, Bari, Editori Laterza, 1974, vol. III.

*If it is true that Umberto Saba is defined a "great poet", perhaps "among the greatest ones of our literary history", as Elsa Morante defined him, it is also true that he was an excellent prose writer. From this second vocation, writings of various kinds emerge: the self-commentary, the Canzoniere Storia e Cronistoria, the novel Ernesto, the aphorisms, and short narratives of Scorciatoie e Raccontini, the most remarkable pages of Ricordi e Racconti and the Epistolario. It is a work in progress of extraordinary interest and charm, largely unpublished and with a highly articulated philological and editorial history, of which we will attempt to carry out a synthetic and meaningful reconstruction. Some of the most significant and touching published letters will be proposed, thus crossing, and examining the collections published hitherto which represent only a very small, yet already considerable part of what perhaps is "the greatest modern Italian novel in epistolary form".*

*Parole-chiave:* Saba; epistolario; lettere; prosa; novecento

## FASCICOLO II

## GIACOMO DE FUSCO, *Il grande ritratto* di Dino Buzzati ed il concetto di “pneuma”. Rivalutare un romanzo incompreso

Il romanzo *Il grande ritratto* viene pubblicato, in sette puntate, sul settimanale «Oggi» tra il luglio e l'agosto del 1959, con l'iniziale titolo *Il grande incantesimo*, poi modificato per la stampa a cura di Mondadori dell'anno successivo. L'opera ha l'ambizione di presentare un argomento ancora poco trattato nell'Italia dell'epoca, ponendosi a capostipite di quel filone della narrativa che, nato in America nel decennio precedente, verrà poi denominato *science fiction*. Narra infatti della costruzione di un gigantesco computer, in grado di pensare (e non solo) come un uomo e anzi ancor meglio.

La fortuna ottenuta dal genere, tuttavia, non ha reso più popolare il romanzo buzzatiano, che da subito ottenne una bocciatura unanime da parte di critica e pubblico. Sebbene lo scrittore attribuisse parte dell'insuccesso delle vendite ad una negligenza da parte di Mondadori, che, a detta sua, non sponsorizzò abbastanza l'uscita del romanzo sul mercato<sup>1</sup>, fu poi lo stesso Buzzati a riconoscere *Il grande ritratto* come un momento «piuttosto debole»<sup>2</sup> della propria produzione.

Ciononostante, permangono diversi elementi interessanti da analizzare in relazione al repertorio di temi dell'autore e alle influenze che possono avere avuto un impatto sul suo pensiero. In particolare, si vuole in questa sede evidenziare un aspetto della genesi dell'opera che finora sembra essere stato

---

<sup>1</sup> Colombo (2018), pp. 83-97.

<sup>2</sup> Buzzati (1973), p. 156.

ignorato e che costringe a rivalutare almeno in parte le intenzioni autoriali e il senso del romanzo, mettendo poi in evidenza un tema della narrativa buzzatiana finora poco analizzato.

Su un fondamentale elemento della genesi de *Il grande ritratto* si è già espresso Fabio Atzori<sup>3</sup>, cui si deve anche la corretta individuazione della cronologia di redazione dell'opera. L'origine della trama, fa notare lo studioso, è legata a doppio filo con la creazione della macchina "Adamo II", costruita dallo scienziato Silvio Ceccato, amico del fratello di Buzzati e che lo scrittore conobbe anche in prima persona. L'interesse verso queste forme di intelligenza artificiale è testimoniato da numerosi articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» fin dal 1956. Atzori evidenzia uno strettissimo legame con un articolo scritto da Buzzati nel volume VIII dell'*Enciclopedia della civiltà atomica*<sup>4</sup>, in cui lo scrittore riprende per filo e per segno, quasi parola per parola, un lungo monologo di Endriade, scienziato tra i protagonisti del romanzo, che certifica di fatto l'influenza di queste ricerche sulla genesi dell'opera.

L'analisi è esaustiva per ciò che riguarda il tema più evidente della trama, quello legato appunto all'aspetto tecnologico e cibernetico. A ben vedere, tuttavia, il romanzo non si limita a rappresentare la creazione di un'intelligenza artificiale. Ciò che in verità lo scienziato Endriade vuole riprodurre non è tanto (o solo) una mente, quanto una vera e propria anima. In particolare, egli decide di "riportare in vita" la sua defunta compagna, riproducendo dunque nel super computer, il Numero Uno, l'anima della sua amata Laura. Una delle questioni più delicate è quindi relativa alla natura del "soffio divino": ci si chiede se esso possa vivere solo all'interno dell'uomo, o se sia possibile creare la vita, infondere uno spirito, anche in un corpo diverso. L'aspetto cibernetico, a ben vedere, slitta

---

<sup>3</sup> Atzori (2018), pp. 65-81.

<sup>4</sup> Buzzati (1959-60), p. 183.

in secondo piano rispetto a queste tematiche spirituali e quasi religiose, relative alla possibilità di metempsicosi e addirittura di resurrezione.

L'insieme di questi elementi sembra poter essere ricondotto ad un'influenza precisa: quella del concetto greco di πνεῦμα (*pneuma*) e, nello specifico, nell'utilizzo che di tale concetto fa l'artista francese Yves Klein, che Buzzati conobbe nel 1957 – anno precedente alla stesura del romanzo in questione – e a cui dedicò diversi articoli. Tale interesse stupisce solo in parte: appassionato d'arte, Buzzati si definì vittima di un equivoco:

*Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Il mondo, invece, crede che sia viceversa e le mie pitture quindi non le "può" prendere sul serio<sup>5</sup>.*

Il suo amore per la pittura fu testimoniato da un'intensa produzione artistica e da numerosi articoli di critica. Tuttavia egli si mostrò spesso scettico nei confronti di molte forme d'arte concettuale, restando fedele al figurativismo. L'eccezione più lampante è costituita proprio dal fascino verso un artista padre dell'astrattismo più radicale, ma a ben vedere la questione è chiaramente spiegabile.

Fulcro del pensiero di Klein, capostipite della corrente del *Nouveau réalisme*, è il vuoto, l'immaterialità, la sensibilità impalpabile che egli sosteneva di poter infondere nelle sue tele o "stabilizzare" all'interno di uno spazio definito, da cui l'attribuzione della denominazione di "epoca pneumatica" ad una parte della sua produzione. Celebre, infatti, la mostra "*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*"<sup>6</sup> detta *Le Vide*, in occasione della quale ridipinse di bianco le sale della galleria parigina di Iris Clert senza

---

<sup>5</sup> Buzzati (2013), p. 143.

<sup>6</sup>La specializzazione della sensibilità allo stato di materia prima in sensibilità pittorica stabilizzata.

affiggervi nulla: chi entrava doveva percepire la pura essenza della sua sensibilità pittorica immateriale. L'uso del vuoto in Klein è strettamente connesso al concetto di *pneuma*, come d'altra parte egli stesso ha modo di spiegare a Buzzati in occasione del loro incontro per la cessione di una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*<sup>7</sup>, vale a dire uno spazio etereo di cui l'artista si pone a proprietario e che cede ad un acquirente tramite una specifica performance. Ciò che tanto sembra aver colpito Buzzati è proprio questo concetto legato alla conquista del vuoto<sup>8</sup>, all'idea di *pneuma* intesa come vuoto pieno, come densità eterea, come possibilità di cogliere qualcosa che va oltre il dato visibile. È a questo aspetto che si può ricondurre l'influenza di Klein nel romanzo *Il grande ritratto*, nel quale il tema cibernetico si fonde con quello pneumatologico, dando vita ad un'opera sulla quale il giudizio della critica è stato forse eccessivamente severo<sup>9</sup>.

Ci si propone dunque di rileggere l'opera alla luce dell'influenza del pensiero di Klein, proponendo in primo luogo un'analisi dell'ambiente pneumatico allestito da Buzzati, attraverso la costruzione di una particolare dimensione spaziale e sonora, per poi concentrarsi in un secondo momento sull'importanza del concetto di sensibilità e concludere infine sottolineando il modo in cui viene rappresentato il complesso legame tra anima e corpo.

## Un ambiente pneumatico

In primo luogo, è doveroso sottolineare la maniera in cui Buzzati riesce ad infondere una sorta di aura vivente all'ambientazione descritta, tesa a suggerire l'idea di una presenza invisibile. A questo aspetto vanno ricondotti i numerosi

---

<sup>7</sup> Buzzati (1998), pp. 1443-1449.

<sup>8</sup> De Fusco (2021), pp. 79-87.

<sup>9</sup> Arslan (1974), pp. 97-99.

riferimenti ad una materia impalpabile, ad una sorta di densità eterea che i personaggi percepiscono una volta entrati nella riservatissima e segreta area che custodisce il grande computer.

Sfruttando il paesaggio della montagna, a lui tanto caro, Buzzati costruisce una dimensione spaziale caratterizzata da cavità e insenature, da altezze e profondità, pendii e burroni, giocando dunque sull'idea di vuoto, cui fa eco una sonorità di impercettibili risonanze, brusii, silenzi carichi di una sorta di tensione non decifrabile, già messi in luce anche da Cristina Vignali-De Poli, in relazione alla loro difficoltà di traduzione<sup>10</sup>.

Non appena giunti alla base segreta, infatti, i protagonisti, invitati a cena, odono un suono simile a quello di una campana: «Era una diffusa e lieve risonanza, tuttavia profonda, come se provenisse da una remota cavità; simile alla vibrazione di una immensa ma sottile lamina di metallo»<sup>11</sup>.

Si susseguono dei suoni tanto lievi da poter essere confusi con il respiro o il battito del cuore, la cui percezione è al confine tra il concreto e l'astratto, ed è legata non solo alla dimensione uditiva ma anche a quella visiva e quasi tattile. La confusione dei sensi è sottolineata da un uso (a tratti molto marcato) della sinestesia, proposta in diverse espressioni. Dapprima, il professor Ismani e sua moglie sentono «una specie di brusio, vasto e profondo eppure appena percettibile, simile all'*impalpabile rumore* che fanno le formiche [...]»<sup>12</sup>. In seguito, innalzando il suono a 'voce', Buzzati somma ad una serie di espressioni sinestetiche anche una sfumatura di prosopopea (la voce del Numero Uno sarà infatti udita in maniera chiara nei capitoli successivi).

*La sottile voce era all'improvviso dileguata. Ora, sulla concavità dello stabilimento sterminato, ristagnava di nuovo il silenzio.*

---

<sup>10</sup> Vignali-De Poli (2011), pp. 127-175.

<sup>11</sup> Buzzati (1960), p. 41.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 47.

Ma era silenzio?  
Dapprima, a un distratto ascolto, non si percepiva niente. Poi, a poco a poco, dal silenzio stesso usciva una impalpabile risonanza. Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita, vibrazione della profondità, irraggiamento indefinibile. Lentamente, nelle attonite orecchie, si formava un rombo melodioso di una corposità così tenue che si restava in dubbio se fosse vero o suggestione. Forse un respiro immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegneva con rimescolii gioiosi nella cavità delle lisce scogliere. O forse era solo il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistito al mondo cosa simile che era insieme rupe, fertilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si presentavano a mai udite risonanze<sup>13</sup>.

L'autore sembra alludere ad una sorta di enorme cassa toracica, quasi pulsante, del paesaggio circostante. I termini scelti rispondono ad una logica molto precisa: già l'allusione al *respiro* richiama etimologicamente l'idea di pneuma, da πνέω (*pneo*: respirare). Inoltre, viene sottolineata l'impossibilità di identificare con chiarezza la natura di tale percezione sia attraverso l'accostamento di diversi elementi naturali quali l'acqua e l'aria, sia tramite la giustapposizione di espressioni facenti capo a sfere sensoriali diverse: se il 'brusio' richiama l'udito, la 'vibrazione' appartiene sia al campo uditivo che a quello tattile, mentre l'irraggiamento', relativo a qualcosa di luminoso, sembra coinvolgere anche la vista.

Mentre cercano di capire quale sia la grande innovazione tecnologica raggiunta nel centro, il cui segreto è stato sinora custodito da una burocrazia quasi kafkiana, i personaggi vedono acuirsi l'assurdità della situazione a causa di questo suono o spostamento d'aria indefinibile. La creazione di questa atmosfera spettrale anticipa la rivelazione finale per cui ad abitare la zona ci

---

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 57-58 (corsivi miei).

sarebbe una vera e propria anima, riproduzione-resurrezione di quella della defunta compagna dello scienziato Endriade.

Oltre alla costruzione di una sorta di vuoto vivo, l'influenza di Klein nell'architettura di questa atmosfera emerge anche tramite questa indecifrabilità sensoriale. Se il concetto di indefinibile, di per sé, è riscontrabile in una buona parte della produzione di Buzzati, le associazioni sinestetiche evidenziate sembrano tese a rappresentare una presenza che sfugge ai cinque sensi, conferendole un potere sovranaturale.

In Klein l'indefinibile è legato alla percezione della sensibilità che deve scaturire dai suoi monocromi o dai suoi spazi immateriali. Si tratta di un'aura quasi magica, di cui lo spettatore percepisce l'esistenza senza però comprendere quali siano i sensi che si attivano per garantirne la fruizione. L'artista francese insiste sull'elogio dell'indefinibile anche in relazione a quello che considera il suo maestro, ossia Delacroix, per il quale il merito massimo della pittura consisteva proprio in ciò che non veniva chiaramente esplicitato o messo a fuoco, rimanendo dunque enigmatico. Le radici filosofiche di una simile concezione, fa notare Denys Riout, sono da individuare nella distinzione operata da Platone tra la caducità dello sguardo fisico, corporeo, e la percezione superiore attribuita all'occhio dello spirito, l'unico in grado di accedere alla verità<sup>14</sup>.

Nello spiegare il tema chiave dell'esposizione del vuoto, Klein, relativamente alla fruizione da parte dello spettatore, spiega che «deve trattarsi di una percezione-assimilazione diretta ed immediata senza più nessun effetto, né trucco, né frode, al di là dei cinque sensi, nel campo comune dell'uomo e dello spazio: la sensibilità»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Riout (2006), p. 51.

<sup>15</sup> Klein (2009), p. 27.

Forte della potenziale tensione di mistero contenuta in un simile concetto, Buzzati tende ad esasperarlo insistendo sulla confusione sensoriale. L'incertezza relativa alla natura della percezione permane infatti anche quando la 'voce', dissoltasi in un primo momento, torna in maniera più chiara, tanto che sembra possibile coglierne uno spostamento:

*In quell'istante sopra il vago brusio che fluttuava intorno, si udì la voce, quel sussurro flebile di prima. Si ispessì, descrisse una specie di curva, toccò acute risonanze, quindi calò, si ruppe in un breve crepitio di singulti, riprese il filo discendente, si spense. Gemito di macchina? Cigolio di attriti? Vibrazione di qualcosa che si tendeva e rilasciava?*<sup>16</sup>

In un nuovo gioco di sinestesie, l'autore crea una sorta di un movimento di suoni, quasi come se il rumore fosse visibile o palpabile. Oltre ai verbi e avverbi di movimento relativi alla voce, sono da annoverare tra gli intenti sinestetici anche l'uso dell'espressione "breve crepitio di singulti", che riassume in sé, oltre ad un suono intermittente, anche il richiamo ad un movimento che sale e scende, come avviene al corpo vittima del singhiozzo, così come il ritorno del termine *vibrazione*, che gode della stessa duplice proprietà, in quanto racchiude in sé un leggero movimento percettibile al tatto assieme al caratteristico suono.

Permane, dunque, qualcosa che prescinde dalla dimensione uditiva, visiva o tattile, a favore di un tipo di esperienza astratta. Non si tratta di un suono, né di una raffica di vento che si sposta, bensì di una presenza, come viene successivamente esplicitato.

*Ma, più che il suono, o il rombo, o il respiro, si percepiva una presenza, un invisibile flusso, una forza latente e compressa, quasi che sotto l'involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un'armata di reggimenti e reggimenti, o meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne;*

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 59.

*o, meglio ancora, un mare, di tiepida carne giovane e viva, che lievitasse*<sup>17</sup>.

L'idea di vita che emerge da questa descrizione sembra quasi alludere ad un'evocazione spiritica, non dissimile dall'atmosfera creata da Klein in *Le Vide*, tanto che si può osservare, in un'ottica intertestuale, la ricorrenza di alcuni termini o espressioni nell'articolo con cui Buzzati salutò la prematura scomparsa dell'amico artista. Definendo Klein, "signore del vuoto", lo scrittore prende in prestito dal romanzo l'espressione "invisibile flusso" per descrivere ciò che Klein esprimeva con i suoi 'sortilegi'.

*Ecco il suo capolavoro massimo, fatto esclusivamente di vuoto, il vuoto di cui egli era il signore. Non esisteva più la tela, non esisteva più il colore, non esisteva neppure la sua presenza fisica, il fatto artistico si dissolveva nel nulla assoluto e nessuno al mondo doveva venire a saperlo. Paradosso? Scherzo? Senza forse rendersene conto, Peter Pan, con questi inafferrabili sortilegi, esprimeva forse la tentazione dell'abisso, il demone della totale distruzione che serpeggia nell'arte dei nostri giorni. Un puro presentimento, un appello telepatico, un invisibile flusso di pensiero sparso nell'aria*<sup>18</sup>.

Il concetto torna, in forma leggermente diversa, anche nel capitolo quindicesimo del romanzo: «questa Laura artificiale, che Aloisi ed io abbiamo costruito felice, allegra, spensierata, che *spande* intorno – se ne sarà accorta, spero – un *flusso* di letizia, di vitalità, di giovinezza [...]»<sup>19</sup>.

Un'ulteriore conferma la si evince dal discorso sul tema di *Arte e magia*<sup>20</sup> di cui lo scrittore discute con Panafieu. Buzzati dichiara di essere rimasto affascinato dalle riflessioni di Ferdinand Lion sulle forze spirituali, relative in particolare a quel «flusso di energie spirituali»<sup>21</sup> che il critico alsaziano sosteneva si

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>18</sup> Buzzati (1962).

<sup>19</sup> Buzzati (1960), p. 87 (corsivi miei).

<sup>20</sup> Buzzati (1973), p. 225.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 226.

sviluppassse attorno allo scrittore Thomas Mann, il quale rifletteva come uno specchio i pensieri, le energie di tutti i suoi lettori e ammiratori. Si tratta di un fenomeno che, a detta di Buzzati, non può dipendere solo da un bombardamento mediatico del pubblico nei confronti di una qualsiasi cosa o persona: deve essere sostenuto da un particolare talento, dal genio, deve intervenire la magia. Il discorso si conclude citando appunto il caso di Klein, esempio migliore di una personalità capace d'infondere nelle opere quel tipo di energia spirituale, magica. Ciò testimonia che Buzzati colse appieno l'importanza della percezione della sensibilità immateriale kleniana e che la ricorrenza dell'espressione "invisibile flusso" nel romanzo in questione e nell'articolo scritto su Klein in occasione della sua morte è ben lungi dall'essere una coincidenza. Lo stesso cambio del titolo, con la sostituzione del termine 'incantesimo' con quello di 'ritratto', dimostra lo stretto rapporto individuato dall'autore tra il mondo magico e quello artistico in virtù della potenza evocativa di quest'ultimo che riesce, quando gestito con criterio e talento come nel caso di Klein, a sprigionare tramite 'sortilegi' forze quasi soprannaturali.

La scelta del titolo sembra quindi confermare la provenienza artistica dell'ispirazione e assieme al confronto intertestuale proposto mette in luce la volontà di Buzzati di rifarsi al pensiero dell'artista francese, rievocando a quel tipo di spazio pneumatico, vivo, indefinibile proposto Klein, secondo cui «una densità sensibile astratta, ma reale, esisterà e vivrà in sé e per sé nei luoghi vuoti solo in apparenza»<sup>22</sup>, per creare un romanzo in cui la dimensione spaziale e l'atmosfera in generale celano il mistero di un'inaudita forma di vita.

---

<sup>22</sup> Klein (2009), p. 27.

## Sensibilità e immaterialità

Invisibile, non propriamente udibile, impalpabile e dal movimento sfuggevole, la presenza nell'aria resta tuttavia percepibile, e ciò, scrive Buzzati, in virtù di un *irraggiamento indefinibile*. L'espressione, ancora una volta, sembra rifarsi esplicitamente al pensiero kleiniano. Oltre all'importanza dell'indefinibile di cui sopra, infatti, altro punto centrale nel pensiero dell'artista è proprio quello dell'irraggiamento della sensibilità. Già nel dipingere i monocromi egli si focalizza sull'irraggiamento, creando apposta una particolare lega di colore con la resina sintetica Rhodopas M (coniando e brevettando l'*International Klein Blue*) per conferire maggior luminosità e lucentezza al dipinto una volta asciutto. In *Le Vide*, l'irraggiamento evolve verso una totale astrazione, e la sua esistenza può essere confermata solo dalle reazioni degli spettatori:

*Tale stato pittorico, invisibile nello spazio della galleria, deve essere letteralmente quanto di meglio è stato finora proposto come definizione di pittura in generale, ossia un irradimento. Invisibile e intangibile, quest'immaterializzazione del quadro deve agire, se l'operazione di creazione va a buon termine, sui veicoli o sui corpi sensibili dei visitatori della mostra con un'efficacia ben maggiore dei quadri visibili<sup>23</sup>.*

Molte persone, racconta l'artista, entrate nella galleria in una disposizione d'animo negativa, vuoi per l'attesa della fila, vuoi per l'iniziale scetticismo, vi uscivano poi con un umore molto migliorato. Alcuni erano portati a commuoversi, altri a tremare, altri ancora a stare seduti per ore come incantati. L'atmosfera interna alla galleria, intrisa di sensibilità, è inebriante come i fumi dell'alcol o estasiante come un vapore dal poter psicotropo.

Il parallelismo con quanto avviene nel romanzo è piuttosto evidente. Le conseguenze della strana atmosfera si notano nello spirito dei personaggi, nel

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 27 (la traduttrice sceglie di rendere *rayonnement* non con il letterale *irraggiamento* bensì con il sinonimo *irradimento*).

loro stato d'animo. Appena giunti nella valle che contiene il Numero Uno, i personaggi mostrano infatti una sorta di ebrezza:

*A eccitarlo erano forse la stranezza del posto, la gente nuova, l'impazienza di sapere, l'aria rarefatta della montagna. Ma invece di sentirsi contrariato e nervoso, si trovava in una vivace e lieta disposizione di spirito, cosa in lui piuttosto rara. Aveva voglia di camminare, di scherzare, di ridere. "Ma anche tu, Elisa, mi sembri allegra, stasera." "È un fatto, sarà l'altitudine. Mi sento quasi una ragazzina."<sup>24</sup>*

Successivamente, l'autore insiste affermando che la vista dell'insieme degli ingranaggi del computer «rallegrava, chi sa come, l'animo; ed esprimeva qualcosa di tenero e levitante come certe città d'Oriente viste dal mare»<sup>25</sup>. Infine, all'effetto della voce afona viene conferito un potere quasi lenitivo: «Perché, sopra ogni altra percezione, restava, nei presenti, come dopo certe musiche, un senso incomprensibile di appagamento e di freschezza, una disposizione alla benevolenza e al riso»<sup>26</sup>. Addirittura, all'esterno della valle, i militari comunicano di aver dovuto rinunciare ai loro cani, poiché tutti subivano uno strano potere di attrazione verso quella zona proibita, diventando impossibili da gestire.

La presenza invisibile è quindi chiaramente percettibile e si manifesta mediante effetti evidenti, sia sugli uomini che sugli animali. L'oggetto di questa percezione, di fatto, è l'anima stessa del Numero Uno, o meglio il suo irraggiamento, in una dinamica che sembra quindi molto simile alla stabilizzazione della sensibilità pittorica immateriale ideata da Klein.

Una conferma della suggestione di Buzzati verso questo concetto la si può leggere nel breve racconto *Esperimento di magia*, nel quale viene descritto il minuzioso tentativo di un uomo di costruire una sorta di magica recinzione

---

<sup>24</sup> Buzzati (1960), p. 44.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 58.

invisibile attorno alla sua casa, «una uniforme e compatta scia»<sup>27</sup>, costruita attraverso tre giri intorno all'abitazione, compiuti tutte le sere, per sette anni, in virtù del fatto che «la presenza, in qualsiasi posto della terra, di ciascuno di noi, lascia una traccia (maggiore o minore a seconda del temperamento, della intenzione, del tempo ivi trascorso)»<sup>28</sup>. Assente dalle prime edizioni per Neri Pozza del 1950 e del 1955, il racconto compare nella riedizione Mondadori edita nel 1963, a conferma del fatto che questo concetto entra nell'immaginario buzzatiano dopo il 1957, ossia dopo aver fatto la conoscenza dell'artista francese.

D'altra parte lo stesso termine 'sensibilità' assume nel romanzo un ruolo chiave nel momento in cui l'argomento della creazione dell'anima viene finalmente a galla. Il termine appare una prima volta in relazione alla facoltà di comprendere il linguaggio afono e privo di parole della macchina («È il rumore stesso del pensiero, una sensazione strana, entusiasmante. Del resto, il capire o il non capire dipende da una sensibilità speciale»<sup>29</sup>), dunque con la semplice accezione di "capacità di percezione".

Più interessanti sono invece gli usi che ne fa Endriade nel monologo centrale nel romanzo, in cui viene svelata la volontà di creazione dell'anima extracorporea: «Da principio, chi eravamo? Protozoi, celenterati. La *sensibilità* esisteva, ma rudimentale. Lo spirito, quello che viene chiamato spirito, non era ancora nato. O meglio era una fiammella così minuscola, timida e vacillante che la differenza col mondo vegetale si notava a stento»<sup>30</sup>. Dunque ad una sensibilità rudimentale corrisponde uno spirito ancora in fase embrionale, appena più sviluppato di quello vegetale. La relazione tra sensibilità e spirito ha dunque origine nell'alba dei tempi, e con il passare degli anni, spiega lo scienziato,

---

<sup>27</sup> Buzzati (1974), p. 215.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Buzzati (1960), p. 65.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 61 (corsivi miei).

all'aumentare dell'uno corrisponde uno svilupparsi dell'altra: «Ecco, col passare dei millenni, a poco a poco l'evoluzione, il progresso delle facoltà raziocinanti o per lo meno dei riflessi condizionati, o per lo meno della sensibilità... Mi spiego?»<sup>31</sup>.

Il termine assume quindi la valenza di nucleo originario dell'anima. Endriade cerca di arrivare alla fonte del problema, come sottolinea l'espressione "per lo meno" in anafora. Questo climax discendente sulla scala della razionalità, trova un suo corrispondente a senso invertito poche righe oltre: si parla dello sviluppo del cervello, del sistema nervoso e della complessiva sensibilità, che porta alla nascita di quel fenomeno inspiegabile che è l'anima.

*Sviluppandosi in modo abnorme il cervello dell'uomo, e il suo sistema nervoso, e la complessiva sensibilità, a un certo punto... A un certo punto, caro collega, è entrato in scena un elemento imponderabile, un prolungamento incorporeo del corpo, un'escrescenza invisibile eppure sensibile, una protuberanza che non ha precise dimensioni, peso, forma, che scientificamente parlando non sappiamo con sicurezza neanche se esista. Ma che ci dà tanto filo da torcere: l'anima!*<sup>32</sup>

Le diverse espressioni ossimoriche sottolineano l'assurdità ed il mistero legato a tale genesi, derivante comunque dallo sviluppo della "complessiva sensibilità". Essa viene quindi presentata come l'antenato dello spirito, un elemento che lo precede dal punto di vista temporale, che costituisce lo schizzo del disegno che verrà, ma contemporaneamente è la più elevata delle facoltà, quella che più si avvicina al mistero del soffio vitale, l'ultimo elemento di raziocinio prima che la questione sfoci nel mistero dell'anima vera e propria. La sensibilità rappresenta dunque il *trait d'union* tra le facoltà razionali e quelle inspiegabili, quasi magiche, dello spirito. L'idea che essa possa essere percepita nell'aria, poiché colta nel suo

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

fluttuare nell'etere, ha un che di magico che accomuna entrambe le produzioni di queste due importanti personalità. Allora come stupirsi che uno scrittore che fa del fantastico uno dei tratti peculiari della propria penna, resti affascinato da una simile concezione? A tal proposito, Mauriel Badet afferma : «Buzzati, n'était-il pas déjà préparé à ce genre de révélation ? Son fantastique ne jouait-il pas déjà avec des sentiments similaires ?»<sup>33</sup>. Si nota in entrambi una volontà di svelare una realtà invisibile, di cogliere la magia nascosta oltre la percezione dei sensi, uno sguardo che va al di là di ciò che è concesso alla vista fisica:

*Klein et Buzzati, chacun à des niveaux différents, mettent en évidence la nécessité d'aller au-delà de ce qui se perçoit. Ils partagent le même désir de dévoiler les multiples liens qu'entretient le monde sensible avec le non-visible ou l'invisible, de sortir du seul registre rétinien. Par leurs œuvres, ils souhaitent fixer une réalité qui se dérobe à la vision directe, mais qui, cependant, est bien présente dans une magie à ressentir*<sup>34</sup>.

## Soma e pneuma

Parlare di *pneuma* implica l'obbligo di trattare la complicata relazione con il  $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha$  (*soma*) ed infatti nel romanzo buzzatiano tale rapporto risulta fondamentale nell'intreccio. In particolare, sono individuabili alcuni aspetti tesi a mettere in luce la funzione del corpo prima come involucro, poi addirittura come prigione, per l'anima. Esso, tuttavia, non deve essere inteso esclusivamente come corpo umano: la sua forma ha un'importanza secondaria, ciò che conta è la sua funzione di contenitore. Il concetto emerge in un primo momento dalla

---

<sup>33</sup> Badet (2008), p. 53 (trad. mia: «Buzzati non era forse già pronto per una simile rivelazione? il suo fantastico non giocava già con sentimenti simili?»).

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 53 (trad. mia: «Klein e Buzzati mettono in evidenza, ognuno a livelli diversi, la necessità di andare al di là di ciò che si percepisce. Condividono lo stesso desiderio di svelare i molteplici legami che connettono il mondo visibile con il non visibile o l'invisibile, di uscire dal mero registro retinico. Attraverso le loro opere, vogliono fissare una realtà che sfugge alla vista diretta, ma che, ciò nonostante, è ben presente in una magia da percepire.»).

reazione di Strobele al momento di spiegare la natura umana della macchina: «“E la testa? Dov'è la testa? E le braccia? E le gambe?” “Gambe non ce ne sono.” Strobele ebbe una espressione di fastidio. “La forma esterna non interessa. Il problema era un altro.”»<sup>35</sup>.

In seguito, anche Endriade si allineerà esplicitamente a tale pensiero, spiegando di aver voluto riportare in vita la donna amata, pur senza il suo antico corpo. «Una creatura morta, capisce Elisa?, riaverla tale e quale. Senza più il corpo di prima. Ma che conta il corpo, a un certo punto di dolore?»<sup>36</sup>.

Il corpo, dunque, non deve necessariamente avere sembianze antropomorfe né consistenza carnale. Le membra possono essere costituite da montagne, da edifici o da altro ancora. Già dai primi capitoli sembra visibile un'attenzione particolare rivolta dall'autore a questo tema. Nella descrizione del viaggio che porta alla valle che contiene il Numero Uno, Buzzati vuole da subito far intuire che le montagne che celano la gigantesca macchina, il prato che ne ricopre le elettriche membra, sono il *soma* del grande *pneuma* sottostante. Il lettore è quindi invitato ad estendere la concezione del corpo, che può avere aspetti differenti ed essere costituito da materiali diversi dalla carne.

In questo senso vanno lette le numerose espressioni idiomatiche o metafore di natura somatica: esse vengono sì utilizzate per far orientare il lettore nel testo, ma anche e soprattutto per attribuire un vero e proprio corpo al paesaggio circostante, assumendo talvolta un valore assimilabile a quello della personificazione. Tali espressioni sono concentrate in particolare nell'arrivo dello scienziato Ismani alle montagne, definite come 'sagome'<sup>37</sup> in mezzo alle quali è stato costruito il gigantesco computer vivente.

---

<sup>35</sup> Buzzati (1960), p. 52.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 16.

«Proprio ai *piedi* dell'ultimo salto di rocce, oltre al quale l'andamento del terreno lasciava indovinare un altipiano, la strada *sboccava* in uno spiazzo e qui era il posto di blocco»<sup>38</sup>, e ancora: «Ai militari del presidio esterno era vietato rigorosamente di entrare entro il perimetro della zona militare, delimitato da una rete di filo spinato (anche sui *fianchi* delle rupi)»<sup>39</sup>.

Più evidente della terminologia somatica legata all'orientamento è quella centrata sull'aspetto della vita in relazione al corpo del paesaggio. Due opposti panorami sembrano infatti contrapporsi in relazione a questo tema. Buzzati attribuisce un'aurea mortifera al luogo che precede l'arrivo alla valle nella quale è contenuto il Numero Uno. Ismani crede infatti di doversi dirigere verso «una bastionata di rocce bianche, dalla sommità tondeggiante, simili a *teschi*. L'insieme gli diede una sensazione di disagio»<sup>40</sup>. Proseguendo, egli capisce che la loro meta è in realtà dalla parte opposta, ma ad ogni modo «al ricordo della selvaggia *gola* con in fondo quelle rupi *cadaveriche*, provava un'autentica ripugnanza fisica»<sup>41</sup>.

Il luogo 'cadaverico', pur associato al corpo, viene legato al concetto di morte poiché opposto, geograficamente ma anche metaforicamente, al corpo pieno di vita della montagna che contiene l'anima del Numero Uno. L'opposizione è sottolineata anche dal paesaggio verso cui effettivamente si dirigono, la cui descrizione è affidata ancora a metafore di natura corporea cui viene questa volta associata l'idea di vitalità, in esplicita contrapposizione rispetto al precedente panorama:

*Rispetto alla gola che sboccava quasi dirimpetto, questa valle era larga, piena di verde, allegra. C'erano boschi e prati accavallantisi in una irregolare successione di ripide gobbe e in fondo a questo romantico scenario si intravedeva una giogaia dirupata. Ma, fosse per la fisionomia diversa delle cime, fosse per*

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 20 (corsivi miei).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 25 (corsivi miei).

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 17 (corsivi miei).

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 19 (corsivi miei).

*la più festosa luce che veniva dal cielo, nel frattempo apertosi a larghe breccie di sereno, Ismani non ebbe stavolta alcuna impressione sfavorevole<sup>42</sup>.*

Il concetto viene ribadito anche nella prima impressione di fronte al panorama della piccola cittadella che forma la struttura del computer: «Benché non si vedesse nulla muoversi, si percepiva, sotto l'involucro, una vita arcana che stesse fermentando»<sup>43</sup>. Oltre alla predominanza di un lessico di natura somatica e, o vitale, è da evidenziare l'uso del termine 'fisionomia', la cui importanza è cruciale nel sottolineare l'attribuzione di un corpo al paesaggio. La rilevanza del termine si evince dal fatto che esso torna nella descrizione dell'edificio che contiene il Numero Uno, in associazione a espressioni tese ad affermare la contrapposizione dell'edificio all'idea di morte:

*Ma la ridotta, o lunga casamatta, o serie di padiglioni o come diavolo si poteva chiamare, non aveva la fisionomia atona e morta che può avere, per esempio, una cabina di trasformazione e neppure l'ermetica apatia che è propria delle tombe (così chiuse e concentrate in se stesse, indifferenti alla vita intorno)<sup>44</sup>.*

Fungendo da filo conduttore del progressivo svelamento del mistero, il termine ricompare un'ultima volta nel momento chiave in cui Elisa Ismani nota la «rispondenza umana»<sup>45</sup> del paesaggio in cui si trova, riconoscendo di fatto la defunta amica Laura nel gigantesco computer:

*Lentamente, dall'intreccio, apparentemente caotico di muri, spigoli, geometrici profili, usciva una fisionomia, una espressione tipica, qualcosa di lieto, spiritoso, spensierato; non più stabilimento, o fertilizio od officina, o centrale elettrica; semplicemente donna. Giovane, viva, affascinante. Fatta di*

---

<sup>42</sup> *Ibidem* (corsivi miei).

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 46

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 73.

*calcestruzzo e di metallo invece che di carne. Tuttavia miracolosamente donna. Lei. Laura*<sup>46</sup>.

Più evidente ancora, è la personificazione vera e propria della struttura che contiene il grande computer. Oltre a definire come 'braccia' i vari cavi mobili della struttura, o paragonare ad un «elmo antico<sup>47</sup>» la cima dell'edificio, alcuni passaggi sono tesi a creare un esplicito parallelismo tra la macchina e l'uomo:

*Rivolta al più vicino padiglione, esaminava i luccicanti oblò convessi che, aperti qua e là nelle ermetiche pareti con disegno capriccioso, davano al basso edificio una espressione. Quelle gigantesche pupille convergevano, le pareva, su di lei, con una curiosità ingorda, le sembrava di sentire gli sguardi premere sulle sue carni bianche cosparse di lentiggini*<sup>48</sup>.

Infine, si evince dal già citato monologo dello scienziato Endriade la vera importanza del corpo: la sua funzione di recipiente per l'anima. Per fare ciò, la carne non sembra indispensabile, e tuttavia risulta necessaria la presenza di uno spazio vuoto, o comunque di un organismo adatto in cui l'anima possa annidarsi:

*Da molti anni, caro Ismani, [...] un problema mi ha sempre ossessionato: la cosiddetta luce dello spirito, per formarsi e sussistere, ha strettamente bisogno dell'uomo? Fuori di noi dovunque è buio? Oppure questo fenomeno, interessante direi, può crearsi anche altrove purché trovi un corpo, un organismo, uno strumento, un recipiente adatto?*<sup>49</sup>

Emerge così in maniera esplicita un tema tenuto latente nel corso del romanzo, ma di cui, come si è visto, l'autore aveva fornito diversi indizi. Appare chiara la volontà di rappresentare la complessa relazione tra anima e corpo, secondo cui, come sosteneva Platone, il *soma* è anche σῆμα (séma) ovvero custodia, ma soprattutto, lo si vedrà nel finale, tomba o prigione dell'anima. A ben vedere, il

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 61.

tema del romanzo in questione è esattamente questo: il tentativo di attribuire un'anima ad un corpo che non sia umano:

*Se si riesce a costruirla, automaticamente quel prodotto famoso, quell'essenza impalpabile, il pensiero voglio dire, l'instancabile moto delle idee che non hanno riposo neanche in sonno; di più, di più, non solo il pensiero ma la sua individualizzazione, la permanenza dei caratteri, insomma quel tumore fatto d'aria che però talora ci pesa addosso come se fosse di piombo, l'anima, l'anima dunque vi si stabilirebbe. Diversa dalla nostra? Perché? Che importa se l'involucro, invece che di carne, fosse fatto di metallo? Non è vivente anche la pietra?*<sup>50</sup>

Il corpo umano viene così desacralizzato, deresponsabilizzato dall'onere di poter essere l'unico luogo in cui l'anima può sussistere. In quest'operazione di trasfusione pneumatica sembra essere contemplata una possibilità di metempsicosi, d'altra parte strettamente correlata alla concezione greca di pneuma, e infatti parte integrante delle teorie su cui si basava Klein. L'artista francese, infatti, sceglierà di applicare delle spugne ai suoi monocromi, proprio perché esse erano in grado di assorbire quanto più colore possibile, diventando così dei super recipienti di sensibilità. Inoltre, dopo aver allestito la prima esposizione pneumatica della storia, rivolge la propria attenzione al corpo inteso come mezzo, come contenitore dell'anima e come strumento per infonderla sulla tela. "Intingendo" delle modelle nude nel colore blu e spiegando loro il modo in cui dovevano appoggiarsi alle tele, egli creò quelli che definì dei pennelli viventi (*pinceaux vivants*), per rappresentare il loro stampo dipinto, creando le cosiddette "antropometrie". Il corpo viene quindi usato come mezzo per la trasfusione della sensibilità. La sua forma invece, afferma Klein, non conta, non è rilevante, poiché «solo il suo clima affettivo puro è valido»<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 63 (corsivi miei).

<sup>51</sup> Klein (2009), p. 70.

Conoscendo bene queste idee, Buzzati crea questo strano romanzo di *science fiction* pneumatica, in cui chiave del finale sarà una sorta di reazione di rigetto dovuta all'avvenuta metempsicosi. Il grande progetto, infatti, è destinato a fallire poiché l'anima di Laura non riuscirà ad accettare la nuova forma del suo corpo: si dispererà della bellezza persa delle sue lunghe gambe, delle sue labbra carnose, dei suoi bei capelli, fino ad essere pronta a tutto pur di essere finalmente distrutta e liberata da quel vincolo. Il dolore di essere «una donna fatta di cemento, inchiodata alla montagna<sup>52</sup>», sola nell'universo e impossibilitata a sfogare i desideri carnali, porta infatti Laura a tentare di uccidere nella speranza di essere punita e distrutta. Nel nuovo corpo fatto di edifici e montagne si sentirà prigioniera, vittima di una vanità antropomorfa che le rende impossibile la rinuncia a forme e membra umane.

Affidando il finale della storia a questa specifica dinamica, Buzzati completa il percorso pneumatico iniziato con l'evidenziare vuoti e densità eteree, portato avanti con le questioni legate alla natura dell'anima, alla sua possibilità di fluttuare e spostarsi, e concluso con la classica problematica del corpo come prigione e come tomba. Una simile lettura permette di comprendere meglio il percorso dell'intreccio, mettendo in luce l'applicazione delle teorie legate al concetto di pneuma e all'uso che di esse fece l'artista e amico Yves Klein.

Una simile interpretazione permette inoltre di comprendere la ragione dell'utilizzo dell'aggettivo 'pneumatica'<sup>53</sup>, nel successivo romanzo *Un amore*, relativo alla bocca dell'amata Laide. La scelta di un termine tanto specifico è un palese richiamo alla problematica messa in scena ne *Il grande ritratto* pochi anni prima e rivela quindi il disperato desiderio del protagonista Antonio Dorigo di

---

<sup>52</sup> Buzzati (1960), p. 120.

<sup>53</sup> Buzzati (1963), p. 70.

conquistare l'anima dell'amata e le sofferenze che accompagneranno il fallimento del tentativo. Una conferma di questa tesi la fornisce una riflessione di Zangrandi, secondo cui «sia Dorigo che Endriade vogliono l'anima, l'amore, il possesso di Laide e di Laura ma non raggiungono il loro scopo e questa sconfitta diventa a un certo punto rassegnazione»<sup>54</sup>.

Oltre al tentativo di far emergere questo aspetto del romanzo sinora mai discusso dalla critica, giustificando in questo modo anche la successiva particolare scelta lessicale in *Un amore* di cui sopra, obiettivo del presente lavoro è quello di provare a conferire la giusta rilevanza ad un tema della letteratura buzzatiana che viene spesso ignorato e che sembra invece avere un'importanza non da poco all'interno della sua poetica. Il vuoto, infatti, sembra sottendere a molte delle dinamiche tipiche del pensiero di Buzzati: dall'attesa verso qualcosa che non si rivela mai alla solitudine che affligge l'animo dell'uomo; dall'arida desolazione dei deserti alla mancanza di senso della vita, che la priva di una ragione valida per essere vissuta, fino alla vacuità degli spazi utopici, sempre smaniosamente inseguiti ma impossibili da raggiungere o semplicemente inesistenti.

Sia esso fisico, metaforico o esistenziale, il vuoto ha dunque un ruolo cardine nel pensiero di Buzzati, e spiega inoltre il legame artistico che lo legò a Yves Klein, padrone di quell'immaterialità sensibile, di quello spazio etereo al confine con la magia. Lungi dal rimanere sterile o inesperto, l'interesse verso questo artista trova un riscontro pratico nel romanzo analizzato, che Buzzati iniziò a scrivere a circa un anno dal loro primo incontro, negli stessi mesi in cui l'arte di Klein, oltralpe, evolveva verso l'astrattismo più radicale e assoluto, sconfinando quasi nel mondo del fantastico. Ironicamente, infatti, Klein sembra quasi voler attingere alla poetica di Buzzati quando afferma che «Fantasmi e strani

---

<sup>54</sup> Zangrandi (2014), p. 79.

personaggi non identificabili sono usciti da questo vuoto, pieno di sensibilità  
[...]<sup>55</sup>.

Giacomo De Fusco  
Università degli studi di Napoli Federico II  
[giacomo.defusco@unina.it](mailto:giacomo.defusco@unina.it).

---

<sup>55</sup> Klein (2009), p. 29.

## Riferimenti bibliografici

Arslan (1974)

Antonia Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.

Atzori (2018)

Fabrizio Atzori, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in Cristina Vignali-De Poli (a cura di), *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 65-81.

Badet (2008)

Muriel Badet, *Quand Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in "Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati", XIII, Pisa-Roma, F. Serra editore, 2008.

Buzzati (1959-1960)

Dino Buzzati, "senza titolo" in *Enciclopedia della civiltà atomica. Cibernetica e cervelli giganti*, a cura di Cesare Salmaggi, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 72-77.

Buzzati (1960)

Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.

Buzzati (1962)

Dino Buzzati, *Addio al folletto*, in «Corriere della sera», 9 giugno 1962.

Buzzati (1963)

Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

Buzzati (1973)

Dino Buzzati. *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.

Buzzati (1974)

Dino Buzzati, *Esperimento di magia*, in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1974.

Buzzati (1998)

Dino Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998.

Buzzati (2013)

Dino Buzzati, *Un equivoco*, in *Le storie dipinte*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2013.

Colombo (2018)

Angelo Colombo, *Un contratto semplicemente assurdo. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto*, in Cristina Vignali-De Poli (a cura di), *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 83-97.

De Fusco (2021)

Giacomo De Fusco, *Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein*, in *Op. Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea*, 170, Napoli, 2021, pp. 79-87.

Klein (2009)

Yves Klein, *Verso l'immateriale dell'arte*, a cura di G. Prucca, Miano, O barra o edizioni, 2009.

Riout (2006)

Denys Riout, *Yves Klein. L'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.

Vignali-De Poli (2011)

Cristina Vignali-De Poli, *La parole de l'autre. L'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction*, Bern, Peter Lang, 2011.

Zangrandi (2014)

Silvia Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron Editore, 2014.

*Le roman Il grande ritratto de Dino Buzzati n'a jamais véritablement été considéré comme digne d'attention. Cependant, une différente lecture permet de remarquer la trace d'une influence précise : celle de la notion de "pneuma", et notamment de la pensée d'Yves Klein en rapport à cette notion. L'œuvre, en effet, présente de nombreux rappels à la pensée de l'artiste français, amis de Buzzati, de la construction d'une atmosphère basée sur des vides indéfinissables et des densités pneumatiques, passant par le concept de rayonnement de sensibilité, jusqu'à examiner la relation entre l'âme et le corps. Ce dernier est entendu comme le récipient, ou même la prison de l'âme. L'aspect inédit qui ressort de cette interprétation permet de relire la thématique principale de l'œuvre, qui n'appartient pas uniquement au champ de la science-fiction, mais aussi, voire plus encore, à celui spirituel, religieux et fantastique.*

*Parole-chiave:* Buzzati; Klein; rilettura; romanzo; pneuma

LUCIA MASETTI, *La volpe e le camelie: una finestra sull'animo di*

**Silone**

## **Parte I – L'ambiente, l'eroe, la 'volpe'**

### **Introduzione**

*La volpe e le camelie* è probabilmente l'opera meno conosciuta di Silone, per cui converrà anzitutto riassumerne il contenuto. La vicenda, ambientata nel canton Ticino degli anni '30, ruota intorno alla figura di Daniele, contadino svizzero e benestante. Egli ha alle spalle una giovinezza difficile, che viene raccontata in *flashback* all'inizio del romanzo. La madre Silvia era una donna fine e amante della lettura, per la quale trascurava spesso i lavori domestici; il padre Ludovico, proprietario agricolo di antico stampo, non sopportava questo comportamento, tanto che arrivò a bruciare i libri della moglie. Daniele, unico figlio maschio, fu spesso tentato di intervenire violentemente in difesa della madre, ma quest'ultima riuscì sempre a trattenerlo. Dopo la morte di lei però il ragazzo lasciò immediatamente il podere, trovando lavoro come meccanico in città. Solo una quindicina d'anni più tardi Silvia, la primogenita di Daniele, riuscì a far visita al nonno Ludovico, che non aveva mai potuto conoscere. Questo incontro riallacciò i legami tra padre e figlio, tanto che Ludovico decise di lasciare il podere in eredità a Daniele.

Così, alla morte del padre, Daniele ha ripreso il mestiere di contadino e da allora conduce una vita di campagna apparentemente tranquilla, insieme alla moglie Filomena e alle figlie Silvia e Luisa. In realtà però è un attivo collaboratore della causa antifascista e ha molti amici tra gli esuli italiani, tra i quali spicca il

giovane Agostino. Un brutto giorno una spia fascista, inviata nella zona per indagare sulle locali attività di resistenza, cerca di estorcere informazioni a Nunziatina, un'innocente sartorella che chiede l'aiuto di Daniele. Questi perciò decide, d'accordo con l'amico Agostino, di tendere una trappola alla spia, dandole appuntamento tramite Nunziatina così da poter ascoltare i loro discorsi. Agostino però non sa resistere all'impulso di scontrarsi fisicamente con l'odiato fascista, e la degenerazione della rissa è evitata solo dall'intervento di Franz, altro caro amico di Daniele e convinto pacifista. Per premunirsi contro eventuali ritorsioni, dunque, Agostino decide di allontanarsi per qualche tempo e Daniele lo accompagna durante il viaggio, rientrando a casa pochi giorni più tardi.

Scopre allora che, in sua assenza, la famiglia ha offerto ospitalità a un uomo ferito in un incidente d'auto, Cefalù, del quale Silvia si è perdutamente innamorata. Daniele non vede di buon occhio tale relazione, anche perché sperava che la figlia ricambiasse i sentimenti di Agostino, da sempre invaghito di lei. La situazione precipita quando Cefalù, ormai guarito, scopre per puro caso alcune carte compromettenti di Daniele: una scoperta che lo sconvolge, facendolo fuggire a precipizio dalla casa. Lo intravede Nunziatina, che riconosce in lui proprio la spia fascista. Daniele si precipita quindi ad avvertire i propri amici, lasciando la famiglia afflitta e sconvolta. Tuttavia poco dopo il suo rientro, due giorni più tardi, la famiglia apprende dai giornali che Cefalù si è ucciso: ha preferito annegarsi nel lago piuttosto che tradirli.

Il romanzo ha avuto una genesi tormentata, il che spiega il suo aspetto atipico e per alcuni meno efficace rispetto alle altre opere di Silone<sup>1</sup>. D'altro canto il fatto

---

<sup>1</sup> Come ricordano Falcetto (2000), p. 1545 e D'Eramo (2014), p. 301, la critica – soprattutto italiana ma anche straniera – è stata tiepida nei riguardi di questo testo, con occasionali stroncature come quella di Dominique Fernandez su «L'express» del 7 luglio 1960. Anche Paynter (2000), p. 162 ritiene che quest'opera sia poco efficace, rubricandola senz'altro tra le minori di Silone. Per quanto riguarda le vicende editoriali della *Volpe*, cfr. Falcetto (2000), pp. 1542-1544.

stesso che l'autore abbia continuato a rielaborare il racconto per quasi trent'anni lascia capire che esso doveva avere per lui uno speciale significato. La prima stesura risale al 1934, durante l'esilio svizzero di Silone; si tratta quindi, come nota Libera, di una delle pochissime rappresentazioni «in diretta» della realtà dei fuoriusciti italiani nel periodo prebellico<sup>2</sup>. A quest'altezza però si tratta ancora di un racconto breve, intitolato semplicemente *La volpe* e pubblicato in lingua tedesca nella raccolta *Die Reise nach Paris (Un viaggio a Parigi)*. Il volume, poi ripudiato da Silone, non apparirà mai in italiano, e anche la stesura originale dei racconti si è persa<sup>3</sup>.

Tuttavia Silone resta affezionato alla *Volpe*, che rielabora ed estende nel corso del '57-58. La sottopone quindi ad Alberto Mondadori, che la rifiuta considerandola un'opera mediocre<sup>4</sup>. Questo non ferma Silone, che riesce a pubblicarla dapprima a puntate su «Il Mondo» e poi in edizione bilingue in Germania, sotto il titolo *Der Fuchs*. Nel frattempo prosegue l'opera di rielaborazione, che diviene per qualche mese l'occupazione pressoché esclusiva dell'autore<sup>5</sup>. Nel 1960 infine Silone, completata la redazione definitiva dell'opera, la ripropone con successo a Mondadori, osservando: «Per me [questo romanzo] non è più un prodotto marginale, ma un elemento essenziale della mia opera e in piena armonia con essa»<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Libera (1989), p. 11.

<sup>3</sup> Per riproporre *La volpe* in Italia è stato infatti necessario tradurre il racconto dal tedesco, anche se Silone l'ha certo composto originariamente in italiano. La traduzione, di mano di Andrea Paganini, è inclusa nell'edizione di *La volpe e le camelie* pubblicata da L'ora d'oro (2010).

<sup>4</sup> Scrive Mondadori l'11 febbraio 1959: «“La volpe”, naturalmente, è un bel racconto; e può trovar posto perfettamente in una raccolta di racconti. Ma Lei non potrà non convenire con me che non è “il meglio” di Silone, non è un'opera rara, una eccezionale rappresentazione del suo mondo poetico» in Falcetto (2000), p. 1543.

<sup>5</sup> Silone stesso lo afferma sia nella lettera del 14 settembre 1959 al traduttore Jean-Paul Samson, sia in quella del 6 ottobre 1959 a Vittorio Sereni. Cfr. *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Forti di questa premessa possiamo dunque procedere all'analisi dell'opera, evidenziando quegli elementi di novità e di continuità che ne fanno un tassello non trascurabile nel percorso dell'autore. Più nello specifico ci soffermeremo, nella prima parte di questo saggio, sull'ambientazione svizzera e sui principali personaggi maschili: protagonista e antagonista. Nella seconda parte invece – che sarà pubblicata nel prossimo numero di «Kepos» – considereremo i personaggi femminili e il simbolismo a loro associato, per arrivare poi ad analizzare la struttura narrativa del romanzo nei suoi legami con la *detective story*. L'analisi, comunque, non si limiterà a osservazioni puramente stilistiche, bensì delineerà a partire da questa base alcuni nodi significativi del pensiero siloniano e la loro evoluzione nel corso del tempo. I temi principali che toccheremo saranno in particolare il rifiuto dell'ideologia, il rapporto ambivalente con la sfera femminile, il problematico equilibrio tra responsabilità sociali e affetti privati, la ricerca della verità tanto nei legami interpersonali quanto nella dialettica interiore degli individui. Inoltre opereremo molteplici paralleli tra la vita e l'opera dell'autore, non certo perché i due piani siano interscambiabili ma perché – vista anche la natura fortemente autobiografica dei romanzi siloniani – ognuno dei due può contribuire alla comprensione dell'altro. Perciò questo romanzo atipico, che si discosta dagli usuali schemi narrativi di Silone, ci offrirà la possibilità di osservare la sua figura in una prospettiva differente, centrata più sulla sfera del privato che sull'impegno socio-politico per cui egli è internazionalmente conosciuto.

## **Il «paesaggio dell'anima»**

Tra le opere narrative di Silone *La volpe e le camelie* è l'unica che si sviluppa su uno sfondo diverso, e per molti aspetti antitetico, rispetto a quello abruzzese: un paesaggio morbido e umido tanto quanto l'altro è scabro e arido. L'autore stesso

enfaticizza questa peculiarità con molteplici descrizioni fatte in punta d'acquerello, ricche di giochi d'acqua e di luce che contrastano con l'ambiente dei romanzi precedenti, quasi monocromo e dai netti confini chiaroscurali. Ciò che non cambia, tuttavia, è il rapporto che il paesaggio intrattiene con i personaggi e con il loro autore. Per Silone, infatti, lo sfondo naturale non è mai neutro, bensì è un «paesaggio dell'anima» che riflette la psiche di chi lo abita e a propria volta ne viene introiettato, fino a diventare parte integrante dei suoi abitanti<sup>7</sup>. Molto sottolineato è in particolare il legame di Daniele con la propria terra; infatti, nonostante gli anni di autoesilio in città, egli ha conservato una sapienza contadina tanto profonda da non essere pienamente verbalizzabile<sup>8</sup>. Anche Silvia mostra un forte legame di interdipendenza con l'ambiente, che fa di lei quasi un *genius loci* (in ottemperanza alla radice etimologica del suo nome). Da un lato sembra aver introiettato alcune caratteristiche del paesaggio (dolcezza, naturalezza, solarità, non scevre però da un'ombra di malinconia); dall'altro lato la natura, con il suo imminente fiorire, riflette la condizione della ragazza, al confine tra età infantile e adulta<sup>9</sup>.

Conseguenza di questa profonda interconnessione tra i personaggi e l'ambiente è il fatto che quest'ultimo, variando nel corso del tempo, accompagna

---

<sup>7</sup> Scrive infatti Silone nel saggio *Restare se stessi* (1963): «In un romanzo il paesaggio è parte integrante dei personaggi, delle situazioni e dei problemi rappresentati» in Silone (2000), vol. II, p. 1265. E già nel *Seme sotto la neve* (1961) si trova la locuzione «il paese della nostra anima», pronunciata da Pietro Spina. *Ivi*, vol. I, p. 897.

<sup>8</sup> «In una delle prime passeggiate che fece con Silvia per mostrarle la contrada, a un certo punto qualche cosa, per un istante, si agitò dietro un cespuglio. “Era una lepre” egli disse ridendo. “Dov'è? L'hai vista?” domandò la ragazza incuriosita. “No, non l'ho vista” egli rispose. “Come hai indovinato che fosse una lepre?” volle sapere la ragazza. “Non so” rispose lui arrossendo» in Silone (2010), p. 25.

<sup>9</sup> È lo stesso Daniele a evidenziare il legame tra la figlia e il paesaggio naturale. Osserva infatti che la vita all'aria aperta è stata fondamentale per il suo sviluppo, compensando «alcune disarmonie di una crescita troppo rapida senza alterare la delicatezza dei tratti» in *ivi*, p. 38. Inoltre, paragona Silvia a un frutto maturo (*ibidem*) e a una tortorella (p. 36), sottolineando ulteriormente l'accostamento già creato dal narratore tra la «terra in risveglio» e la figura «alta e sottile» di Silvia che si tende – come una pianticella in crescita – per raggiungere i tralci più alti delle viti.

passo per passo l'evolversi delle vicende. La situazione iniziale è riflessa in un paesaggio all'apparenza «molto tranquillo», percorso però da un fremito in cui si mischiano angoscia e speranza<sup>10</sup>. In seguito l'arrivo della spia sulla scena introduce un più esplicito elemento di minaccia; Cefalù compare infatti subito dopo la descrizione di un gruppo di gabbiani intenti a disputarsi il cibo tra le immondizie, con violenza meschina<sup>11</sup>. Ma l'ambiente naturale assurge a protagonista soprattutto nel corso della gita di Daniele e Silvia in Val Verzasca: un estremo tentativo da parte del padre di riannodare il dialogo con la figlia, ormai innamorata di Cefalù. In questa circostanza i segni della crisi in atto (il cielo è un «grande lenzuolo grigio» con «strappi nerastri») convivono con quelli della prossima rinascita («gli indizi premonitori della primavera»). E se l'arido paesaggio montano – vago richiamo di quello abruzzese – segnala la sofferenza che attende i personaggi, i cambiamenti atmosferici lasciano presagire il lieto fine: hanno luogo «alcuni scrosci di pioggia, senza però che il sole ne fosse oscurato», e a questi segue poco dopo l'arcobaleno<sup>12</sup>.

Peraltro il legame tra il paesaggio e la trama è sottolineato dai personaggi stessi: «Con un tempo simile, i vecchi usano dire che si sposa la volpe», racconta Daniele, giacché il furbo animale, per non pagare le spese delle nozze, sceglie un momento «in cui nessuno del vicinato se l'aspetta». Difficile non vedere un accenno (forse anche intenzionale da parte di Daniele) all'arrivo imprevisto di Cefalù. Silvia però gli risponde per le rime, additando l'arcobaleno: «Il cielo si rallegra con la volpe, guarda»<sup>13</sup>. Un'immagine che prelude alla riconciliazione

---

<sup>10</sup> La tranquillità del paesaggio, già relativizzata dal contrasto con le figure dolenti di Nunziatina e Filomena, rivela poi la sua vera natura poche righe più avanti: «Per i contadini era ancora la morta stagione e i campi erano deserti; ma, tra i rovi delle siepi, nei tratti più soleggiati presso i ruscelli, erano già sbocciate le prime pervinche e qualche mammola» in Silone (2010), p. 9.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 74.

finale, tanto più che, in un altro contesto, la Svizzera è paragonata all'Arca di Noè, e nel racconto biblico l'arcobaleno sancisce proprio il superamento del diluvio e la pace tra Dio e gli uomini (Gen. 9, 13). Segue poi la significativa descrizione del ruscello presso cui padre e figlia si soffermano: in analogia con il percorso dei due personaggi, infatti, l'acqua attraversa una fase turbolenta per approdare infine a una pozza limpidissima, in cui alcune uova di trota costituiscono un esplicito simbolo del miracolo della vita e dell'amore<sup>14</sup>. Più cupa l'evoluzione finale del paesaggio, che marca la disperazione crescente dei personaggi: dapprima lo smarrimento della famiglia di fronte al presunto tradimento di Cefalù si riflette in un paesaggio oppresso da una densa nebbia, che rende necessario accendere le luci in pieno giorno<sup>15</sup>; poi il cupo ragionare di Agostino e Daniele si accompagna allo scorrere del fiume «lento, silenzioso, quasi nero»<sup>16</sup>. Infine la notizia del suicidio di Cefalù è annunciata da un paesaggio funebre («gli alberi cadaverici della riva, la pianura putrefatta»)<sup>17</sup>.

D'altra parte il concetto di «paesaggio dell'anima» non implica solo un legame tra i personaggi e l'ambiente, ma anche tra quest'ultimo e l'animo dell'autore<sup>18</sup>. In effetti è nel corso del suo esilio svizzero che l'autore attraversa la crisi decisiva del 1930, che lo porta a un radicale cambiamento di prospettiva: l'affermarsi di un'utopia sovra-partitica fondata sulla fiducia nell'uomo, nonché la scoperta della propria vocazione alla scrittura. Si può dire quindi che Silone sia nato per

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>18</sup> Tale legame è evidenziato da Silone stesso, nel già citato saggio *Restare se stessi*. Raccontando il proprio viaggio in Palestina, infatti, l'autore riferisce di aver provato un senso di *déjà vu*, a causa dell'inaspettata somiglianza tra il paesaggio palestinese e quello abruzzese (almeno per come egli l'aveva interiorizzato e raffigurato): «Rivedevo qualcosa, fuori di me, che da molti anni, forse dalla nascita, portavo in me, il paesaggio dell'anima. Forse il solo paesaggio nel quale sono in grado di situare dei personaggi che si muovano e che siano vivi» in Silone (2000), vol. II, p. 1265.

la seconda volta in Svizzera – come lui stesso scrive nel *Memoriale* – ritrovandovi sia la serenità interiore che la salute fisica<sup>19</sup>. Tale circostanza determina un legame intimo tra l'ambiente svizzero e l'animo di Silone, che si nutre dell'interazione con il paesaggio e a sua volta si riflette in esso, caricandolo di significati simbolici. Ne consegue che *La volpe e le camelie* ci offre un'occasione unica per esplorare un diverso «paesaggio dell'anima» di Silone, aprendo un varco su una contrada poco conosciuta della sua interiorità.

Sappiamo, per esempio, che l'Abruzzo è nella percezione di Silone un luogo di violenti chiaroscuri, in cui ideali assoluti, perseguiti con totale dedizione, si scontrano con una miseria materiale e morale altrettanto estrema<sup>20</sup>. Basta dunque riflettere sulle implicazioni psicologiche di tale paesaggio per scorgervi il ritratto di un uomo che, come scrive la moglie Darina, vive di assoluti: «[Silone] abitava un mondo non sempre penetrabile, fuori dalla geografia usuale, fino agli ultimi istanti. Silone è l'uomo delle maiuscole, scriveva la parola verità con la 'V' maiuscola, libertà con la 'L' maiuscola»<sup>21</sup>. Al contrario la Svizzera è la terra delle mezze tinte, paesaggisticamente non meno che politicamente<sup>22</sup>. Dunque essa corrisponde a quella parte dell'anima di Silone, nascosta ma non assente, in cui abitano le lettere minuscole: il luogo della quotidianità, fatto di attività reiterate e di medio sentire.

---

<sup>19</sup> Così si legge infatti nel *Memoriale dal carcere svizzero*: «Di questa mia rinascita e risurrezione [...] io sono in grandissima parte debitore alla Svizzera. Il mio debito morale verso questo paese [...] è così grande che dispero di poterlo mai restituire. È uno di quei debiti cui solo può far riscontro una gratitudine, una nostalgia, un amore di tutta la vita.» in Silone (2000), vol. I, p. 1398.

<sup>20</sup> Così Silone definisce ad esempio *Il seme sotto la neve*, in una conversazione con Carl Seeling: «un romanzo dell'amicizia assoluta, 'totalitaria', contro la morte totalitaria». Cit. in Falcetto, *Introduzione*, in Silone (2000), vol. I, p. LVII.

<sup>21</sup> Silone (1981), p. 87.

<sup>22</sup> Tanto che, osserva Daniele, lo stesso scontro tra partiti si sfuma: non nero contro rosso, ma grigio contro roseo. Cfr. Silone (2010), p. 59.

Infatti il protagonista Daniele è per molti aspetti una persona ordinaria, lontana dall'eroico ascetismo di Pietro Spina o anche di Luca, protagonista del romanzo appena precedente. Perciò nella *Volpe e le camelie* si attua appieno quel programma che Silone espone sei anni dopo la pubblicazione del romanzo: rappresentare eroi quotidiani, alle prese con l'applicazione concreta dei loro ideali. «Uomini oscuri, ignorati da tutti e in nulla eccezionali, [...] alle prese con le comuni infermità e debolezze e tentazioni della vita che, per finire, senza che qualcuno se ne accorga, senza che se ne accorga neanche la propria moglie, o che essi se ne vantino, non tradiscono»<sup>23</sup>. Inoltre le mezze tinte del paesaggio svizzero si associano a una concezione morale più sfumata, che non ragiona in termini astratti ma si cala nella realtà sfaccettata e dinamica di ogni individuo<sup>24</sup>. Coerentemente, quindi, le figure che popolano questo ambiente non si dividono in modo netto tra 'buoni' e 'cattivi': entrambi gli avversari del protagonista – Cefalù e i benpensanti locali – sono in fondo delle brave persone, se si fa astrazione dal contesto politico in cui si muovono; e viceversa il protagonista, come vedremo, non è privo di ombre<sup>25</sup>.

In secondo luogo, se l'Abruzzo rappresenta il luogo della lotta contro un nemico concreto e visibile, la Svizzera costituisce invece un luogo di relativa quiete. Qui la lotta, sebbene non assente, è ovattata: i nemici appartengono al territorio oltrefrontiera, sono insinuanti ma non soverchianti (volpi, non lupi). Tale ambiente è dunque espressione di un tempo sospeso, in cui si possono recuperare le forze e nel quale il *focus* dell'attenzione può spostarsi dall'esterno verso l'interno. È il luogo, insomma, dell'introspezione e della sintesi: lo scontro primario non è con l'altro – anche se così può sembrare all'inizio – bensì con i

---

<sup>23</sup> Falchetto (2000), p. XVI. La citazione è tratta da un'inchiesta giornalistica del 1966.

<sup>24</sup> Cfr. *Ivi*, p. XX.

<sup>25</sup> Va detto che, come giustamente osserva Rigobello, i personaggi di Silone sono raramente monolitici già nei primi romanzi; tuttavia, nella *Volpe e le camelie* la compresenza di luci e ombre risulta particolarmente accentuata. Cfr. Rigobello (1975), p. 111.

demoni dell'io; infatti, la conclusione della vicenda mostra che il vero obiettivo è l'armonizzazione dei contrasti, più che la vittoria sull'avversario. Del resto è noto che proprio in Svizzera Silone è venuto in contatto con le teorie di Jung, e che lui stesso si è forse sottoposto a una cura psicanalitica<sup>26</sup>.

In terzo luogo, mentre il paesaggio abruzzese è connesso al tema dell'erranza e agli eroi solitari<sup>27</sup>, quello svizzero si associa piuttosto alle immagini del nucleo familiare e del ritorno a casa; non per nulla Daniele è l'unico protagonista siloniano ad essere sposato, e l'unico di cui conosciamo con precisione le origini familiari. In effetti sappiamo che in Svizzera, grazie all'ospitalità di diversi amici (in specie Marcel Fleischmann, cui il romanzo è dedicato), Silone ha potuto sperimentare la tranquillità di una vita 'in famiglia', per la prima volta dopo anni<sup>28</sup>. Non stupisce quindi che la Svizzera abbia assunto per l'autore qualcosa del nido: una connotazione che, nel romanzo, è espressa tanto dall'aspetto idillico e pacificante del paesaggio quanto dal ripetuto motivo del ritorno a casa da parte

---

<sup>26</sup> La frequentazione tra Silone e il circolo junghiano è testimoniata da Franca Magnani in *Una famiglia italiana*, cit. in Falchetto (2000), p. LIX. La stessa Aline Valangin, di cui Silone fu per qualche tempo amante, era una psicoanalista di orientamento junghiano (*ivi*, p. LVI). Silone inoltre conosceva sufficientemente le teorie di Jung da proporsi di scrivere un articolo in proposito per «Le Monde», in una lettera ad Angelo Tasca del 1930, cit. in Pugliese (2009), p. 365. Quanto alla possibilità che Silone stesso si sia sottoposto a cure psicanalitiche – forse con Jung in persona – è significativa una lettera dello scrittore a Gabriella Seidenfeld, cit. in Biocca (2005), p. 161: «Io sono guarito, cioè la psicanalisi è finita (anzi, per essere preciso: l'analisi). Non c'è più nulla da analizzare, tutto è chiaro.» Tuttavia, la moglie Darina ha negato recisamente che il marito si sia sottoposto a psicoanalisi in quel periodo, come pure che egli abbia incontrato Jung prima del 1935. Cfr. Pugliese (2009), p. 365.

<sup>27</sup> In particolare, nell'*Avventura di un povero cristiano* Silone associa l'asprezza dell'ambiente abruzzese alla proliferazione di eremiti e, in tempi più recenti, di fuorilegge e contestatori politici. Cfr. Silone (2000), vol. II, p. 546. Ragionamenti analoghi si trovano anche in *Uscita di sicurezza*, *ivi*, vol. II, p. 823 e nel saggio *La terra e la gente*, *ivi*, vol. II, pp. 1390-1442.

<sup>28</sup> Emblematico quanto Silone scrive il 13 gennaio 1941 a Fleischmann, che in quel giorno compiva cinquant'anni: «Non so se sapete che la data del 13 gennaio, fino al mio arrivo presso di voi, era, per me, un giorno di tutto: il giorno in cui all'età di 15 anni, persi la famiglia e la casa. [...] Non potevo sapere, allora, che quello stesso funesto 13 gennaio era già nato l'uomo presso il quale, più tardi, avrei ritrovato una casa e interrotto la mia vita nomade». Cit. in Di Nicola - Danese (2011), p. 224.

del protagonista<sup>29</sup>. Addentrarci nel paesaggio della *Volpe e le camelie*, dunque, significa anche scoprire quella parte dell'animo di Silone in cui abita il desiderio di pace e stabilità, e in cui si avverte in particolare l'aspirazione al senso di struttura e calore trasmesso dalla vita di famiglia. Un desiderio che per molti anni l'attività politica ha tenuto in sordina, senza però estinguere del tutto.

In ultimo l'ambiente abruzzese trasmette spesso la percezione di un tempo fermo, in cui nulla sembra realmente cambiare<sup>30</sup>; al contrario il paesaggio svizzero si associa, nella *Volpe e le camelie*, al tema della trasformazione, connotandosi come il luogo di un cambiamento doloroso ma foriero di speranza. Tale è stato infatti, come si diceva, nell'esperienza di Silone, che in Svizzera ha potuto rinnovarsi e ritrovare la speranza di un'analogia rinascita per l'Italia intera<sup>31</sup>. Questa connotazione è messa in evidenza in particolare da due aspetti del paesaggio. Anzitutto l'autore ambienta il suo romanzo sulla soglia della primavera, quando la natura ancora inerte è percorsa dai primi fremiti di cambiamento<sup>32</sup>. Ciò è in perfetta coerenza sia con il contesto storico in cui la vicenda è ambientata (il periodo prebellico) sia con lo sviluppo dei personaggi, tutti colti in un momento di crescita (sebbene ciò sia particolarmente evidente nel caso di Silvia). Un secondo elemento di transizione è poi la frontiera, messa in evidenza dalla figura di Cefalù che ripetutamente l'attraversa. Il confine assume

---

<sup>29</sup> Per tre volte l'autore racconta il ritorno a casa di Daniele: la prima si colloca dopo il periodo di lontananza in città, quando il personaggio riceve in eredità il podere; la seconda dopo il ferimento di Cefalù e l'allontanamento di Agostino, e la terza alla conclusione del romanzo. Cfr. Giannantonio (2004), pp. 124-5.

<sup>30</sup> Tale è la caratterizzazione che Silone ne dà in *Attraverso l'Italia. Abruzzo e Molise*: «La vita si svolge tuttora in forme severe, umili, dure, scarne, [...] e i fatti essenziali della condizione umana (il nascere, l'amare, il soffrire, il morire) vi costituiscono press'a poco "tutto quel che succede"». Cit. in Silone (2000), vol. I, p. LXVIII.

<sup>31</sup> Alle citazioni già ricordate si può aggiungere anche *Una piazza è una piazza*, in cui Silone descrive così il periodo passato in Svizzera: «Era il tempo della speranza, perché si diceva: be' adesso c'è il fascismo, ma quando crollerà il fascismo, l'Italia sarà così bella!» in Silone (2000), vol. II, p. 1389.

<sup>32</sup> Cfr. Silone (2010), pp. 9, 36, 75, 85.

così un valore simbolico, tanto in senso storico-politico quanto in senso affettivo<sup>33</sup>. Da questo punto di vista *La volpe e le camelie* presenta affinità con le atmosfere della prima poesia di Sereni, in cui il fischio dei treni provenienti dalla frontiera annuncia un cambiamento insieme minaccioso e promettente. E, come nella poesia sereniana, la frontiera si rivela anche una linea di confine tra mondo dei vivi e dei morti, giacché è proprio questo limite che Cefalù sceglie infine di varcare<sup>34</sup>.

### **Daniele: il vizio nella virtù**

È curioso, come ha osservato Rigobello, che in questo romanzo i vizi dei personaggi si rivelino come il rovescio delle loro stesse virtù<sup>35</sup>. Daniele, in special modo, possiede molte delle qualità apprezzate da Silone, a partire dall'«onestà»: la capacità di riconoscere il giusto e di perseguirlo con decisione, senza scendere a compromessi; il che in termini pratici implica l'opposizione a ogni dittatura, in specie quella fascista. Tuttavia tale atteggiamento può facilmente degenerare in fanatismo, fino a sconfinare nella crudeltà. Il tema emerge in modo indiretto durante un dialogo tra Daniele e la figlia Silvia, che lo sta aiutando a liberare le piante dai parassiti:

---

<sup>33</sup> La frontiera è esplicitamente richiamata nel descrivere l'inquieta attesa di Silvia (sottolineata anche dall'ulteriore elemento liminale della finestra): «Almeno una volta al giorno arrivava un espresso da Varese e la risposta le prendeva molto tempo. Per ore e ore stava seduta al tavolino della sua cameretta, vicino alla finestra, [...] alzando la testa solo per guardare ogni automobile che sulla strada maestra andava verso la frontiera o ne veniva.» in Silone (2010), p. 71. Al contrario Daniele dà alla frontiera un significato primariamente politico; quando infatti Silvia difende l'onestà di Cefalù, il padre risponde: «Gli è consentito di andare e venire attraverso questa maledetta frontiera, con passaporto regolare. Mi basta per farmene un'idea.» in *ivi*, p. 76.

<sup>34</sup> A tal proposito è significativa l'ultima occorrenza della frontiera nel romanzo, associata alla notizia del suicidio di Cefalù: «Nell'aria grigia e umida risuonò il lamentoso fischio della locomotiva proveniente dalla frontiera.» in *ivi*, p. 111.

<sup>35</sup> Cfr. Rigobello (1975), p. 111.

«Non è crudele?» gli domandò la ragazza. «Mi viene il dubbio che sia crudele.»  
 «Non bisogna aver pietà dei parassiti» spiegò il padre.  
 «Agostino chiama parassiti anche certi uomini» aggiunse Silvia.  
 «Eppure non sarebbe mica lecito ucciderli.»  
 «Non è la stessa cosa» ammise Daniele.  
 «Credi che Agostino sia crudele?» continuò la ragazza.  
 «Macché» rispose Daniele. «È un uomo di cuore, un uomo generoso.»  
 «Hai ragione» disse Silvia; ma subito aggiunse: «Però può essere anche spietato, almeno a parole»<sup>36</sup>.

Sebbene l'oggetto della conversazione sia Agostino, questo breve scambio denuncia un rischio insito anche in Daniele, come rivela tra l'altro il parallelismo con un dialogo successivo che ha luogo tra sua moglie e la figlia minore: «“Papà non è crudele” disse Luisa. “È però fanatico” ribadì la madre»<sup>37</sup>. Più in particolare è possibile individuare nel fanatismo di Daniele una duplice radice. A livello intellettuale esso implica la tendenza a ridurre le persone alla loro appartenenza politica, considerando gli avversari non primariamente in quanto uomini ma in quanto nemici da eliminare. A tal proposito è significativo che Daniele e Agostino associno del tutto naturalmente la spia fascista alla volpe che da qualche giorno insidia i pollai della zona, e per la quale è necessario predisporre una tagliola durante la notte: un piccolo indizio, sebbene a quest'altezza non preoccupante, della tendenza a disumanizzare l'avversario equiparandolo proprio a un parassita<sup>38</sup>. Da questo punto di vista, dunque, il messaggio morale della *Volpe e le camelie* consiste nel difendere il valore del singolo contro l'astrazione ideologica: un concetto che, pur presente nell'opera siloniana sin dai primi romanzi, si afferma con sempre maggior forza nel corso degli anni<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Silone (2010), p. 42.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>38</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>39</sup> Giannantonio in particolare legge *La volpe e le camelie* come il segno di «una maturazione di sentimenti, ancor prima che di idee», data dalla consapevolezza che «la politica [...] non esaurisce le mille potenzialità umane dell'individuo», in Giannantonio (2004), p. 123.

Il fanatismo di Daniele, d'altro canto, si nutre anche di fonti più oscure: la lotta politica cioè rischia di diventare un alibi per l'esternazione di quell'aggressività latente che da sempre caratterizza il personaggio. Già in giovinezza, infatti, egli mostra un'indole impulsiva e potenzialmente violenta, tenuta a freno solo dal rispetto per la madre<sup>40</sup>. In seguito tale caratteristica sembra venire meno, tanto che lo vediamo agire solo come un padre premuroso e un amico fidato. Tuttavia la scoperta della vera identità di Cefalù, e quindi degli enormi danni potenzialmente causati dall'ingenuità di Silvia, riporta allo scoperto l'aspetto più cupo della sua personalità. Daniele, infatti, è letteralmente accecato dalla rabbia<sup>41</sup>, tanto da dire alla moglie: «Un consiglio. Che [Silvia] si nasconda. Che non si faccia vedere dai miei occhi. Ora sarei capace di ucciderla»<sup>42</sup>. Tale aggressività finisce per sfogarsi contro la volpe, che poco tempo dopo cade nella tagliola. Daniele, infatti, si avventa sull'animale con terribile ferocia, continuando a colpirlo fino a ridurlo a una massa di carne sanguinante: un'azione dal chiaro valore compensatorio, giacché la figura della spia è ormai per lui un tutt'uno con quella della volpe<sup>43</sup>.

Peraltro è curioso notare come tale episodio, sebbene presente sin dalla prima stesura, cambi significativamente di valenza nelle successive edizioni, a riprova del percorso di maturazione compiuto dall'autore. Nel racconto del '34 infatti Daniele appare come un eroe integerrimo e la spia come un miserabile individuo che danneggia il proprio benefattore senza rimorsi; di conseguenza l'uccisione della volpe serve a ristabilire simbolicamente gli equilibri, in una sorta di anticipazione della vittoria finale contro il fascismo. Dunque, come osserva Luce

---

<sup>40</sup> «Un giorno che erano soli la signora Silvia prese l'ardire di osservare al marito: "Dovresti astenerti dal mancarmi di rispetto almeno in presenza di Daniele." "Perché mai?" egli domandò incuriosito. "Non saprei come spiegarli" ella mormorò "Forse per prudenza."» in Silone (2010), p. 13.

<sup>41</sup> «Il suo viso somigliava a quello d'un cieco.» in *ivi*, p. 91.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cfr. *Ivi*, p. 102.

D'Eramo, la ferocia di Daniele appare qui del tutto giustificata; al contrario nella riscrittura del '58 compare «una componente più personale, un risentimento intimo», mentre nella versione definitiva «l'uccisione della volpe diventa non solo sfogo, rabbia e dolore, ma qualcosa di più oscuro e profondo»<sup>44</sup>. La figlia Luisa vi assiste infatti «inorridita» e anche il narratore lascia scorgere un lampo di rammarico (parla infatti non più semplicemente di una volpe, ma di una «magnifica volpe»)<sup>45</sup>. Tuttavia l'episodio ha anche una funzione catartica, giacché costringe Daniele a un diretto confronto con la propria ombra. In seguito, dopo aver saputo del suicidio di Cefalù, Daniele sarà in grado di riprendere il controllo sulla propria parte oscura e di superare la rigidità ideologica, portando a maturazione quelle premesse di generosità e compassione che erano già insite nel suo carattere, ma che stentavano a estendersi agli avversari<sup>46</sup>.

Essenziale per la comprensione del personaggio è anche un altro episodio narrativo, introdotto solo nell'ultima redazione, ossia l'antefatto che racconta le vicende dei genitori Ludovico e Silvia. Tale divagazione può sembrare a un primo sguardo slegata dagli eventi successivi ma, come ben osserva Paganini, ci offre una chiave di lettura per tutto ciò che verrà dopo<sup>47</sup>. Silone infatti traccia, per così dire, una costellazione familiare, svelandoci così la struttura profonda della personalità di Daniele. Anzitutto segnala ai lettori il fatto che Daniele possiede in un certo senso una doppia anima, corrispondente alle due eredità che gli provengono dai genitori. Lo strettissimo rapporto con la madre implica che egli ha scelto consapevolmente di allinearsi alle virtù da lei incarnate: la bontà, la

---

<sup>44</sup> D'Eramo (2014), p. 300.

<sup>45</sup> Silone (2010), p. 102.

<sup>46</sup> In particolare, è significativo che, nel dialogo con Franz, Daniele mostri di dare importanza più alle persone che alle idee: «Non mi sembra che questo sia il momento più indicato per simili discussioni. Quando un compagno ha bisogno, io l'aiuto.» in *ivi*, p. 54. Anche nel colloquio con Zeta Daniele non si perde nelle elucubrazioni astratte dell'avvocato, ma si limita a domandare più volte: «Dov'è Agostino?» in *ivi*, pp. 58-61.

<sup>47</sup> Paganini (2010), p. 154.

compassione, la difesa dei deboli. Viceversa il padre Ludovico sembra personificare tutte quelle caratteristiche che Daniele aborre: l'autoritarismo, la violenza, l'intolleranza, l'opposizione alla libertà di pensiero. In effetti Ludovico si può perfino considerare, nota sempre Paganini, un'incarnazione della dittatura (il suo falò dei libri della moglie è un dettaglio parlante)<sup>48</sup>. In questo senso dunque Daniele, che fugge il padre per esiliarsi volontariamente in città, non fa che seguire le orme di Pietro Spina, tagliando i ponti tanto con la tradizione familiare quanto con l'ideologia dominante.

D'altra parte Daniele e Ludovico condividono un legame genetico, e sono perciò più simili di quanto loro stessi siano disposti ad ammettere<sup>49</sup>. Ciò significa, in positivo, che Daniele ha ereditato per via paterna anche qualità utili, come tenacia e decisione. E questo è un'ulteriore riprova della complessità morale del romanzo: non solo il singolo individuo, ma anche la società patriarcale e il regime stesso (che in Ludovico si personificano) possiedono tratti negativi e positivi insieme. Lo esplicita in particolare un'osservazione di Franz: «A riflettere a mente serena, la patria l'ordine la tradizione non sono mica parole spregevoli, non ti pare? È la violenza che le rende false e odiose»<sup>50</sup>. Il fatto stesso che Daniele accetti di mandare avanti il potere familiare, nonostante tutto, implica la sua scelta di abbracciare gli aspetti migliori dell'eredità paterna.

In negativo, tuttavia, l'eredità di Ludovico consiste in quella parte oscura di Daniele che emerge sul finire del romanzo, tanto che egli finisce per sembrare inquietantemente simile al genitore. Anzitutto rivolge contro Silvia e la volpe la stessa ira cieca che il padre usava dirigere rispettivamente contro la moglie e Daniele stesso (usando peraltro strumenti affini: la parola nel primo caso, la violenza fisica nel secondo). Inoltre, bruciando le carte compromettenti, Daniele

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Cfr. Silone (2010), pp. 23, 25.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 54.

riproduce – sebbene per altri motivi – l’«autodafé» del genitore<sup>51</sup>. A ben guardare, peraltro, già prima di questo momento alcuni aspetti della vita del protagonista presentavano affinità con le abitudini di Ludovico, in particolare lo stato subordinato in cui entrambi hanno sempre tenuto la propria moglie. Ciò è coerente con il principio psicologico – ormai entrato nella conoscenza comune – secondo cui ogni individuo tende a replicare i *pattern* cui ha assistito nell’infanzia. Al contempo, a livello simbolico, l’autore ribadisce il rischio che l’antifascismo degeneri a sua volta in tirannia, finendo così per assomigliare a ciò che combatte<sup>52</sup>.

C’è anche un’altra caratteristica che accomuna padre e figlio, e nella quale il vizio e la virtù sono parimenti mescolati: la solitudine. Entrambi i personaggi sono infatti isolati dalla comunità di appartenenza, come l’autore sottolinea usando quasi le stesse parole: Daniele, «avendo bisogno d’un parere d’amico, non sapeva più a chi chiederlo»<sup>53</sup>, mentre Ludovico «è solo, avvilito, non ha di chi fidarsi»<sup>54</sup>. A ciò si aggiunge un estraniamento, parziale o totale, nei riguardi della propria famiglia: Ludovico allontana consapevolmente ogni parente mentre Daniele, pur essendo molto affezionato a moglie e figlie, le tiene da un certo punto di vista a distanza, tacendo loro molti aspetti di sé (la propria infanzia travagliata, le preoccupazioni per il podere, l’attività politica)<sup>55</sup>. Una situazione ulteriormente esasperata dall’arrivo di Cefalù, che fa calare tra Daniele e la famiglia una cortina di silenzio e incomprensione.

Sembra tuttavia che, in questo caso, l’analogia sia soltanto apparente. Infatti l’isolamento di Ludovico è chiaramente la conseguenza di un carattere violento

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 92. Lo stesso termine, «autodafé», è usato in entrambi gli episodi.

<sup>52</sup> Un concetto espresso anche nel dialogo tra Spina e Uliva in *Vino e pane* (Silone 2000, vol. I, p. 398) e riaffermato in *Una manciata di more* (*ivi*, vol. II, p. 126) e in *Uscita di sicurezza* (*ivi*, vol. II, p. 828).

<sup>53</sup> Silone (2010), p. 26.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>55</sup> Cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 19, 27, 96.

e misantropo, mentre la condizione di Daniele si deve alle qualità non comuni che lo contraddistinguono e che stridono con le aspettative della comunità. Anzitutto suscitano diffidenza il rigore morale e l'anticonformismo che egli dimostra sin da ragazzo, preferendo «alla compagnia dei [...] suoi eguali quella dei profughi del vicino paese di frontiera»<sup>56</sup>. Inoltre i suoi concittadini gli rimproverano di essere tornato sui suoi passi dopo anni di permanenza in città, considerandolo per questo un «intruso»<sup>57</sup>. Una condizione che rispecchia quella di Silone stesso, reso estraneo alla propria comunità prima dallo spiccato senso di giustizia, che lo spinge verso compagnie socialmente inappropriate<sup>58</sup>, e poi dall'inurbamento e dal volontario esilio in Svizzera. In questo senso, osserva Aragno, la figura di Daniele (come quella di Pietro Spina e degli altri protagonisti siloniani) suscita una «velata tristezza per la fondamentale solitudine di chi ha scelto la via della lotta per la libertà e la giustizia»<sup>59</sup>.

Ancora una volta però la condotta di Daniele non è giudicabile in modo univoco. Egli, infatti, non è immune da quello stesso atteggiamento brusco e intransigente che ha causato l'isolamento di Ludovico, come è evidente nel primo dialogo con Nunziatina<sup>60</sup>. Inoltre le sue difficoltà nel relazionarsi con la famiglia e con la comunità si devono sì a ostacoli oggettivi, ma anche alle scelte del personaggio e alle sue scarse capacità di mediazione e compromesso. Daniele, infatti, è volutamente reticente nei confronti della moglie e si dimostra non molto abile nel risolvere a parole le incomprensioni con la figlia. Quanto ai rapporti con i vicini, Daniele arriva alla conclusione (vera o presunta) che una comunicazione autentica sia impossibile; perciò «li lasciava dire, li frequentava sempre meno e

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>58</sup> Scrive infatti in *Uscita di sicurezza*: «Fin dai primi anni, a me invece piaceva molto stare per strada e i miei compagni preferiti erano figli dei contadini poveri.» in Silone (2000), vol. II, p. 805.

<sup>59</sup> Pietro Aragno, *Il romanzo di Silone*, cit. in MacLeod (2004), p. 161.

<sup>60</sup> Cfr. Silone (2010), pp. 30-33.

appena li salutava, malgrado il suo carattere socievole o forse, appunto per questo, per non litigare»<sup>61</sup>.

E anche in questa caratteristica di Daniele possiamo vedere un riflesso del suo autore. Silone stesso infatti scrive in una lettera: «I rapporti con gli altri non hanno il carattere semplice, naturale e diretto che amerei. Quest'insoddisfazione mi spinge talvolta verso la solitudine e il mutismo. Non è misantropia, ma il suo contrario, un amore degli uomini che resta insoddisfatto, un bisogno di amicizia che non arriva a trovare il suo oggetto»<sup>62</sup>. Tale difficoltà è confermata anche dalla moglie Darina, la quale attribuisce a Silone un carattere chiuso e spigoloso, tanto che lei stessa faticava talvolta a comprenderlo; e appunto alle scarse abilità relazionali di lui andrebbe attribuita, almeno in parte, la pervicace ostilità della critica italiana<sup>63</sup>.

## Cefalù: i segreti della volpe

Ancor prima di entrare in scena il personaggio della spia è identificato simbolicamente con la volpe, ed è appunto tale parallelo a costituire l'ossatura dell'opera in tutte le sue stesure. Del resto la tendenza al simbolismo, sebbene sia qui particolarmente spiccata, è presente sin dalle prime opere di Silone<sup>64</sup>. In particolare la volpe è associata già in *Vino e pane* a una connotazione negativa, pertinente all'ambito politico (e in ciò è comparabile, seppure con intensità

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>62</sup> La lettera, scritta in francese, è indirizzata a Bernard von Brentano e risale al 14 maggio 1936. È riportata in D'Eramo (2014), p. 566 e, con traduzione leggermente diversa, nelle *Notizie sui testi* in Silone (2000), vol. I, p. 1503.

<sup>63</sup> Pugliese (2009), p. 5. Darina tocca l'argomento anche in una lettera a Biocca del 26 maggio 2000: «Scriveva dell'amicizia, nei libri, ma non ne era capace nella vita», in Biocca (2005).

<sup>64</sup> Diversi sono gli studi in proposito, tra cui spicca il testo di Nicolai Paynter *Simbolismo e ironia nella narrativa di Silone*, poi confluito in Paynter (2000). Sul simbolismo animale, più in particolare, si segnalano Radcliff-Umstead (1972) e il più recente D'Orlando (2009).

minore, alla figura del lupo)<sup>65</sup>. Tale è appunto il significato prevalente nella *Volpe*, in cui l'animale diviene l'incarnazione del fascismo, con le sue meschine astuzie e la crudeltà spesso gratuita (non è raro, infatti, nelle volpi il fenomeno della predazione in eccesso, non giustificata da immediate necessità alimentari)<sup>66</sup>. A ciò si aggiunge, nelle stesure più avanzate del romanzo, un ulteriore significato di matrice affettivo-sessuale: Cefalù è la volpe che insidia e strazia la «tortorella» Silvia<sup>67</sup>, la quale perde così traumaticamente l'innocenza dell'infanzia. Anche questo simbolismo trova un antecedente, secondo Radcliff-Umstead, in *Vino e pane*, giacché l'uccisione di Cristina da parte dei lupi può essere interpretata come l'intrusione violenta del mascolino nella casta esistenza della giovane<sup>68</sup>. Inoltre è curiosa la consonanza con un'altra *Volpe*, ossia il romanzo breve di David H. Lawrence (un autore che Silone conosceva, forse, già dai tempi del suo esilio svizzero)<sup>69</sup>. Anche in questa narrazione, infatti, gli attacchi di una volpe al pollaio di famiglia si intrecciano all'arrivo di un uomo moralmente ambiguo, che seduce una delle donne di casa.

---

<sup>65</sup> A proposito di Mussolini è ricordato infatti il detto: «Intrabit ut vulpis, regnabit ut leo, morietur ut canis» in Silone (2000), vol. I, p. 463. Più implicitamente molti 'cattivi' delle pagine siloniane mostrano tratti volpini, come nota Radcliff-Umstead (1972), p. 22. Una scelta stilistica che si potrebbe mettere in rapporto con un'altra curiosa tendenza notata da Leake, ossia il fatto che diversi 'cattivi' della prima produzione di Silone abbiano i capelli rossi. Cfr. Leake (2003), p. 166, nota 59. Quanto al significato politico dei lupi, associati in particolare ai fascisti, cfr. ancora Radcliff-Umstead (1972), p. 24.

<sup>66</sup> A quest'abitudine fanno riferimento anche i personaggi della *Volpe e le camelie*: «Una ventina di galline sono state ritrovate sgozzate e dissanguate» in Silone (2010), p. 38.

<sup>67</sup> Il paragone con la tortorella è esplicitato a p. 36 e risuona implicitamente nell'immagine allegorica descritta nel finale del romanzo, a p. 106.

<sup>68</sup> Cfr. Radcliff-Umstead (1972), p. 25.

<sup>69</sup> Il nome di Lawrence è richiamato, a proposito di *Vino e pane*, da Radcliff-Umstead (1972), p. 29, nota 9. Il fatto che Silone conoscesse quest'autore è verificabile semplicemente consultando il catalogo della Fondazione Turati, che conserva nel Fondo Silone un'ampia parte della biblioteca dell'autore. Da ciò risulta che Silone possedeva almeno due libri di Lawrence: un'edizione italiana dell'*Amante di lady Chatterley*, del 1951, e un'edizione francese di *Kangourou*, risalente appunto al 1933 (sebbene sia naturalmente possibile che Silone l'abbia acquistata anni più tardi).

Come già si diceva però, sebbene l'associazione tra la spia e la volpe rimanga costante, la sua rappresentazione evolve progressivamente nelle diverse stesure, man mano che il personaggio di Cefalù si approfondisce. Va detto che già nel racconto originale il giovane fascista manda qualche segnale di un possibile ravvedimento: rivela di aver nutrito in gioventù speranze simili a quelle di Daniele, e torna dopo anni ad alzare lo sguardo verso il cielo (azione sottolineata da una lunga e solenne citazione di *Guerra e pace*)<sup>70</sup>. Tuttavia la conclusione è inequivocabile: qualunque siano i suoi sentimenti la spia compie l'atto di delazione, con conseguenze nefaste. La versione del '58 introduce un maggiore rimorso nel personaggio, che appare sconvolto nello scoprire l'antifascismo di Daniele. È però la versione definitiva a sancire il riscatto di Cefalù, sebbene la sua 'conversione' – a differenza di quella di Murica in *Vino e pane* – non sia totale, bensì approdi a un'«uscita di sicurezza» per certi versi più facile: il suicidio. Ad ogni modo questo atto assume un valore redentivo, trasformando Cefalù da carnefice in vittima; e allo stesso modo la volpe diviene vittima della violenza di Daniele, assumendo così un'ambivalenza simbolica che nelle prime stesure mancava totalmente<sup>71</sup>.

Peraltro tale rovesciamento, sebbene divenga palese nel finale, è preparato da alcune frasi disseminate nei dialoghi con apparente casualità (ma, in questo piccolo romanzo attentamente levigato, nulla è casuale). Per esempio, prima ancora che la volpe – animale e umana – si manifesti, Silvia fa un commento significativo: «Perfino le belve obbediscono all'uomo che le tratta senza paura»<sup>72</sup>. Sul momento la frase non suscita l'attenzione del lettore; tuttavia, rileggendola a posteriori, appare come un primo indizio del fatto che la volpe può essere ammansita, se considerata con sguardo amorevole. In seguito, mentre Daniele

---

<sup>70</sup> Silone (2010), pp. 132-133.

<sup>71</sup> Cfr. Paganini (2010), p. 151.

<sup>72</sup> Silone (2010), p. 27.

discute coi vicini il sistema più sicuro per proteggere i pollai, uno di loro osserva: «Nessuno ha mai saputo indicare la dose giusta di stricnina per uccidere una volpe che non si conosce.» Il che suscita il commento divertito di un altro: «Secondo te bisognerebbe prima far conoscenza e poi invitarla a cena?»<sup>73</sup> Di questo scambio solo la prima frase è presente nel racconto del '34, il che suggerisce che la seconda sia stata aggiunta proprio per affermare – in modo quasi subliminale – un concetto nuovo: l'idea che intrecciare una relazione umana con il nemico sia paradossalmente il mezzo più efficace per vincerlo.

In effetti tale battuta descrive in modo piuttosto preciso quanto più tardi avverrà tra Daniele e Cefalù: i due faranno conoscenza attraverso la mediazione di Silvia e poi il secondo sarà invitato a cena, scoprendo proprio in questa occasione l'attività antifascista di Daniele; una scoperta che lo porterà ad abbandonare le proprie intenzioni ostili, al prezzo della vita. Dunque la temibile spia è vinta non dalle astuzie di Daniele né dalla forza di Agostino, bensì dall'amore di Silvia: è questa l'unica 'trappola' efficace, che passa appunto attraverso la costruzione di un legame. Al contrario la «tagliola» predisposta a freddo da Daniele e Agostino, quando organizzano l'incontro tra Cefalù e Nunziatina, è del tutto inutile (o semmai funziona solo indirettamente, nella misura in cui causa l'innamoramento successivo); addirittura rischia di fare più danno ai cacciatori che alla preda (Agostino deve fuggire per evitare ritorsioni, Daniele finisce per ritrovarsi il nemico in casa). Ed è significativo a questo proposito il commento dell'avvocato antifascista Zeta, personaggio del tutto assente dal racconto originale: «Noi e i nostri avversari abbiamo disseminato di tagliole tutto il terreno; ma siamo costretti a muoverci nello stesso spazio. Ognuno, dunque, rischia di essere vittima del proprio inganno»<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 61.

In senso opposto si muove, almeno all'apparenza, l'ultima evocazione della volpe nel romanzo. Il verduraio, che per primo porta alla famiglia la notizia del suicidio di Cefalù, descrive un carro allegorico da lui preparato per la Festa delle camelie: «Sotto un albero di camelie, una volpe stringe una candida colomba tra le zanne.»<sup>75</sup> Qui, dunque, la volpe torna alla sua connotazione negativa, fissandosi nella rigidità dell'allegoria: un dato che, osserva Paynter, contiene «l'ironia centrale del romanzo»<sup>76</sup>. Anzitutto l'episodio esprime la tendenza alla rigida categorizzazione morale che i benpensanti locali condividono con Agostino e Daniele (sebbene su basi diverse); una tendenza che, alla luce della rivelazione finale, si rivelerà limitante e superficiale. D'altra parte la rappresentazione allegorica mantiene una sua validità se si considera la volpe come incarnazione del fascismo in astratto, scindendola dalla figura di Cefalù. In questo senso, argomenta Paynter, la descrizione del carro marca il fatto che Cefalù, entrato nella vicenda come volpe, si è ora trasformato (come Silvia) in colomba, sbranata dalla volpe stessa<sup>77</sup>. Da notare per inciso che l'evoluzione del simbolismo della volpe prosegue anche nel romanzo successivo, *L'avventura di un povero cristiano*. Fra Pietro, infatti, stringe «amicizia» con una volpe, proprio dopo averla salvata da una tagliola (come in un simbolico risarcimento della crudeltà di Daniele)<sup>78</sup>. E significativo è qui l'uso della parola «amicizia», che usualmente è riservata ai 'buoni' e rappresenta anzi la loro arma primaria contro la tirannia<sup>79</sup>. Dunque *La volpe e le camelie* segna un piccolo ma significativo spartiacque nell'evoluzione di Silone, il quale modifica gradualmente la propria concezione del nemico e, di conseguenza, la connotazione simbolica della volpe.

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>76</sup> Paynter (2000), p. 162.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Silone (2000), vol. II, p. 659.

<sup>79</sup> L'amicizia vera è infatti per Silone inseparabile dall'onestà, nel senso forte che egli dà a questo termine. Perciò, significativamente, l'uomo che interviene in aiuto di Cefalù durante la rissa con Agostino è chiamato da Daniele «complice», non «amico». In Silone (2010), p. 55.

Va sottolineato, comunque, che la redenzione della volpe-Cefalù non implica una crisi della limpidezza morale che sempre contraddistingue la prosa di Silone. La distinzione tra bene e male infatti rimane chiara, tuttavia nessuno dei due poli è identificabile *in toto* con un partito o con una persona<sup>80</sup>. Quest'ultima è forse l'acquisizione più importante espressa nella *Volpe*: non soltanto l'appartenenza politica non decide in modo esclusivo il valore di un individuo, ma nell'animo di ciascuno bene e male sono strettamente intrecciati, e il loro rapporto può continuamente mutare. In quest'ottica è interessante l'osservazione di Bölt e Milani, secondo cui la volpe si può considerare anche un simbolo del mistero insito nell'esistenza e in particolare nell'animo umano: «La volpe ha una sua grandezza di mistero, non la si può addomesticare, come il mistero appunto che sfugge ad ogni spiegazione, [...] non potremo mai aver definito il mondo, ogni persona, persino la spia...»<sup>81</sup>

Da questa consapevolezza consegue la necessità di fidarsi nell'uomo anche contro tutte le apparenze. Il concetto, affermato anzitutto tramite il riscatto finale di Cefalù, è evidenziato anche nel dialogo finale tra Daniele e Agostino, il quale identifica proprio nell'imprevedibilità delle scelte umane la fonte primaria della speranza: «Se non contassimo sui miracoli di questa specie la nostra schiavitù sarebbe eterna»<sup>82</sup>. L'importanza di questa tematica è stata fortemente sottolineata dal critico Pitigrilli: «Qualcuno ha perfino trovato che la fine del fascista Cefalù è impensabile, ma io trovo questa critica mostruosa poiché equipara gli uomini alle bestie o ai metalli, considerandoli immutabili nella loro natura; [...] che un

---

<sup>80</sup> «L'orizzonte etico è altrettanto chiaro, ma la realtà psicologico-morale delle persone più sfaccettata e dinamica» in Falchetto (2000), p. XX.

<sup>81</sup> Bölt - Milani (2011), p. 60.

<sup>82</sup> Silone (2010), p. 100. A proposito del suicidio finale è interessante l'osservazione di Pietro Aragno: «Il gesto di Cefalù ha riscattato non solo la sua umanità ma la fiducia nella stessa che Daniele, preso com'era nella lotta contro il fascismo, cominciava a sentir vacillare, compromettendo anche la moralità dei mezzi usati dalla 'sua' parte nel proseguimento della lotta contro la crudeltà dei nemici.» Cit. in MacLeod (2004), p. 115.

giovane, posto a scegliere tra il dovere politico e l'amore, faccia la scelta tragica del povero Cefalù, perché dev'essere considerato impensabile?»<sup>83</sup>.

È vero che, come è parso ad alcuni critici, il finale del romanzo può sembrare troppo affrettato e privo di una motivazione adeguata. Paynter in particolare considera il suicidio di Cefalù inverosimile, tanto più che a quest'altezza lui e Silvia si danno ancora del 'lei'<sup>84</sup>; mentre Howe definisce il romanzo una «favola realistica», proprio perché il finale esige una forte sospensione dell'incredulità da parte del lettore<sup>85</sup>. A tal proposito però c'è una questione da considerare, che mi pare non sia stata ancora sollevata: il fatto che Silone, per scelta stilistica, non si addentri nei tormenti interiori di Cefalù non implica necessariamente che questi ultimi fossero inesistenti prima dell'incontro con Silvia. In effetti, se osservata dall'esterno, la 'conversione' di Murica in *Vino e pane* avrebbe potuto apparire ugualmente immotivata: è il racconto del personaggio che ci consente di capirne le motivazioni iniziali e la sotterranea insoddisfazione per il proprio agire, la quale trova un potente catalizzatore prima nell'amore di Annina e poi nell'incontro indiretto con Spina (attraverso la lettura del suo articolo). Nulla vieta di pensare che lo stesso sia accaduto a Cefalù, nell'interazione con Silvia e Daniele; in questa direzione anzi puntano alcuni indizi testuali, sebbene siano leggibili come tali solo in retrospettiva.

Il dialogo con Nunziatina, in particolare, è incorniciato da due momenti in cui Cefalù reagisce con rabbia alle parole della donna e le impone di tacere. Ora, a prima vista il contrasto tra il tono affabile di lei e l'eccessiva durezza di lui può sembrare del tutto coerente con il ruolo di Cefalù. Infatti nei rapporti personali il giovane appare sempre cortese, e visti gli sviluppi del romanzo è ragionevole supporre che non si tratti di una finzione ma, al contrario, della naturale

---

<sup>83</sup> Cit. in Paganini (2010), p. 157.

<sup>84</sup> Paynter (2000), p. 162.

<sup>85</sup> Cit. in D'Eramo (2014), p. 307.

espressione di una buona indole; al contrario, nel momento in cui entra nei suoi panni ufficiali, Cefalù subisce una trasformazione radicale: «La sua voce era mutata, la si sarebbe detta di un'altra persona; i lineamenti del suo viso bruno e asciutto si irrigidirono e i suoi occhi [...] divennero penetranti e cattivi»<sup>86</sup>. D'altra parte è plausibile che la rabbia del personaggio abbia anche una motivazione più profonda. Infatti le parole di Nunziatina che fanno scattare la trasformazione – che cioè spingono Cefalù a cercare protezione sotto la maschera dell'ufficialità – toccano tasti profondamente personali: la fede religiosa, il paese natale e gli affetti familiari<sup>87</sup>. Tutti elementi che, come apprendiamo più tardi, hanno un ruolo importante e probabilmente strutturale nella psiche del personaggio<sup>88</sup>.

A questo proposito è significativo l'argomento su cui Cefalù sceglie di soffermarsi durante la prima notte trascorsa a casa di Daniele, quando il dolore fisico e lo spavento hanno abbassato le sue difese al minimo. Racconta Silvia: «Fu anzitutto la sua voce a commuovermi. Una voce impaurita supplichevole tenera. Mi parlò tutta la notte della sua infanzia»<sup>89</sup>. Questo è precisamente l'ultimo argomento che Nunziatina aveva toccato nel suo dialogo con Cefalù, arrivando a identificarsi idealmente con la madre di lui<sup>90</sup>. Tra l'altro quest'insistenza sul tema della famiglia offre anche un'indiretta giustificazione del forte impatto avuto dall'affetto di Silvia (e indirettamente di Filomena) sull'animo di Cefalù.

---

<sup>86</sup> Silone (2010), p. 49.

<sup>87</sup> Cfr. *ivi*, pp. 49 e 52.

<sup>88</sup> Pochissime sono le informazioni che possediamo sul personaggio, ma tra queste spicca il suo attaccamento per la famiglia, sottolineato da Filomena: «Prima d'impiegarsi, egli aiutava suo padre. La famiglia ha una fabbrica nel paese nativo. [...] Pare che ci sia stata, anche in quel ramo, una seria crisi. [...] Dopodiché il bravo giovane, per aiutare la famiglia, si è cercato un impiego e l'ha trovato a Varese.» *Ivi*, p. 69. Anche il nome scelto da Silone per il personaggio (regionalmente molto più marcato dell'originario Umberto Stella) segnala un legame forte con il paese d'origine. Quanto alla religiosità di Cefalù, la apprendiamo dalle sue stesse labbra nei dialoghi con Nunziatina (p. 49) e con Silvia (p. 87).

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>90</sup> «“Lei è così giovane” gli disse in tono affettuoso “Per l'età potrebbe essere mio figlio. Perché non ha imparato un mestiere?” L'uomo la guardò con rabbia. “Taccia” disse e si allontanò.» *Ivi*, p. 52.

Questi infatti si trova, con ogni probabilità, in uno stato di profonda solitudine, particolarmente pesante se si considera il valore dato alla convivialità nella cultura meridionale. Anzitutto Cefalù è stato costretto a trasferirsi lontano dalla famiglia, in un ambiente sociale molto diverso e, generalmente parlando, più distaccato rispetto a quello in cui è cresciuto. A ciò s'aggiunge il suo ruolo di spia, che mal si concilia con le relazioni intime; un aspetto giustamente sottolineato da Slonim: «Silvia's lover, victimized by base conditions, turns into a fox – while instinctively he longs for love and friendship, which for Daniele are as normal as breath and food»<sup>91</sup>.

Per quanto riguarda invece la fede religiosa, è interessante che la vita di Cefalù si concluda con un segno di croce, curiosamente stridente con la scelta del suicidio<sup>92</sup>. Tale contraddizione potrebbe spiegarsi con la natura superstiziosa della fede di Cefalù, messa in evidenza in più occasioni<sup>93</sup>. In quest'ottica, dunque, la sua fede sarebbe antitetica a quella di Franz, Agostino e Daniele, la quale si fonda sulla condivisione umana e non certo sul rispetto delle forme<sup>94</sup>. D'altra parte, sulla base dell'analogia con i romanzi precedenti, appare più probabile l'ipotesi opposta. Già per Murica, infatti, la conversione umana e politica implica anche una rinnovata ricerca di autenticità religiosa, fino alla conclusione che lo vede assumere in prima persona caratteri cristologici. Nello stesso romanzo poi il percorso di Cristina verso una religiosità più viva culmina, anche in questo

---

<sup>91</sup> Marc Slonim, *Life's simple rewards, so hard to win*, cit. in MacLeod (2004), nota 105, p. 121.

<sup>92</sup> Silone (2010), p. 106.

<sup>93</sup> Cfr. *ivi*, pp. 49 e 87.

<sup>94</sup> In realtà la fede di Franz è l'unica propriamente detta; addirittura, egli è considerato «un po' pazzo a causa [...] del suo modo familiare e sicuro di parlare di Cristo, come se l'avesse conosciuto» in *ivi*, p. 54. Agostino e Daniele sono tuttavia dei «credenti» nell'accezione che il protagonista dà a questo termine (p. 64), in quanto nutrono una fiducia profonda nell'uomo, nell'amicizia, nella possibilità di un mondo migliore. Significativo, a questo proposito, è l'ironico paragone tra i due amici e una coppia di monaci (*Ibidem*). Nel romanzo vi è inoltre un accenno di contrasto tra le posizioni religiose di Cefalù e quelle più 'moderne' di Silvia, che adombra anche una contrapposizione tra il Meridione, più tradizionalista, e l'avanzata Svizzera (p. 87).

caso, con un segno di croce, che conferisce alla sua morte una chiara connotazione sacrificale. Allo stesso modo si può ipotizzare che il gesto di Cefalù segnali un legame riscoperto tra la propria sofferenza e quella del Cristo, che Silone concepisce appunto come il Cristo della passione più che della resurrezione<sup>95</sup>.

In ultimo non si può non toccare un'altra questione controversa, ossia le possibili analogie tra il personaggio di Cefalù e le vicende biografiche del suo autore. Infatti, dopo la pubblicazione dello studio di Biocca e Canali nel 2000, tutte le figure di traditori presenti nell'opera siloniana sono state interpretate come un riflesso della sua passata attività di informatore; un'ipotesi che in questo caso sembra rafforzata da una certa somiglianza fisica tra Cefalù e il giovane Silone<sup>96</sup>. Non mi pare il caso di addentrarmi in quest'argomento, sul quale molto è stato scritto senza raggiungere una conclusione univoca. Certo è che Cefalù possiede almeno due punti di contatto con il suo autore. Anzitutto il senso di isolamento che ricordavamo, dovuto alla forzata separazione dalla famiglia e all'attività clandestina; e poi la tentazione del suicidio, che Silone ha avvertito fortemente nel corso della sua vita e in specie durante la crisi degli anni '30 (avvenuta, ricordiamolo, proprio in territorio svizzero)<sup>97</sup>.

Va detto anche che, come sottolinea Ferroni, «il tema della colpa e dell'espiazione, del sacrificio, percorre tutta l'opera di Silone», il che suggerisce «la presenza di un senso di colpa fondante»<sup>98</sup>. Tuttavia quale sia nello specifico

---

<sup>95</sup> Emblematica di tale concezione la frase del *Seme sotto la neve* (ripresa con variazioni anche in *Ed egli si nascose*): «Da queste parti c'è gente la quale crede invece ch'Egli sia ancora in croce, tutt'ora agonizzante, [...], su questa terra. E così si spiegherebbero molte cose» in Silone (2000), vol. I, p. 780.

<sup>96</sup> Cfr. Paganini (2010), p. 144. Il saggio di Dario Biocca e Mauro Canali cui si fa riferimento è *L'informatore. Silone, i comunisti e la polizia*, Milano-Trento, Luni, 2000.

<sup>97</sup> Lui stesso lo ricorda nel *Memoriale dal carcere svizzero*, in Silone (2000), vol. I, p. 1397. Pugliese (2009) poi sostiene che il pensiero del suicidio non si limitò a questa fase, ma accompagnò Silone per gran parte della sua esistenza (p. 272), anche in conseguenza della depressione di cui soffriva (p. 174).

<sup>98</sup> Ferroni (2007), p. 81.

la causa di tale sentimento è una questione difficile da dirimere e, ai fini di quest'analisi, non fondamentale. Il significato di fondo del personaggio, infatti, non varia: in ogni caso egli è l'espressione di quella parte oscura che l'uomo in generale, e Silone in particolare, inevitabilmente possiede. In questo senso l'evoluzione attraversata dal personaggio nel corso delle varie stesure non è solo il sintomo di un generale approfondimento nella concezione dell'uomo: suggerisce anche che Silone abbia compiuto un percorso di auto-conoscenza e auto-accettazione, volto a integrare quella che con termine junghiano potremmo definire l'ombra. Inizialmente, infatti, tale parte oscura è respinta in modo netto, proiettata nel partito avverso; ma nell'edizione più tarda essa si riscatta proprio in virtù della sua morte, che, come osserva Paganini, «assurge a sacrificio simbolico, ad atto catartico, a nemesi riabilitante e riparatrice».<sup>99</sup> Questo pone le premesse perché l'ombra possa essere infine perdonata, guardata con nuova indulgenza:

*«Adesso Silvia potrà pensare a lui in modo diverso.»  
Filomena guardò la figlia con sorpresa.  
«In che senso, diverso?»  
«Con amore» disse Luisa «Solo con amore.»  
«Sì, hai ragione» disse la madre. «Anche noi adesso possiamo  
pensare a lui in modo diverso.»<sup>100</sup>*

In sintesi quindi possiamo dire che Cefalù sia, da un certo punto di vista, una figura speculare a quella di Daniele: se quest'ultimo è un personaggio fondamentalmente buono, ma con un tocco oscuro, la spia fascista è una figura negativa per definizione che tuttavia si rivela capace di un inatteso riscatto. Tale specularità mette in luce un concetto che percorre tutta la narrativa di Silone: la centralità della coscienza individuale, mai pienamente riducibile a una categoria politica o morale. Silone stesso, in un'intervista condotta da Allsop, mette in luce

---

<sup>99</sup> Paganini (2010), p. 149.

<sup>100</sup> Silone (2010), p. 109.

questa fondamentale premessa, sottolineando come la sua lotta al fascismo non implichi necessariamente un giudizio sugli individui: «Quando guardo ad un fascista debbo naturalmente guardarlo come un essere umano»<sup>101</sup>. Come osserva Guerriero, insomma, Silone «non condanna, né assolve in massa, ma va alla paziente ricerca del singolo»<sup>102</sup>. Un atteggiamento palese in modo particolare nella *Volpe e le camelie*<sup>103</sup>, che coerentemente si iscrive in un paesaggio caratterizzato da impalpabili sfumature e da un sotterraneo fermento di trasformazione.

Di conseguenza, come approfondiremo ulteriormente nella seconda parte del saggio, il lavoro richiesto ai protagonisti non è tanto la lotta contro gli avversari, quanto il riconoscimento della reciproca umanità. In altri termini è un lavoro di armonizzazione, sia a livello interpersonale – nel senso che l'altro è considerato come uomo e non come nemico – sia a livello intrapersonale – nel senso che ciascuno dei personaggi può cogliere nell'altro un riflesso di sé, riuscendo così a prendere coscienza di una parte del proprio animo rimasta fino ad allora in sordina. Daniele, per esempio, è chiamato a confrontarsi con il proprio lato oscuro, mentre Cefalù riscopre al contrario le componenti più luminose di sé stesso. Nel prossimo numero vedremo come anche i personaggi femminili debbano affrontare un analogo percorso di crescita, sebbene con modalità differenti. Già ora comunque possiamo osservare che, per i personaggi del romanzo, la molla del riscatto è costituita anzitutto dagli affetti (soprattutto, ma non solo, l'amore di Silvia per Cefalù e di Daniele per Silvia); e del resto lo stesso paesaggio svizzero è legato, come si diceva, alla sfera affettiva e familiare. *La volpe e le camelie* mette dunque esemplarmente in luce la graduale riscoperta

---

<sup>101</sup> Kenneth Allsop, *With Ignazio Silone*, cit. in Paganini (2010), p. 158.

<sup>102</sup> Guerriero (1990), p. 27.

<sup>103</sup> Le sfumature psicologiche e morali sono indicate come caratteristica propria del romanzo in particolare da Virdia (1979) p. 119 e Marabini (2001), p. VII.

dell'amore come forza trainante, che Scalabrella pone al cuore della riflessione sioniana: «È la riscoperta dell'amore che dà senso all'esistenza: *amo ergo sum*»<sup>104</sup>.

Lucia Masetti

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

[lucia.masetti@unicatt.it](mailto:lucia.masetti@unicatt.it)

---

<sup>104</sup> Scalabrella (1998), pp. 27-28.

## Riferimenti bibliografici

Biocca (2005)

Dario Biocca, *Silone. La doppia vita di un italiano*, Milano, Rizzoli, 2005.

Bölt - Milani (2011)

Yvonne Bölt e Gian Pietro Milani, *Silone e le camelie. Spionaggio sulle rive del Verbano / Silone und die Kamelien. Spionage am Ufer des Verbano*, in « Ferien-Journal», luglio 2011, pp. 58-66.

D'Orlando (2009)

Vincent d'Orlando, *Une altérité muette : bestiaire et images animales dans l'œuvre de Silone*, in *Ignazio Silone. Aspects et significations d'une littérature de la crise, Actes du colloque de Caen publiés sous la direction de Vincent d'Orlando et Mario Cimini, novembre 2007*, Napoli, Loffredo, 2009, pp. 137-158.

Di Nicola - Danese (2011)

Giulia P. Di Nicola - Attilio Danese, *Ignazio Silone. Percorsi di una coscienza inquieta*, Cantalupa (Torino), Effatà, 2011.

D'Eramo (2014)

Luce D'Eramo, *Ignazio Silone*, a cura di Yukari Saito, Roma, Castelvevchi, 2014.

Falcetto (2000)

Bruno Falcetto, *Introduzione e Notizie sui testi in Ignazio Silone, Romanzi e saggi*, 2 voll., Milano, Mondadori (I meridiani), 2000, vol. II, pp. XI-XXXVII e 1542-1552.

Ferroni (2007)

Giulio Ferroni, *Una riflessione antipolitica sulla politica*, in Aldo Forbice (a cura di), *Silone. La libertà. Un intellettuale scomodo contro tutti i totalitarismi*, Milano, Guerini e Associati, 2007, pp. 75-84.

Giannantonio (2004)

Valeria Giannantonio, *La scrittura oltre la vita: studi su Ignazio Silone*, Napoli, Loffredo, 2004.

Guerriero (1990)

Elio Guerriero, *Silone l'inquieto. L'avventura umana e letteraria di Ignazio Silone*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990.

Laracy Silone (1981)

Darina Laracy Silone, *Premessa*, in Ignazio Silone, *Severina*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 17-23.

Leake (2003)

Elizabeth Leake, *The reinvention of Ignazio Silone*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

Libera (1989)

Vittorio Libera, *Introduzione* in Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Mondadori, 1989, pp. 7-15.

MacLeod (2004)

Mary M. MacLeod, *The morality of Ignazio Silone as developed through his narrative*, Glasgow, University of Glasgow, 2004, <https://core.ac.uk/reader/293055090> (ultima consultazione: 15/05/2021)

Marabini (2001)

Claudio Marabini, *Introduzione*, in Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Milano, Mondadori, 2001, pp. V-VIII.

Paganini (2010)

Andrea Paganini, *La volpe e le camelie di Ignazio Silone*, in Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2010, pp. 139-158

[https://www.andreapaganini.ch/IGNAZIO\\_SILONE-LA\\_VOLPE\\_E\\_LE\\_CAMELIE\\_files/paganinisilonevolpecamelie.pdf](https://www.andreapaganini.ch/IGNAZIO_SILONE-LA_VOLPE_E_LE_CAMELIE_files/paganinisilonevolpecamelie.pdf) (ultima consultazione: 15/05/2021)

Paynter (2000)

Maria Nicolai Paynter, *Ignazio Silone. Beyond the tragic vision*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

Pugliese (2009)

Stanislao G. Pugliese, *Bitter Spring. A Life of Ignazio Silone*, Farrar, Straus and Giroux, 2009.

Radcliff-Umstead (1972)

Douglas Radcliff-Umstead, *Animal Symbolism in Silone's Vino e pane*, in «Italica», 49 (1972), n. 1, pp. 18-29.

Rigobello (1975)

Giuliana Rigobello. *Ignazio Silone. Introduzione e guida allo studio dell'opera sioniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1985.

Scalabrella (1998)

Silvano Scalabrella, *Il paradosso Silone. L'utopia e la speranza*, Roma, Studium, 1998.

Silone (2000)

Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falcetto, 2 voll., Milano, Mondadori (I meridiani), 2000.

Silone (2010)

Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2010.

Viridia (1979)

Ferdinando Viridia, *Silone*, Firenze, La nuova Italia, 1979.

*The Fox and the Camellias is the least known of Silone's books, yet it has some unique features: the Swiss setting, the subtle psychological nuances, the unusual importance of female characters and the narrative structure inspired by detective fiction. At the same time, it is in thematic continuity with the previous novels. Therefore, it helps us to understand the evolution of Silone's ideas regarding, for example, the risks of ideology, the problematic balance between social responsibilities and private affections, the representation of the feminine, the danger of incommunicability and the miracle of*

*relationship. Moreover, The Fox and the Camellias has an autobiographic imprint, like all of Silone's novels; so, thanks to its uniqueness, it can show us a part of the author's soul that does not often emerge into the light: that part which longs for family and peace and seeks the harmonization of internal and external contrasts. This essay is divided between the present issue and the next one (2021/1).*

*Parole-chiave:* Silone, paesaggio, letteratura e psicologia, ideologia, affettività

NICCOLÒ AMELII, **L'opera in divenire e l'utopia negata. Tensioni, visioni e conflitti ne *Le città del mondo* di Elio Vittorini**

Nonostante la qualità letteraria evidente e il portato innovatore di molte delle sue prove romanzesche, Elio Vittorini viene oggi ricordato principalmente per il suo altrettanto meritevole lavoro editoriale, per il talento formidabile nello scouting di giovani narratori e nella progettazione di collane e riviste, per l'attività pubblicistica e di partecipazione sentita al dibattito artistico-sociale della propria epoca. Eppure, l'autore siracusano non è stato solo un instancabile agitatore e factotum culturale, un integerrimo militante politico e uno degli esponenti di spicco dell'intelligenza progressista del secondo Novecento, ma anche e soprattutto un valido scrittore, tra i più radicali e originali del suo tempo, nonché un notevole e fine conoscitore della letteratura, ben più consapevole dei propri strumenti teorico-compositivi e della dimensione poeticamente sperimentale dei propri testi di molti altri più incensati colleghi.

Oggi come oggi, all'interno di un processo di legittima rivivificazione e riscoperta di molti autori novecenteschi un tempo meno studiati, come Landolfi, Malaparte, Rigoni Stern, Ortese, le opere di Vittorini rimangono pressoché marginali, circolano poco, specialmente quelle ascrivibili al periodo 'ultimo' dello scrittore siracusano, caratterizzato da quello che i critici hanno a più riprese definito 'silenzio' creativo e dal lavoro programmatico condotto sulle pagine del «Menabò». Sebbene consapevoli dell'impossibilità di studiare l'opera letteraria di Vittorini – «scrittore per il quale non esistono confini, bensì pieghevoli

tramezze fra attività creativa, critica, socio-politica»<sup>1</sup> – astraendo il suo meticoloso lavoro di scrittura e riscrittura dal contesto decisivo e segnante del parallelo impegno editoriale e culturale, pare evidente che l’insistenza di critici e studiosi sul Vittorini editore<sup>2</sup> e *maître à penser* abbia negli anni inevitabilmente offuscato l’altra faccia della medaglia, adombrando gradualmente i meriti puramente letterari di gran parte dei romanzi vittoriniani.

È forse necessario allora, senza dunque voler negare quella doppiezza costitutiva che ne sostanzia globalmente il carattere e l’operato o rispolverare l’antico mito dell’autonomia della letteratura, riequilibrare gli aspetti critici e interpretativi in gioco, restituendo spessore e centralità allo sperimentalismo dialettico e articolato proprio del Vittorini narratore (soprattutto quello degli anni Cinquanta), ripartendo magari proprio dallo studio e dall’esame di quelle opere meno blasonate e meno lette, in special modo nella nostra contemporaneità, come ad esempio *Le città del mondo*, romanzo rimasto incompiuto e pubblicato nel 1969, a tre anni dalla morte dell’autore siracusano.

Non si tratta ovviamente di stilare classifiche di merito o di problematizzare polemicamente il canone, ma di restituire il giusto peso a testi iniquamente defilati all’interno dello spazio di studio dedicato a Vittorini<sup>3</sup>, autore la cui opera «sfugge con moto anguillare a chi tenti di immobilizzarla sul proprio tavolo entro un giudizio critico»<sup>4</sup>. Del resto, è necessario notare come l’atteggiamento della critica nei confronti del Nostro sia stato da sempre ambivalente, contrastante,

---

<sup>1</sup> Corti (1996), p. XI.

<sup>2</sup> Per un quadro completo dell’attività editoriale di Vittorini si veda il fondamentale lavoro di G. C. Ferretti, *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.

<sup>3</sup> L’attenzione di molti illustri studiosi si è concentrata maggiormente sul ‘primo Vittorini’, mentre sarebbe ora auspicabile spostare l’attenzione sull’ultimo periodo dello scrittore siracusano, anche «per correggere l’immagine inaccettabile di una narrativa vittoriniana che esaurisce la sua carica vitale con la composizione di *Uomini e no* o del *Sempione*». Si cfr. Rizzarelli (2007), p. 2.

<sup>4</sup> Corti (1996), p. XI.

insofferente, secondo una parabola valutativa che ha finito col trasformare l'autore siciliano, nonostante la sua vocazione al contempo modernista, progettuale, utopistica, in uno scrittore il più delle volte frainteso, eccessivamente storicizzato, considerato *démodé* e anacronistico. Stretto a doppia mandata al successo, non solo di pubblico ma anche di critica, de *La conversazione in Sicilia*, considerato all'unanimità – anche dallo stesso Vittorini – il capolavoro inarrivabile, l'opera della sopraggiunta maturità, che realizza a pieno le sue possibilità e «che per larghezza ed equilibrio non ha più eguagliato»<sup>5</sup>, necessario termine di paragone per i suoi successivi lavori, Vittorini subisce condizionamenti di giudizio assai limitanti provocati dal continuo raffronto con il suddetto romanzo, intitolato inizialmente *Nome e lacrime* (nella prima edizione in volume del 1941 per la casa editrice fiorentina Parenti).

Se già nel 1952 viene imputato a Vittorini di «trattar le passioni in una maniera immobile, considerandone solo gli aspetti assoluti»<sup>6</sup>, di rappresentare personaggi che non possono essere considerati «esseri viventi, ma leggere variazioni di un prototipo ch'egli si è posto davanti in precedenza»<sup>7</sup>, anche nei decenni successivi l'afflato avverso e osteggiante dei detrattori non si placa. Malvisto per la volontà estrema d'essere «troppe altre cose che scrittore»<sup>8</sup>, Vittorini viene considerato «una figura in qualche modo irrisolta, a tratti persino velleitaria»<sup>9</sup>, la cui fama si sospetta legata più all'esperienza da direttore del «Politecnico» che al suo lavoro letterario<sup>10</sup>.

Eppure, a prescindere dalle critiche più o meno legittime, è proprio in virtù del tentativo di accostare reiteratamente la *poiesis* alla *praxis*, della costante

---

<sup>5</sup> Cecchetti (1952), p. 2.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>8</sup> Esposito (1987), p. 270.

<sup>9</sup> Fofi, in «Rinascita», 1986, citato in *Ibidem*.

<sup>10</sup> Falaschi, in «l'Unità», 1986, citato in *Ibidem*.

evoluzione riflessiva intorno alle forme romanzesche e alle sue componenti etiche ed estetiche, che possiamo certificare e riconoscere senza alcuna remora «l'ampiezza dell'orizzonte con cui Vittorini ha cercato di misurarsi, e la generosità con cui ha saputo spendersi»<sup>11</sup>. Sebbene i testi vittoriniani mostrino spesso in controluce la corda, la geometria strutturale nata e concepita nel laboratorio dello scrittore, nonché il tentativo soggiacente di 'messa in forma' del suo pensiero teoretico, è pur vero che è proprio il carattere aporetico e disgiuntivo del suo operato a gettar luce sulla speculazione non solo poetica ma anche metodologica che ne ingrossa la portata e ne ispessisce le risorse espressive e retoriche, assecondando un movimento di impegno alternativamente decostruttivo e costruttivo, spia chiarificante della perenne mutazione teorico-compositiva propria del processo creativo e formativo dell'autore siracusano, per cui vita e letteratura sono vasi comunicanti in perenne dialogo.

Vittorini problematizza costantemente le proprie scelte, le presenti e le passate, «ripensando da zero, ogni volta che si accinge ad avviare un nuovo progetto, i presupposti che avevano sorretto la scrittura precedente»<sup>12</sup>. Si posiziona allora sempre più in là della sua ultima opera e deriva precipuamente da questa immane insoddisfazione per i risultati raggiunti tecnicamente, formalmente e tematicamente (eccetto nel caso de *La conversione in Sicilia*) la predisposizione al non-finito e all'incompiutezza.

Romanzi rivisti, riscritti e rimaneggiati per anni e pubblicati poi in versioni differenti e modificate, come *Le donne di Messina* (scritto nel 1946, pubblicato una prima volta in volume nel 1949 per Bompiani e ripubblicato, con notevoli stravolgimenti strutturali e diegetici, nel 1964), e romanzi mai terminati e pubblicati postumi come *Le città del mondo*, esemplificano la peculiare tendenza

---

<sup>11</sup> Esposito (1987), p. 270.

<sup>12</sup> Brigatti (2018), p. 10.

vittoriniana a lasciar sedimentare le opere e farle assurgere a tappe ideali di una parabola unificante e globale, tratteggiante un'orbita vasta, mutevole e poliforme, caratterizzata dall'urgenza di variare la lingua, lo stile e il disegno del proprio fare creativo al variare degli sviluppi storici e degli stravolgimenti della realtà circostante.

È nella natura eteroclita, imperfetta ed ellittica dell'opera vittoriniana – oscillante fra «vero e immaginario, realtà e mito, azione e fantasia»<sup>13</sup> – che si cela paradossalmente la dimensione programmatica, progettuale, del suo lavoro narrativo, percorso ad ogni svolta, angolo o ripensamento «da una *ragione conoscitiva* e da un'ansia di scoperta determinata dall'esperienza del presente»<sup>14</sup>.

Interessato a ogni nuova forma di linguaggio, in special modo a quello visivo-cinematografico, e ad ogni nuova corrente artistica e filosofica, Vittorini innerva la propria riflessione letteraria con gli input provenienti dall'esterno, attento a monitorare e a saggiare su di sé i profondi mutamenti culturali, sociali e politici che si susseguono rapidamente nel periodo di transizione post-bellico, facendo gravitare la propria ricerca esistenziale nonché poetica intorno a poli dicotomici – città vs campagna, realtà vs utopia, industria vs natura – che si riveleranno alla fine non sintetizzabili. Gli anni Cinquanta, votati ad un «operoso silenzio»<sup>15</sup>, rappresentano in questo senso il periodo di maggior ripensamento e introspezione per Vittorini, che, terminata suo malgrado precocemente l'esperienza del «Politecnico»<sup>16</sup>, è impegnato nella veste di direttore di collana all'Einaudi, a capo dei 'Gettoni', e dà alle stampe nel 1957 *Diario in pubblico*, testo eterogeneo e composito che rappresenta «una rielaborazione applicata retrospettivamente al proprio personale percorso letterario e intellettuale, riletto,

---

<sup>13</sup> Ungarelli (2008), p. 501.

<sup>14</sup> Varone (2011), p. 157.

<sup>15</sup> Rizzarelli (2007), p. 2.

<sup>16</sup> Per avere una panoramica esauriente su cosa sia stato il progetto «Politecnico» si veda M. Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

interpretato e riproposto alla luce delle consapevolezze maturate nel frattempo»<sup>17</sup>.

Affiancando alla battaglia per le idee quella per l'emancipazione e l'indipendenza della cultura *tout court* dal giogo vessatorio dei diktat politici, spinto dal desiderio di patrocinare una svolta epistemologica del sistema letterario, consapevole che unicamente sul rinnovamento del linguaggio si fonda la possibilità «di una letteratura adeguata ai temi umani più scottanti della società neocapitalista»<sup>18</sup>, sul finire del decennio Vittorini si appresta a dirigere, affiancato da Italo Calvino, «Il Menabò di letteratura», il cui numero iniziale uscirà nel 1959<sup>19</sup>. «Il Menabò» ha l'obiettivo principale di riattivare una serie di indirizzi di ricerca che parevano aver subito un brusco arresto nel corso degli anni precedenti, insistendo sulla necessità di verificare lo stato dei lavori di una discussione teorico-critica che, gravitando intorno ai temi centrali dell'industria e della fabbrica, stava nuovamente marginalizzando il ruolo della letteratura nel farsi attivo delle cose.

Vittorini tenta allora di reintrodurre uno spazio di confronto e progettazione, di dialogo costruttivo volto futuristicamente all'edificazione comune di una letteratura capace di essere all'altezza dei profondi mutamenti sociali provocati dalla nuova rivoluzione industriale e tecnologica e al contempo di preservare la propria specificità costitutiva, adeguandosi però alla necessità di farsi scienza, votata dunque basilamente alla ricerca e alla curiosità. Viene riconosciuto da Vittorini il vitale bisogno di adeguare la letteratura alla realtà, e non per asservirne totalmente la fisionomia romanzesca al fatto politico o sociale, ma anzi per accrescerne e allargarne i confini ontologici, per stimolarne la proliferazione

---

<sup>17</sup> Brigatti (2018), p. 11.

<sup>18</sup> Manacorda (1974), p. 356.

<sup>19</sup> I numeri della rivista furono in totale dieci. Il numero 9 (1966) fu pubblicato dopo la morte di Vittorini, il numero 10 (1967), curato da Calvino, fu dedicato alla sua memoria.

e permetterle, inaugurando nuove forme e modalità espressive sceve dal neotradizionalismo borghese e libere da modelli e strutture abusate e anacronistiche<sup>20</sup>, di agire nel mondo e sul mondo, proponendo rinnovati strumenti «in funzione di un rapporto critico con una realtà che non si intende semplicemente rappresentare ma anche modificare»<sup>21</sup>. Del resto, anche dalla prefazione polemica apposta dallo stesso Vittorini alla ristampa del 1948 de *Il garofano rosso*, assimilabile al manifesto di poetica della svolta post-neoralista, si evince l'impossibilità dello scrittore siciliano di riconoscersi ancora non solo nella sua prova giovanile, ma anche in un certo approccio realista-psicologista alla rappresentazione dei personaggi e delle vicende narrate, sentito ormai esausto e incompatibile con gli sviluppi del suo nuovo discorso compositivo-letterario. Ciò che gli interessa ora, messe da parte le manifestazioni più tradizionali del romanzo borghese, è adottare un linguaggio capace di esprimere «quanto di implicito e non caratterizzabile si muove nello scrittore come movimento in genere dell'uomo, della specie umana, delle sue generazioni storiche»<sup>22</sup>, che riesca a svilupparsi organicamente con l'obiettivo di «conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere col linguaggio dei concetti»<sup>23</sup>.

Se già i due anni di vita del «Politecnico» erano stati segnati dalla volontà di superare ogni separatezza conoscitiva al fine di restituire all'uomo una prospettiva globale e al contempo inclusiva dei fenomeni circostanti, siano essi politici, economici, artistici, culturali, anche l'esperienza del «Menabò», e più in generale l'attività legata al periodo che va dalla metà degli anni '50 alla morte, sono segnati da un lato dal «duplice lavoro di recupero del proprio passato

---

<sup>20</sup> La spinta antinaturalistica maturata nel decennio '50-'60 spiega in parte anche il rifiuto in sede editoriale del *Gattopardo*, il cui neotradizionalismo formale e tematico poco o nulla si confaceva all'operazione sperimentale e progettuale portata avanti molto selettivamente nella collana dei 'Gettoni'.

<sup>21</sup> Varone (2011), p. 160.

<sup>22</sup> Vittorini (1948), p. 17.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

letterario e di creazione insieme della nuova cultura del futuro»<sup>24</sup>, dall'altro dalla messa in questione dei termini chiave della sua riflessione: arte e tecnica. Della tecnica Vittorini sottolinea infatti adesso la funzione liberatrice ed emancipatrice che essa riveste quando asservita ad esigenze umanizzanti e progressiste e non meramente produttivo-economiche, mentre la letteratura (l'arte) recupera un preminente ruolo «operativo»<sup>25</sup> e «creatore»<sup>26</sup> proprio nel momento in cui riesce a disarmare e a disalienare «la tecnica assoluta integrale»<sup>27</sup>, ridefinendone la portata e il valore umano. Come spiega bene Anna Panicali, è all'interno di questo perimetro di convinzioni e valutazioni che giace il seme dell'utopia negata vittoriniana, il sostrato antinomico del suo pensiero: «l'illusione dell'intellettuale di credersi possessore del mezzo di produzione e, quindi, di poter produrre una produzione artistica e teorica non mercificata [...] al di fuori dei rapporti sociali feticistici propri del mondo capitalistico»<sup>28</sup>.

### ***Le città del mondo tra letteratura e silenzio***

Vittorini lavorò a più riprese alla stesura de *Le città del mondo*, con molta probabilità dal '51 al '54<sup>29</sup> senza mai terminarlo definitivamente, nonostante la comparsa di alcuni spezzoni su riviste nell'arco di tempo che va dal '52 al '59<sup>30</sup>,

---

<sup>24</sup> Briosi (1975), pp. 132-133.

<sup>25</sup> Vittorini (1967), p. 183.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>28</sup> Panicali (1976), p. 309.

<sup>29</sup> Sulla cronologia di genesi e interruzione della stesura del romanzo la critica nutre dei dubbi. Negli ultimi anni la data di inizio dei lavori è stata retrodata al 1951 (e non più dunque al 1952) per una serie di riferimenti al romanzo riscontrati in alcune lettere dello stesso anno, come quella di James Laughlin a Elio Vittorini del 2 maggio e quella di Vittorini a Marguerite Duras e Dionys Mascolo del 3 dicembre 1951; cfr. Vittorini (1997), pp. 338-39. Anche la data di interruzione della stesura non è del tutto certa, sebbene studiosi come Anna Panicali e Raffaella Rodondi sostengano la necessità di far risalire la fine dei lavori al 1954.

<sup>30</sup> Per una panoramica dettagliata sui brani del romanzo pubblicati su rivista si veda Varone (2008), p. 484, nota 1.

ma tornandoci poi sopra a fine decennio per ricavarne una sceneggiatura, o meglio 'romanzo scenico', per una successiva riutilizzazione cinematografica; il libro verrà pubblicato postumo nel '69<sup>31</sup>, mentre lo sceneggiato televisivo andrà in onda solo nel '75. Dopo aver dato alle stampe nel '49 *Le donne di Messina*, che Vittorini riprenderà negli anni successivi per rivederlo e modificarlo e la cui versione rinnovata uscirà nel '64, nel '50 lo scrittore siracusano intraprende una trasferta in Sicilia, che sarà seguita da un altro viaggio l'anno seguente, coadiuvato da una piccola troupe di amici per scattare le foto da inserire nella versione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, pubblicata da Bompiani nel '53<sup>32</sup>. È proprio dall'esperienza sorgiva ed epifanica<sup>33</sup> maturata nelle diverse peregrinazioni in terra natia che Vittorini trae spunto per il futuro romanzo, la cui geografia interna – ha notato molto puntualmente Maria Rizzarelli<sup>34</sup> – combacia con le tappe del tour fotografico svolto dallo scrittore e con la costellazione dei luoghi presenti sotto forma di immagine nella summenzionata versione illustrata della *Conversazione*: Aidone, Piazza Armerina, Nicosia, Enna, Caltagirone, Scicli.

Inoltre, come ha sottolineato Giuseppe Lupo, è riscontrabile tra i due testi anche una forte affinità poetico-esistenziale, che si esplica nel tentativo comune «di porre la Sicilia a laboratorio di sperimentazioni espressive e farne il banco di

---

<sup>31</sup> L'opera, curata da Vito Camerano, è composta da quaranta capitoli numerati, seguiti da capitoli non numerati, frammenti vari e da alcune varianti testuali che versoimilmente non rietravano nel disegno prestabilito del libro. Per avere una conoscenza maggiormente dettagliata della complessa storia cronologica e filologica del romanzo si veda Rodondi (1998).

<sup>32</sup> Con le foto di Luigi Crocenzi.

<sup>33</sup> Vittorini rimane stupito dalle forme di vita e di organizzazione socio-politica che si sono diffuse in Sicilia dopo la guerra. In una lettera a Dyonis Mascolo del marzo 1950 scrive: «Il mio viaggio è durato ventun giorni ed è stato molto bello anche se con pioggia e anche neve sui monti. [...] Il movimento sociale dei contadini e minatori è magnifico. I comunisti sono contadini stessi. Niente intellettuali. E conducono una rivoluzione liberale, come, credo, in Cina». Si cfr. Vittorini (1997), p. 304.

<sup>34</sup> Rizzarelli (2007), p. 4.

prova in cui valutare gli effetti della modernità»<sup>35</sup>. Il ritorno in terra sicula assume un ulteriore significato ideale perché avviene, come già accennato in precedenza, in un momento di transizione nel percorso espressivo, compositivo e mitopoietico dello scrittore siciliano che, terminati i fervori post-resistenziali, si è lasciato alle spalle il periodo neorealista, di cui *Uomini e no* è l'esempio più fulgido, e dunque un'intera stagione caratterizzata prevalentemente dalla forte volontà partecipativa, testimoniale e documentaristica, ed è in procinto di avviarsi verso una dimensione di rinnovata riflessione al contempo socio-culturale e artistico-letteraria, il cui referente essenziale «slitta dalla mitizzata 'realtà' all'utopia»<sup>36</sup>.

Eppure, bisogna subito specificare che l'afflato utopistico che Vittorini nutre nel periodo dell'apparente silenzio è tutt'altro che metafisico, ma anzi immerso con forza nella concretezza dei problemi della modernità, sostanziato alla radice da una tensione razionalista (ne *Le città del mondo* anche emozionale) *in fieri*, il cui fine è strutturare un sistema di letture multiple e aperte della realtà attraverso il portato potenziale dell'opera. Anzi, è a causa della progressiva accentuazione dell'istanza progettual-sperimentale della 'battaglia' vittoriniana nel e per il reale, innescatasi a partire dalla metà del decennio e poi esacerbatasi negli anni Sessanta, che Vittorini scopre suo malgrado «la dicotomia delle due tensioni, affettiva e razionale, l'inconciliabilità di passato e futuro, di referto mitico e sociale, Sicilia e cosiddetta civiltà industriale»<sup>37</sup> e si vede costretto a interrompere, insoddisfatto della propria prassi artistica, la stesura del romanzo, sentito o ramai, per come era andato formandosi, intrinsecamente artificioso e irrisolto.

Il biennio *horribilis* '55-'56, segnato dalla morte dell'amato figlio Giusto, dall'invasione sovietica di Budapest, dalle spaccature profonde e dolorose sorte

---

<sup>35</sup> Lupo (2009), p. 112.

<sup>36</sup> Cavalluzzi (2002), p. 71.

<sup>37</sup> Corti (1996), p. LX.

nel fronte marxista italiano, riporta lo scrittore siracusano nel pieno della militanza politica, a contatto stretto con gli stravolgimenti socio-politici, con gli sviluppi economico-industriali, e anche con le nuove scienze umane che vanno via via affermandosi. «Per la prima volta – scrive Maria Corti – l’extra-testo, la carica ideologica prodotta da una partecipazione intensa alla realtà politico-sociale e culturale diventa causa diretta, non mediata, di una crisi entro il sistema narrativo»<sup>38</sup>. E infatti, come paradigmatica conferma della svolta umana e letteraria e della rinnovata dialettica con i fenomeni del reale, l’opera che vedrà la luce nel 1957 non sarà *Le città del mondo*, bensì *Diario in pubblico*, autobiografia intellettuale in cui «Vittorini offre di sé e del suo passato un ritratto fedele non al tempo in cui ha scritto ma a quello in cui sistema i suoi interventi»<sup>39</sup>.

Sulla rinuncia al proseguimento del testo incide altresì in maniera profonda la verve sempre più polemica di Vittorini, il cui atteggiamento antinaturalista e antiaffettivo è divenuto maggiormente intransigente nel periodo alla guida dei ‘Gettoni’ (1951-1958), nei confronti della forma tradizionale del romanzo e di certe sue propaggini estetiche e tematiche considerate ‘neoclassiche’, unita alla presa di coscienza del conservatorismo di fondo che contraddistingue la civiltà contadina, non più assimilabile a portatrice di valori universali. Vittorini, adesso stretto tra «‘due fuochi’, tra fatti personali e collettivi»<sup>40</sup>, rinuncia definitivamente a «pensare per emozioni e immagini»<sup>41</sup> e ad alimentare l’impianto narrativo per mezzo dell’affabulazione prosastica, decidendo così di lacerare il proprio sistema creativo e di mettere a tacere una volta per tutte quella vena epico-lirica che caratterizza embrionalmente e strutturalmente *Le città del mondo*, in cui vengono a fondersi, in virtù di una matura sintetizzazione formale, «la direzione lirico-

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. XXXV.

<sup>39</sup> Varone (2008), p. 486.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 489.

<sup>41</sup> Corti (1998), XLVI.

mitica di *Conversazione* e l'altra epico-corale a più registri delle *Donne di Messina*»<sup>42</sup>. Nonostante il rifiuto di Vittorini di portare a conclusione il romanzo, accusato d'essere cresciuto troppo lungo, elaborato e sovraccarico di tessuto connettivo, *Le città del mondo* rimane un'opera dall'altissimo valore letterario, probabilmente il più bel romanzo dello scrittore dell'autore siciliano, come hanno scritto Maria Corti<sup>43</sup> e Geno Pampaloni<sup>44</sup>.

Strutturato come una partitura intersezionale, il macro-romanzo è composto invero da tre 'romanzi brevi', tre filoni narrativi differenti – il confronto generazionale tra due padri e due figli, la storia di una coppia di sposi erranti, il racconto di una ragazza che desidera diventare prostituta per sfuggire a un destino impietoso ed è obbligata a vagare senza tregua di contrada in contrada – che non si coagulano tra loro, privi di un centro unificatore, rimanendo autonomi all'interno del più ampio sostrato romanzesco. D'altronde, sin dalla giovinezza lo scrittore siciliano aveva problematizzato il ruolo tirannico dell'intreccio all'interno dell'impianto formale classico del romanzo, inteso come «procedere concatenato dei fatti e loro inquadramento e classificazione nell'ambito di un 'tempo' connotato e articolato naturalisticamente»<sup>45</sup>, da sostituire invece con un ritmo strutturale, non più rettilineo o forzatamente unificante, ma «capace di sostenere e determinare la durata delle fasi di un organismo narrativo»<sup>46</sup>.

Com'è solito fare, Vittorini intraprende l'operazione compositiva tenendo bene a mente il processo di parziale osmosi che attraversa i suoi lavori precedenti, sempre caratterizzati dal bisogno di decostruire e però tenere insieme un certo indirizzo comune e condiviso di ricerca e sperimentazione, tentando di

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. XXXIV.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Pampaloni (1973), p. 909.

<sup>45</sup> Fioravanti (1973), p. 397.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

preservare «la forma-*Conversazione* filtrata ne *Le donne di Messina*»<sup>47</sup>. La Sicilia allora torna ad essere spazio scenografico, orizzonte ideale che, seppur connotato ambigualmente, in perenne oscillazione tra travestimento arcaico-mitologico e dimensione onirico-sognante, perde ogni coloritura di nostalgica e idilliaca contemplazione per divenire all'opposto campo di tensione tra il vecchio e il nuovo, tra il passato e il futuro, perimetro dialettico che rivela in sé istanze di trasfigurazione, trasformazione e rinnovamento, al cui interno i personaggi finzionali si muovono contemporaneamente come presenze umane e simboli inquieti alla ricerca di qualcosa o in fuga da qualcuno.

Nel blocco unico ma polifonico del romanzo si dipanano dunque tre diverse vicende che Vittorini riprende e interrompe senza cercare di sintetizzare i nessi connettivi e di fluidificare il flusso della prosa, ma anzi accentuandone la disomogeneità, recuperando, nella costruzione interna, una misura a lui più congeniale, ossia la tecnica a collage propria de *Le donne di Messina*<sup>48</sup>, fino a delineare quell'abito formale che Raffaele Crovi ha definito «ariostesco-cervantesiano»<sup>49</sup>. Vittorini, consapevole che indugiare ancora sullo sviluppo dei caratteri e sulla messa in forma delle storie, con i loro accadimenti diegetici che ne accelerano o rallentano lo scioglimento finale, sarebbe una futile e «anacronistica pretesa»<sup>50</sup>, decide di concentrarsi sul valore, intenso ma sfuggente, delle verità artistiche che il materiale romanzesco così disposto può disvelare, con la speranza che esse possano poi esternalizzarsi per farsi argomento positivo all'interno della realtà circostante senza però perdere la propria intima fisionomia. D'altronde, tale postura intellettuale è in linea con le convinzioni che Vittorini esprimeva già nel 1948, nella prefazione alla ristampa de *Il garofano*

---

<sup>47</sup> Varone (2011), p. 174.

<sup>48</sup> Id. (2008), p. 488, nota 2.

<sup>49</sup> Crovi (2006), p. 132.

<sup>50</sup> Varone (2008), p. 488, nota 2.

*rosso*, in cui sostiene la necessità di riscoprire nel romanzo la dimensione poetica del linguaggio, non per meri fini estetici, ma anzi per ritrovare nella forma romanzesca la forza e la capacità di andare al di là dei dati e dei riferimenti prettamente realistici della sua vicenda al fine di plasmare segni e significati di una realtà 'maggiore' e maggiormente illuminata.

Ecco perché nelle intenzioni vittoriniane le peregrinazioni dei personaggi del romanzo, spogliate dal loro abito contingente, devono tingersi di una carica universale e collettiva, rappresentare non un mondo chiuso, rattrappito e ripiegato su sé stesso, ma un mondo aperto, in movimento, inclusivo, che racchiuda, nel proprio itinerario, la Sicilia, in quanto topos geografico e mentale, ma anche ogni altra città conosciuta o immaginata. I personaggi, funzionando allegoricamente allo stesso tempo come vettori di forme di pensiero contrapposte e destinate a scontrarsi (in particolar modo nelle vicende di Nardo, Rosario e i loro rispettivi padri) e di raffigurazione di esperienze umane di dolore e paura, trascendono ciascuno la propria storia personale per significare altro, innervandosi, nella pluralità di voci e gesti, dei moti, degli impulsi e dei conflitti che abitano e sconvolgono la modernità e le sue forme sociali.

Nel grande puzzle di luoghi e nomi, nel reticolato di svolte e percorsi, di fughe e approssimazioni, un sommovimento sotterreaneo di malessere e cospirazioni serpeggia lungo i valloni e i pendii dell'isola, incorniciando ostilità sopite e pronte ad esplodere, come quella tra Rosario, ansioso di crescere, di conoscere il mondo e i suoi abitanti, di essere indipendente e libero, e suo padre, timoroso, rassegnato, che vede ombre dove non ci sono ed evita volontariamente le città e le sue genti, attirato invece dai posti brutti, dove il suo animo angosciato e avvilito si sente più al sicuro, al riparo da ogni rischio. Assecondando una geometria chiasmica, la contrapposizione esistente invece tra Nardo e suo padre, contrassegnata anch'essa da silenzi e reticenze, è simile nel contenuto ma

contraria negli interpreti. In questo caso, infatti, è il padre ad avere un atteggiamento entusiasta, propositivo, idealista, nonostante il compito ingrato che lo aspetta, mentre il piccolo Nardo è per lo più pensoso, spesso imperscrutabile, evasivo, attaccato alla concretezza materica delle cose. Il destino che accomuna complementariamente i due giovani, uno destinato ad essere abbandonato e l'altro voglioso di abbandonare il padre, è segnato da un moto primordiale di fuga, lo stesso che caratterizza il girovagare inquieto di Gioacchino e Michela, i novelli sposi, il cui viaggio di nozze assomiglia maggiormente a un rapimento, fatto com'è di nascondimenti, nottate insonni e treni presi all'alba. Tutte e tre le vicende, costruite su dinamiche contrappositive segnate dall'incomunicabilità e dalla netta differenza d'età tra i personaggi in dialogo, sembrano denunciare la crescente discrepanza d'intenti e progetti che si viene a creare tra esponenti di generazioni differenti, le cui modalità di porsi nei confronti della realtà e di esperire e interpretare i suoi fenomeni sono talmente divergenti da non poter essere più posizionabili sullo stesso piano di visione e futuro. Anche Rea Silvia, smaniosa di vedere luoghi e persone, è in fuga dalla sua casa, dalla stasi, dalla ripetizione incolore di giorni sempre uguali e si affida a Odeida come ponte per un'esistenza nuova. Entro il perimetro frastagliato di una terra in cui «si nasce assuefatti a fuggire»<sup>51</sup>, alla ricerca della città perfetta o di quella che più vi si avvicina, i contrasti, gli scontri, le separazioni, latenti o manifeste, che innervano la narrazione e ne sostanziano le trame e l'ordito delineano, sull'onda di una spinta eccedente i confini del racconto, le anime discordi e antitetici che abitano quella realtà presente che il romanzo scruta e corteggia.

*Le città del mondo* diventa in tal modo l'occasione per Vittorini di piegare, nella schizoide dialettica fra ideale e reale, tra immanenza e utopia, l'invenzione alla Storia e la Storia all'invenzione, correlare il tempo della letteratura, fermo e

---

<sup>51</sup> Vittorini (1969), p. 71.

immobile, al tempo torrenziale della vita vera<sup>52</sup>, farli comunicare nonostante l'incolmabile sfasatura che li divide. Ancora una volta, a conferma dell'imprescindibile simbiosi, il Vittorini-romanziero contrae un debito con il Vittorini-pensatore-antropologo, già impegnato a riflettere sulle forme latenti della modernità e sugli scenari venturi, sulla civiltà industriale e metropolitana e sul mutamento profondo e irreversibile di ogni paradigma socio-comportamentale storicamente dato.

Eppure, attraverso una scrittura vibrante, che risuona internamente secondo determinazioni più liriche ed evocative che logico-argomentative (ciò appare evidente in special modo nella costruzione dei dialoghi, caratterizzati da procedimenti sintattici ritmici, iterativi, parattici), Vittorini permea il sostrato romanzesco di un'atmosfera sospesa che, rispetto a *Conversazione in Sicilia*, appare meno lacerata dalle incursioni della Storia e dei suoi fenomeni sociali, che vengono proposti come fossero motivi attenuati, atti a fare da sfondo più che da assi portanti della narrazione. È come se il romanzo interiorizzasse a un livello molto più profondo, dunque quasi invisibile, i connotati storici della realtà esterna al testo, per costruirci sopra vicende umane i cui protagonisti hanno già misteriosamente conosciuto ed elaborato i meccanismi di forza e di potere che governano la modernità, potendo in tal modo sublimarli in riflessione metafisica, universalmente esistenziale.

## **Viaggi e città al limite del reale**

Come spesso accade nella parabola letteraria di Vittorini il cronotopo del viaggio, declinato in tipologie varie e significativamente differenti, assume un ruolo centrale nell'orchestrazione romanzesca. In *Conversazione* il viaggio di

---

<sup>52</sup> Varone (2008), p. 496, nota 2.

Silvestro Ferrauto, alter-ego dell'autore, si configura come nostos, ritorno alla terra genitrice in cerca «di un potenziamento di coscienza nei confronti del presente»<sup>53</sup> e di una nuova filiazione con l'umanità, ne *Le donne di Messina* assurge a disperata ricerca dell'altro che è anche ricerca del sé e delle proprie origini smarrite, mentre ne *Le città del mondo* i numerosi vagabondaggi dei personaggi raminghi che abitano questo spazio antico e stratificato, regione-mondo sempre al di là del proprio specifico *genius loci*, sono caratterizzati da un movimento centripeto, tendente all'ignoto, a una ricerca apparentemente sprovvista di destinazione certa. Emblematico espediente narrativo è in tal senso il regalo che Rosario riceve dal ragioniere, il libro *Viaggio intorno al mondo*, che recita sul frontespizio questa dedica: «Non v'è dubbio che hai anche tu i tuoi diritti. Ma dove? Indosso non ti si vedono. Cercali, conquistali, falli valere, e potrai ottenere che la figlia stessa del re ti sia data in premio»<sup>54</sup>.

Il viaggio nell'isola, microcosmo fisico e metaforico che si fa universo multiplo e illimitato, come movimento di conquista e di emancipazione; non sorprende dunque che Vittorini avesse inizialmente ipotizzato come titolo dell'opera *I diritti dell'uomo*<sup>55</sup>, espressione che rimanda alla concezione soggiacente l'intera costruzione narrativa, ossia la necessità di rivendicare il proprio posto nel mondo indipendentemente dalla condizione sociale e dal vissuto passato, anche se ciò comporta l'obbligo di tenersi ai margini della società stessa, sfuggendone le imposizioni, i dettami e le costrizioni.

Ciononostante, come già accennato in precedenza, gli itinerari erranti dei personaggi non assumono mai concretezza piena, sono destinati all'incompletezza, tanto che può sembrare talvolta che essi siano solo un «pretesto per ripensare e riguardare da lontano una terra metà reale nel ricordo,

---

<sup>53</sup> De Tommaso (1965), p. 562.

<sup>54</sup> Vittorini (1969), p. 162.

<sup>55</sup> Rodondi (1998), p. 945.

e metà ancor 'più reale' perché partorita dalla scrittura di Vittorini»<sup>56</sup>. Sulla ricerca perpetua e inquieta dei caratteri aleggia infatti un'atmosfera vaga, intorpidente, di sospensione quasi favolistica, in cui i confini tra reale e irreali, tra mobile e immobile, si fanno labili e porosi, e i segni dell'antico si confondono con le manifestazioni incipienti del moderno. Gli affreschi e i panorami sfumati e suggestivi irretiscono il lettore quanto i protagonisti, che «vagano intorno alle mura delle città reali senza entrarvi e intanto parlano di città sognate [...] mentre un movimento come di corrente marina sembra trascinare tutta la Sicilia verso la civiltà metropolitana»<sup>57</sup>.

Sulla scia delle parole di Calvino è a questo punto necessario evidenziare come anche il tema della città e l'interesse per la geografia urbana siano una costante simbolica che riaffiora ciclicamente nel percorso letterario di Vittorini, sin da *Americana*, passando poi per l'esperienza del «Politecnico», sulle cui pagine viene proposta, anche se per soli due numeri, una rubrica intitolata proprio 'Le città del mondo'<sup>58</sup>, inaugurata da una considerazione di Vittorini sulle città ideali e idealmente universali<sup>59</sup>. Tratteggiando il profilo di spazi urbani contenenti in sé il sogno utopico e affratellante di una comunità universale, vicina, solidale e partecipe Vittorini già allora celebrava «la speranza di edificare un rinnovato modello di civiltà all'indomani della guerra ed elevava alcuni luoghi a simboli di

---

<sup>56</sup> Rizzarelli (2007), p. 9.

<sup>57</sup> Calvino (1973), p. 906. Per una comparazione dettagliata tra la raffigurazione della città in Vittorini e Calvino si veda F. Mattesini, *La città in Vittorini e in Calvino* in «La Nuova Ricerca», Vol. 12, No. 12, 2003, pp. 297-301.

<sup>58</sup> cfr. Vittorini, *Le città del mondo: New York* in «Il Politecnico», No. 30, giugno 1946; Id., *Le città del mondo: Chartres, città cattedrale* in «Il Politecnico», No. 31-32, luglio-agosto 1946.

<sup>59</sup> Id., *Le città del mondo: New York*, cit., p. 9: «Vi sono città del mondo che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo...Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, che sono le grandi, le famose, e insieme delle famose e non grandi, delle non famose e piccole, non è un semplice desiderio di evasione dal cerchio stretto di cose che ci circonda; raccoglie ben di più, trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano».

un sentire comune»<sup>60</sup>. Vi è, inoltre, un racconto, intitolato anch'esso *Le città del mondo*, pubblicato una prima volta nel 1941 su «Tempo», poi ripubblicato su «Inventario» cinque anni dopo e infine confluito in *Diario pubblico* con il nome definitivo *Autobiografia in tempo di guerra. Le città del mondo*, che testimonia, se mai ce ne fosse ancora necessità, la fondamentale importanza che riveste per lo scrittore siciliano la raffigurazione delle forme di vita metropolitane e dei fenomeni sociali dentro un contesto urbano in continua mutazione.

Nondimeno, prestando attenzione alla nomenclatura delle città nominate nel romanzo ci si accorge immediatamente che, nel dialogo ripetuto e oscillante fra le città reali e vicine (che, come già accennato in precedenza, combaciano per la maggior parte con quelle visitate da Vittorini nei suoi viaggi siculi del biennio '50-'51) e quelle lontane, immaginate, sognate, mitologiche, bibliche o di cui si conoscono solo il nome e la fama – Adelaide, Samarcanda, Elsinore, Tucuman, Ninive, Cartagine, Atene, Sparta, Argo, Tebe, Venezia, Antiochia, Ur – si cela l'irrefrenabile pulsione vittoriniana a spostarsi reiteratamente «lungo una direttrice che dalla cronaca conduce al mito»<sup>61</sup>, dal particolare all'universale, dal fisico al metafisico. Il vagare senza posa dei protagonisti secondo geometrie apparentemente improvvisate e indefinite agisce come traiettoria mobile attraverso un arcipelago di *polis* che sembrano prive di sostanza, dai contorni sfumati e allusivi, repute belle «solo quando contraddistinte da lumi e musica, immagine concreta di una Sicilia ch'è civiltà immutabile, sacra ma scomparsa»<sup>62</sup>.

Anche se i contadini imbracciano i fucili e le trombe e non più le zappe, ogni cosa, seppure adesso inscritta in forme e codici diversi o falsamente rinnovati, pare restare uguale a com'era prima, governata al fondo dagli stessi principi gerarchici e oppressivi. Il viaggio diviene allora anche presa di consapevolezza

---

<sup>60</sup> Lupo (2009), p. 98.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>62</sup> Varone (2008), p. 496.

della ciclica disillusione provocata da un mondo che si voleva nuovo, ma che invece si rivela essere più simile al mondo vecchio di quanto non si voglia credere. Le città-simbolo evocate da Vittorini, proprio perché ideali e fantastiche, vogliono rappresentare il tentativo di spogliare la Storia della sua implacabile e tragica parabola evolutiva, tristemente dominata dalle stesse logiche ingiuste e coercitive, per inaugurare uno spazio-tempo alternativo, che si lasci abitare da accostamenti impensabili e impensati, in cui ogni città è potenzialmente giusta e a misura d'uomo, come ad esempio Scicli, la città per eccellenza, simile a Gerusalemme, allegoria della «bellezza morale, dove il bello coincide con il buono, determinando una particolare indole nei suoi abitanti»<sup>63</sup>, o Agira, «luogo della coscienza politica»<sup>64</sup>.

Non è un caso, infatti, che la parabola romanzesca de *Le città del mondo* si apra proprio con Scicli e termini infine con Agira, paragonata ad Atene, sede di una «repubblica governata dai sapienti e degli umili»<sup>65</sup>, disegnando un'orbita ellittica i cui poli fondanti simboleggiano la bellezza e la democrazia. La fisionomia reale o sublimata delle città incontrate nasconde perciò una tensione etico-morale che si riverbera ugualmente sui motivi che spingono gli uomini e le donne del romanzo a cercare una casa o a rifuggirla e i ripetuti confronti che gli stessi personaggi fanno tra le città a loro vicine e le capitali immense o leggendarie del passato e del presente rivelano *in nuce* una riflessione molto più ampia e universale sul significato delle civiltà umane e delle mutazioni antropologiche, politiche e sociali provocate dal fiume torrenziale della Storia. Via via che i percorsi di Nardo, di Rosario, di Rea Silvia, degli sposi Gioacchino e Michela si approssimano verso uno spazio tangenziale, le città vengono svelate da lontano, forse irraggiungibili. Dal momento che Vittorini non si sofferma mai sulla

---

<sup>63</sup> Lupo (2009), p. 105.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

descrizione dettagliata, particolareggiata, degli agglomerati urbani, così come non indugia mai in panoramiche strette sui palazzi che costituiscono i centri abitati, sembra che le città, nel costante gioco di fughe prospettiche e di visioni poliedriche e alternate, si sostanzino davvero, acquisendo connotati architettonici e paesaggistici specifici, solo quando divengono oggetto del sogno, della fantasia o dell'ispirazione dei protagonisti, trasfigurate in «costruzioni verbali nate dai desideri e dalle aspirazioni alla felicità»<sup>66</sup>.

Verosimilmente proprio l'accentuata componente visivo-scenografica che caratterizza il testo (e l'intera l'opera di Vittorini), unita alla volontà di sperimentare un linguaggio nuovo e un codice espressivo inconsueto, spiega in parte il tentativo successivo di Vittorini di riprendere in mano l'opera nel 1959 per derivarne una versione differente, strutturata come sceneggiatura o 'romanzo scenico'<sup>67</sup>, definizione preferita dallo scrittore siciliano. L'approdo alla stesura cinematografica, che soprattutto a livello diegetico presenta numerose differenze con il romanzo vero e proprio<sup>68</sup>, rispecchia in pieno la maturata avversione vittoriniana per la trama estesa e articolata, per l'intreccio a *entrelacement*, per l'artificio romanzesco eccessivamente esibito, tutti motivi che, insieme agli stravolgimenti famigliari, politici e sociali di metà decennio, lo spingono ad abbandonare, senza averlo concluso, *Le città del mondo*, percepito, nonostante gli sforzi fatti, come romanzo fallimentare, artefatto nella sua drammaticità, 'neoclassico', destinato tuttavia a tramutarsi in un'opera aperta, in divenire, che ci parla ancora oggi.

---

<sup>66</sup> Rizzarelli (2007), p. 10.

<sup>67</sup> Verrà pubblicato postumo nel 1975, sempre da Einaudi.

<sup>68</sup> Le vicende di Rosario divengono marginali, mentre acquisiscono molta più centralità i personaggi di Nardo e di suo padre. Nel riadattamento spariscono poi Gioacchino e Michela, gli sposi. Odeida e Rea Silvia cambiano nome in Federica e Palma. Inoltre, la Sicilia che fa da sfondo al nuovo copione è una terra adesso contrassegnata dai simboli tipici degli anni del boom e dell'industrializzazione di massa.

Niccolò Amelii

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

[niccolo.amelii@studenti.unich.it](mailto:niccolo.amelii@studenti.unich.it)

## Riferimenti bibliografici

Brigatti (2018)

Virna Brigatti, *La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018.

Briosi (1975)

Sandro Briosi, *Elio Vittorini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Calvino (1973)

Italo Calvino, *Viaggio, dialogo, utopia* in «Il Ponte», Vol. 29, No. 7/8, 1973, pp. 904-907.

Cavalluzzi (2002)

Raffaelle Cavalluzzi, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà* in «Italianistica», Vol. 31, No. 2/3, 2002, pp. 71-75.

Cecchetti (1952)

Giovanni Cecchetti, *Elio Vittorini* in «Italice», Vol. 29, No. 1, 1952, pp. 1-10.

Corti (1996)

Maria Corti, *Prefazione* in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Vol. 1, Milano, Mondadori, 1996.

Crovi (2006)

Raffaele Crovi, *Vittorini cavalcava la tigre*, Roma, Avagliano, 2006.

De Tommaso (1965)

Piero De Tommaso, *Elio Vittorini* in «Belfagor», Vol. 20, No. 5, 1965, pp. 552-578.

Esposito (1987)

Edoardo Esposito, *Vittorini e no* in «Belfagor», Vol. 42, No. 3, 1987, pp. 269-283.

Fioravanti (1973)

Marco Fioravanti, *Vittorini e il romanzo* in «Studi novecenteschi», Vol. 2, No. 6, 1973, p. 389-399.

Lupo (2009)

Giuseppe Lupo, *Ipotesi di un romanzo scenico. 'Le città del mondo' al bivio tra narrativa e cinema* in «Italianistica», Vol. 38, No. 3, 2009, pp. 97-113.

Manacorda (1974)

Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

Pampaloni (1973)

Geno Pampaloni, *Per un profilo di Elio Vittorini negli anni cinquanta. Dalle riforme all'utopia* in «Il Ponte», Vol. 29, No. 7/8, 1973, pp. 908-914.

Panicali (1976)

Anna Panicali, *Tra Vittorini e i suoi interpreti* in «Studi novecenteschi», Vol. 5, No. 15, 1976, pp. 297-315.

Rizzarelli (2007)

Maria Rizzarelli, *Il lungo viaggio nelle 'Città del mondo'*, in «Chroniques italiennes», No. 79/80, 2007, pp. 67-80.

Rodondi (1998)

Raffaella Rodondi, *Note ai testi in Elio Vittorini, Le opere narrative, Vol. 2*, Milano, Mondadori, 1998.

Ungarelli (2008)

Giulio Ungarelli, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine* in «Belfagor», Vol. 63, No. 5, 2008, pp. 501-521.

Varone (2008)

Giuseppe Varone, *Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de 'Le città del mondo' di Elio Vittorini* in «Studi novecenteschi», Vol. 35, No. 76, 2008, pp. 483-504.

Varone (2011)

Giuseppe Varone, *L'ultimo è «ancora Vittorini»: il «silenzio» tra le 'due tensioni'* in Toni Iermano-Paolo Sabbatino (a cura di), *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 157-184.

Vittorini (1948)

Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948.

Vittorini (1967)

Elio Vittorini, *Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Vittorini (1969)

Elio Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969.

Vittorini (1997)

Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1943-1951*, Torino, Einaudi, 1997.

*Although unfinished, 'Le città del mondo' is probably Vittorini's most important novel because, in addition to the high literary quality, it represents the extreme attempt to decline reality and utopia, the past and the present, in a fictional form. Written in the first half of the Fifties, the text is positioned on the path of formal experimentation inaugurated with 'Conversazione in Sicilia' and 'Le donne di Messina', but problematizes its legacy. The essay aims to analyze the motifs, expressive resources, stylistic methods, and poetic-theoretical reflections that innervated and characterized the composition of the work, transforming it into an open text, which still speaks to us today, as well as the fundamental dialectic that develops between the theme of travel and that of the city.*

*Parole-chiave:* Vittorini; *Le città del mondo*; utopia; città; viaggio.

## MARTINA PALA, **Autrici e protagoniste fuori canone. Il profemminismo di Laudomia Bonanni**

Il Novecento italiano è stato il secolo in cui, forse per la prima volta, le donne sono uscite in modo massiccio dal ruolo di sole lettrici in cui erano state relegate per diventare loro stesse scrittrici. Numerose voci femminili si sono imposte nel panorama intellettuale e editoriale, riscontrando successo di critica e di pubblico. La novità del fenomeno e il vasto apprezzamento non hanno comunque permesso che i loro nomi venissero inseriti, o almeno che rimanessero a lungo, nel canone letterario italiano. Se consideriamo il Premio Strega come un utile specchio dell'editoria italiana nel tempo, le liste dei candidati e delle candidate dal 1947 ad oggi dimostrano sia che, come già detto, sempre più donne cominciano a farsi scrittrici, sia che, nonostante questo fenomeno, esse rimangono comunque una minoranza numerica e sociale: negli anni sono poche le donne che accedono ai livelli più alti della competizione, ancora meno quelle che riescono a vincere, poche coloro che oggi vengono ricordate (non solo dal pubblico, ma anche dalla critica) o stampate. Tra queste ultime c'è sicuramente Laudomia Bonanni<sup>1</sup>. Nonostante oggi si sia testimoni di una lenta e sporadica riscoperta di questa autrice, pochi dei suoi titoli sono ancora stampati (da piccole

---

<sup>1</sup> Laudomia Bonanni (L'Aquila, 1907 – Roma, 2002), prima di cimentarsi nella scrittura, intraprende la carriera di insegnante in diverse cittadine e paesi abruzzesi. Collabora, inoltre, con il Tribunale per i minorenni di L'Aquila e con il Centro di Tutela Minorile. Queste esperienze lasciano il segno anche nella sua narrativa, non solo nei temi dei romanzi più celebri, ma anche nella scelta di esordire, dapprima, nella letteratura per l'infanzia. Il vero successo arriva, però, nel 1948 con *Il fosso*, dopo il quale si trasferisce a Roma e comincia a frequentare attivamente l'ambiente intellettuale della Capitale.

case editrici locali<sup>2</sup>) e pochi sono i critici che, nel tempo, hanno dedicato costante attenzione alla sua opera: tutto questo nonostante Bonanni sia una autrice candidata quattro volte allo Strega (1960, 1964, 1975 e 1979), accedendo tre volte alla finale<sup>3</sup>. Dopo aver esordito nella letteratura per l'infanzia, Bonanni riceve credito e riconoscimento con la vittoria, nel 1948, di un parallelo Premio Strega per scrittori emergenti con la sua raccolta di racconti *Il fosso*<sup>4</sup>. Tra gli intellettuali che si sono spesi in lodi e riconoscimenti verso queste sue prime opere ricordiamo Cecchi, Falqui e Montale. La sua carriera in ascesa, però, subì brusche interruzioni: da una parte una serie di crisi depressive, dall'altra un graduale ma manifesto disinteresse da parte di case editrici e critici, che si aggiunge ai ripetuti provvedimenti di censura nei confronti di alcune sue opere, tacciate di trattare in modo scandaloso temi che oggi potremmo definire femministi *ante tempore*<sup>5</sup>. Questa scarsa attenzione e il conseguente oblio delle sue opere e della sua carriera sono lamentati in numerose occasioni dall'autrice, come testimoniato dal suo epistolario<sup>6</sup>. Ci si è chiesto perché una autrice come Bonanni sia stata improvvisamente dimenticata, e voci autorevoli si sono espresse a riguardo: Fausta Samaritani, ad esempio, sostiene che forse non hanno aiutato il suo «stile mescolato» o il «realismo dei temi»<sup>7</sup> che tendeva ormai a perdere consensi e presa. Ma ancora prima di questo, bisogna tenere presente che il destino di Bonanni è quello che lega molte, se non tutte, le donne che scrivono nel Novecento italiano: fuori canone, poco premiate e poco studiate. Bonanni sembra

---

<sup>2</sup> È del maggio 2021 la ristampa de *Il bambino di pietra. Una nevrosi femminile* ad opera di Edizioni Cliquot, con l'intento, attraverso ulteriori e prossime ripubblicazioni, di rilanciare l'autrice.

<sup>3</sup> Una interessante analisi sui dati riguardanti candidature e vincitori del Premio Strega è stata recentemente pubblicata da Tolfo e Caminito (2020), dimostrando la tradizionale marginalità delle donne nella storia di questo premio letterario.

<sup>4</sup> Bonanni (1949).

<sup>5</sup> Samaritani (2006), p. 42.

<sup>6</sup> Samaritani (2006).

<sup>7</sup> Samaritani (2006), p. 21.

essere ben conscia di questo stato delle cose<sup>8</sup>; e forse proprio per questo non rinuncia mai a creare e nutrire quello che Maria Bellonci definisce un «gineceo letterario»<sup>9</sup>: infatti, mantiene contatti e relazioni strette con altre scrittrici del ventesimo secolo, che ruotavano intorno a Casa Bellonci – come Bonanni inizialmente – moltissime poco lette (oggi), conosciute e studiate. La definizione di «gineceo letterario» è interessantissima se si pensa che Bellonci la conia (e Bonanni la accoglie) in un periodo in cui si riflette poco sull'enorme significato politico di una categoria simile; una categoria che, tra l'altro, sembra anticipare quello che la Ferrante, con più successo, nella *Frantumaglia* chiamerà «genealogia femminile»<sup>10</sup>. L'atteggiamento di Bonanni così aperto verso le colleghe derivava, credo, dalla convinzione di condividere con queste ultime i torti che lei stessa subiva in prima persona. Samaritani, prendendo in considerazione sia la sua narrativa che la sua esperienza personale, ha usato per Bonanni il termine di «protofemminista»<sup>11</sup>, un termine che sicuramente rende giustizia alle intuizioni profetiche sulla condizione femminile, di cui la prosa bonanniana si fa esponente, ma un termine che denuncia anche lo stato in cui versa l'Italia di metà Novecento: in Europa le protofemministe sono molto precedenti a Bonanni, che invece in Italia si ritrova quasi da sola ad anticipare temi e motivi già assimilati altrove. Proprio questo *fil rouge* – ovvero l'attenzione dichiarata, straordinaria e, se non inedita, quanto meno aggressiva verso la condizione delle donne nella società italiana del ventesimo secolo – accompagnerà l'analisi tematica delle opere più rilevanti dell'autrice. Oggetto di studio saranno la presenza di ritratti femminili mai stereotipati, la capacità di dar voce a categorie di donne tradizionalmente

---

<sup>8</sup> Lamentandosi con Gianna Manzini – in una lettera datata 10 gennaio 1955 – della poca attenzione che i critici le riservano scrive «è forse per questa goffa levata di scudi contro le donne?», Samaritani (2006), p. 183.

<sup>9</sup> Bellonci (1988).

<sup>10</sup> Ferrante (2003).

<sup>11</sup> Samaritani (2006), p. 39.

silenziate, che rientrano esse stesse, proprio come la loro autrice, nella categoria del minore letterario. Tre macro-temi ricorrenti saranno oggetto di analisi - maternità, sessualità e violenza di genere – con lo scopo di fornire un quadro tematico più o meno esaustivo dell'*opera omnia* di questa autrice e di riconoscerne il valore politico oltre che letterario.

## **Maternità rifiutata**

La maternità in Bonanni non è mai idealizzata: sono lontani gli stereotipi residui dell'Italia fascista che persistevano (e persistono) intorno alle donne, la cui unica missione o la cui unica ambizione possibile sembra essere proprio quella di essere madre. Da una parte Bonanni riscopre e rivaluta la maternità come strumento femminile su cui costruire la differenza sessuale che tanto femminismo rivendicherà come arma per l'affermazione della propria soggettività, dall'altra ne denuncerà la strumentalizzazione patriarcale descrivendola come una vera e propria forma di prigionia imposta dagli uomini e quindi dalla società.

Tutto questo è già riscontrabile nel romanzo del 1960, *L'imputata*: un romanzo polifonico in cui la terza persona plurale domina la narrazione, nella quale i personaggi si muovono in gruppi, indissolubilmente legati alla categoria di cui fanno parte. I bambini e le madri sono i protagonisti indiscussi, legati in modo forte ma problematico («Non si potevano separarli, madri e figli, se non a costo di vincere resistenze che lo mettevano in difficoltà anche maggiori»<sup>12</sup>). Il coro di madri di questo romanzo sembra ben conscio di come la maternità sia stata loro imposta e inculcata, senza possibilità di scelta o di replica: «Ora sembravano stupirsi di aver potuto partorire tanti figli mentre si subissava il mondo, ripetono

---

<sup>12</sup> Bonanni (1960), p. 222.

con incerto tono di scherzo che l'hanno imparato prima di nascere»<sup>13</sup>. Consapevoli, sono spesso mosse da un certo istinto di sopravvivenza che le spinge a volersi liberare dei propri figli («[...] se ne dovessi avere un altro coi tempi che corrono, vorrei prima strozzarlo con le mie mani»; «[...] come se ad ogni costo le donne avessero dovuto liberarsi dei figli»<sup>14</sup>). Quello che vivono è una forma di prigionia che opera su ogni aspetto possibile della loro vita: anche sui loro corpi. *Ante litteram* Bonanni si ritrova a denunciare un controllo sul corpo delle donne che le stesse subiscono passivamente ma consapevolmente rassegnate: «Piange su se stessa, condannata per il resto della vita a doversi spelare. E intanto s'immagina morta – dopo morti il pelo cresce – esposta con quegli spini per la pelle [...]»<sup>15</sup>. Un tipo di riflessione, questa, significativa se si pensa all'anno di pubblicazione del romanzo, e che è difficile trovare nei romanzi contemporanei all'autrice che pure si prefissano di denunciare o quanto meno di analizzare la condizione della donna contemporanea; un'attenzione al corpo femminile non inedita (basti pensare a Morante e ai corpi fasciati e infagottati, tanto disprezzati dalle stesse protagoniste<sup>16</sup>), ma che in modo inedito si dimostra spietata e disillusa, grazie al linguaggio crudo e ad un lessico quasi sgradevole («spelare»). L'occhio consapevole di Bonanni scova ingiustizie e forme di assoggettamento che solo molto più avanti verranno percepite come tali e messe in discussione. Nonostante lo spirito di rassegnazione di cui si parlava sopra, queste madri non sono mai dipinte come mere vittime. La forza che mostrano nell'atto stesso di allevare e crescere i loro figli è spesso evidenziata dalla narratrice: «*Le donne ce la fanno sempre al posto dell'uomo. Le donne sono dure a*

---

<sup>13</sup> Bonanni (1960), p. 14.

<sup>14</sup> Bonanni (1960), p. 35.

<sup>15</sup> Bonanni (1960), p. 60.

<sup>16</sup> In *L'isola di Arturo*, il protagonista, ad esempio, parlando delle donne, usa l'epiteto «creature infagottate» in Morante (2011), p. 1040, espressione che torna frequente anche in *Lo scialle andaluso* in Morante (2011), p. 1435, tra gli altri.

*impazzire»<sup>17</sup>. Ecco quindi che, nonostante l'assoggettamento sociale che ne deriva, Bonanni riconosce (anticipando le teorie di filosofe illustri quali Kristeva) nell'esperienza pura della maternità una fonte di potenza e affermazione per le donne stesse («Il sesso forte è la donna che ha figli, la spinta della vita la sostiene come l'acqua il nuotatore»<sup>18</sup>): la problematicità è tutta di natura culturale e sociale. Il titolo stesso diventa fondamentale per la lettura di questo romanzo. Molti critici sono stati concordi nell'interpretarlo come riferito alla Guerra<sup>19</sup>, che muove e controlla a suo piacimento le vite dei protagonisti e le loro sofferenze. E di certo anche la Guerra è protagonista indiscussa del romanzo. Ma l'ambiguità del titolo declinato al femminile non può che riferirsi proprio alla donna-madre – non è un caso che nella sua versione spagnola il titolo sia stato tradotto come *Proceso a una mujer*. D'altro canto, la fine del romanzo è costituita da un processo vero e proprio nei confronti di uno dei giovani personaggi accusato di omicidio. Il processo sembra improvvisamente sdoppiarsi quando l'aula del tribunale si riempie del senso di colpa della schiera di madri accorse a guardare («qualcosa nel timido prete gli aveva fatto ricordare il senso di colpa collettiva che teneva le donne nel periodo istruttorio»<sup>20</sup>; «Quasi una coscienza collettiva di maternità colpevole»<sup>21</sup>).*

*Perché se le colpe dei padri tendono a ricadere sui figli, quelle dei figli ricadono sulle madri. Ecco allora che la madre dell'imputato diventa essa stessa imputata – accusata in primis da se stessa, ma anche dalla società intera, con le sue prescrizioni non rispettate, con le sue pressioni e con le sue aspettative disattese – quando dal fondo dell'aula grida «è colpa mia!»<sup>22</sup>. La donna non esita ad addossarsi la colpa del crimine commesso dal figlio: il grido di questa madre diventa il grido di tutte le madri, delle quali l'autrice cerca di veicolare la frustrazione derivata, tra le altre cose, dalla consapevolezza della condizione*

---

<sup>17</sup> Bonanni (1960), p. 151.

<sup>18</sup> Bonanni (1960), p. 269.

<sup>19</sup> Biondi (1996).

<sup>20</sup> Bonanni (1960), p. 241.

<sup>21</sup> Bonanni (1960), p. 224.

<sup>22</sup> Bonanni (1960), p. 241.

*in cui vivono e dal conseguente tentativo di cercare un compromesso tra il ruolo da ricoprire e il senso di prigionia che ne deriva.*

In *Le droghe*, del 1982, Bonanni torna sul tema della maternità. Tuttavia, la sua protagonista, come al solito, non rappresenta lo stereotipo italiano della buona madre. Scegliendo di affrontare temi come quello dell'infanzia e della dipendenza, l'autrice riesce a dare voce a un'insolita forma di maternità. Infatti, la protagonista non è una madre biologica: sposa un vedovo con un figlio che lentamente accetta come suo, sviluppando una vera e propria relazione madre-figlio. Nonostante finisca per riconoscere il suo ruolo di madre nella vita di Giuliano, la donna non ha paura di ammettere a se stessa un certo disgusto verso l'atto del partorire. Non è questo un tema raro nella narrativa femminile italiana di quel periodo (vi sono esempi in Natalia Ginzburg<sup>23</sup> e Anna Banti<sup>24</sup>, e il tema del disgusto è stato recentemente usato come chiave di lettura dei romanzi di Ferrante<sup>25</sup>), ed è significativo dal momento in cui infrange stereotipi secondo cui è naturalmente agognato e agognabile per qualsiasi donna partorire ed essere madre. Quando la protagonista visita la sua vicina, la madre biologica di Giuliano, subito dopo il parto, la sua reazione è diversa da quella di chiunque altro lì. Mentre intorno a lei tutti mostrano entusiasmo, una sensazione di morte invade la protagonista alla vista di madre e figlio:

*Lei a letto esangue, il neonato invisibile accanto, la culla vuota non avendo forze per arrivarci. Una donnina fragile, che non riusciva a riprendersi dal parto travagliatissimo. [...] Non voleva venire al mondo, si rifiutava. [...] In ultimo fu la madre*

---

<sup>23</sup> In *Mio marito*, ad esempio, la descrizione del parto di Mariuccia è caratterizzato da toni cupi, di morte, ed enfatizza i tratti più lugubri e disgustosi di tale esperienza: «Le lenzuola erano macchiate di sangue, c'era del sangue perfino per terra. (...) Ora Mariuccia non gridava più, giaceva pallida, e il sangue non cessava di scorrere dal suo corpo» in Ginzburg (1995), pp. 200-201.

<sup>24</sup> In *Un grido lacerante* la neonata descritta nell'onirico parto delle prime pagine è un «budello infimo» in Banti (2013), p. 1527.

<sup>25</sup> Milkova (2013).

*a rifiutare le difficoltà del mondo. [...] Lui è di quelli che esclama com'è bello, sia ai neonati che ai morti*<sup>26</sup>.

Quando si immagina nell'atto di partorire abbandona la prima persona e adotta una terza persona che la rende altro da se stessa: si definisce «donna sclavicolata», torturata («Con una sola sensazione corporale: sclavicolata. Ero fuori, mi vedevo da fuori: una donna tutta sclavicolata, come nelle antiche immagini delle torture»<sup>27</sup>). Inoltre, quando la protagonista in questione scopre di essere incinta, la sua reazione è «una punta di paura, un vago senso di umiliazione»<sup>28</sup>. Il suo stato psicologico è replicato anche da un punto di vista fisico: viene descritta come inadatta a partorire, fisicamente inadeguata. Il suo disgusto parte dal suo corpo, infatti («La vista dei bambini mi dà la nausea. Nausea fisica, una sensazione di disgusto alla radice del naso»<sup>29</sup>; «Soffersi nausee atroci, restituivo anche l'acqua»<sup>30</sup>). Alla sua inadeguatezza sembra fare da contraltare la manifesta virilità del marito. La gente si congratula con lui, mentre a lei è riconosciuto un ruolo assolutamente passivo nell'evento e viene rimproverata in quanto giudicata ingrata: «Disse che la mia conformazione rendeva la maternità improbabile, nondimeno era stata valorosamente fecondata. Ebbe l'aria di congratularsi col marito. L'uomo è sempre fiero della sua potenza di generare»<sup>31</sup>. La protagonista è stata educata a credere che essere madre e moglie sia l'unico desiderio possibile per una donna. La sensazione che la tormenta invece è che entrambe le condizioni attentino alla sua libertà di individuo:

---

<sup>26</sup> Bonanni (1982), pp. 41-42.

<sup>27</sup> Bonanni (1982), p. 54.

<sup>28</sup> Bonanni (1982), p. 52.

<sup>29</sup> Bonanni (1982), p. 117.

<sup>30</sup> Bonanni (1982), p. 53.

<sup>31</sup> Bonanni (1982), p. 53.

*Donne piene di figli, che tenevo in grande considerazione, ripromettendomi addirittura di imitarle, io ne avrei fatti dodici. La donna fa l'uomo, lo fa lo nutre lo alleva e lo spadroneggia. Ero soddisfatta di essere nata femmina. E ancora non mi sfiorava l'idea di sapere da chi fossi nata io<sup>32</sup>.*

Più tardi, nel romanzo, la protagonista ammette che la scelta di sposarsi fu dettata solo dal desiderio di emanciparsi dalla famiglia: desiderava liberarsi dal controllo del padre, e finisce per sottomettersi al controllo di un marito:

*Perché mi sono sposata. Perché ci si sposa e perché quella persona e non un'altra. Io ritenevo di saperlo. Qualche ragazzo mi era piaciuto, ma i ragazzi non si sposano e comunque nessuno me lo aveva chiesto, deliberatamente volevo separarmi dal padre [...] uscire dall'atmosfera ipocondriaca di quella casa dove si era andata spegnendo l'effervescenza della mia infanzia, felice perché incontrollata. Volevo lavorare senza nascondermi, guadagnare l'indipendenza. Volevo ciò che le figlie di famiglia continuano a credere di trovare nel matrimonio: la libertà. [...] allungando le mani per toccarmi qua e là, come per assicurarsi del possesso [...]»<sup>33</sup>.*

Anche Cassandra, protagonista del romanzo del 1979, *Il bambino di pietra*, indaga – attraverso la psicoanalisi – le ragioni dietro la sua riluttanza verso la possibilità di essere madre, un atteggiamento e una scelta che non riesce a spiegarsi. Un disgusto che si accentua, in *L'adultera*, del 1964, quando a nascere è proprio una bambina: qui si unisce l'empatia verso una creatura il cui destino è comune a tutte le donne, e che quindi la protagonista conosce bene («La sua voce tremante all'orecchio: "è una femminuccia". E volergliela mostrare. Povera misera creaturina. Costretta a girarsi dall'altra parte: un pianto di debolezza, disgusto e amara compassione»<sup>34</sup>). Ma in *L'adultera* la questione non si limita a rimanere su un piano prettamente privato e interiorizzato, la riflessione della protagonista, anzi, si conclude proprio con il desiderio di una vera e propria

---

<sup>32</sup> Bonanni (1982), p. 23.

<sup>33</sup> Bonanni (1982), pp. 48-49.

<sup>34</sup> Bonanni (2016), p. 61.

rivoluzione, un cambiamento nella struttura più profonda della società. Bisogna ricordare che *L'adultera* fu pubblicato quattordici anni prima che l'aborto divenisse legale. Eppure Bonanni usa la sua protagonista proprio per riflettere ed evidenziare l'ipocrisia degli uomini che si battono per proibirlo, offrendo un'analisi politica lucidissima:

*Fu tentata di domandargli se abortire in certe condizioni fosse un infanticidio. Quando non sono ancora nati e formati – ha le unghiette ha il pesciolino, si sovrappone nella sua mente. Gli uomini si concedono molte libertà, hanno trovato il modo di arrogarsi il modo di uccidere, loro. Verrà anche per noi donne, con la parità dei sessi. Ma no, niente polemiche, bisogna tenerli allegri<sup>35</sup>.*

## **Sessualità corrotta**

Per quanto riguarda la sessualità delle sue protagoniste e delle donne in generale, Bonanni mostra consapevolezza riguardo l'esistenza di un doppio standard. Sono le sue stesse protagoniste che riflettono sui limiti imposti alla loro sessualità, alla possibilità di soddisfare i loro desideri, e a come siano catalogate e giudicate anche e soprattutto in base alla loro condotta sessuale. In *L'adultera*, la cui trama si muove intorno all'adulterio commesso dalla protagonista, si può leggere infatti: «“È adulterio”. “Bada che per questo corri pericolo tu, la nostra legge se la prende con te”. “Ah, è così?” “Perseguibile da noi, è la donna”»<sup>36</sup>. È esplicita la denuncia politica dell'autrice verso un sistema che colpevolizza solo le donne per come vivono il sesso, eterosessuale in questo caso, e che quindi prevederebbe una controparte maschile che non viene chiamata in causa perché innocente in questo tipo di crimine esclusivamente femminile.

---

<sup>35</sup> Bonanni (2016), p. 85.

<sup>36</sup> Bonanni (2016), p. 80.

E ancora, ne *Il bambino di pietra*, la protagonista riflette su come la sua condotta sessuale emancipata verrebbe percepita come «spregiudicata»<sup>37</sup>, e anzi denuncia addirittura gli approcci psicanalitici a cui è sottoposta che, problematizzando un tale desiderio, percepisce come misogini e scoraggianti la libertà di vivere apertamente la sua sessualità.

*La rappresaglia*, del 1985, è scritto in prima persona secondo il punto di vista di uno dei fascisti che rapisce la partigiana incinta, protagonista della storia. Lo sguardo maschile attraverso cui i rapitori guardano alla protagonista e alle donne tutte è fatto coincidere con lo sguardo stesso della società: la donna è appellata come «troia»<sup>38</sup> non solo perché partigiana o perché incinta e nubile, ma ancor di più semplicemente perché donna, quindi naturalmente corrotta. Nonostante il punto di vista quindi maschile, Bonanni non si risparmia dal far trapelare anche la voce, potente, della donna rapita. La donna, infatti, vittima indubbiamente, non soccombe però mai ai suoi nemici («“Tu”, schernì la donna, “Tu che... faccia d’impotente?”»<sup>39</sup>; «“E tu”, essa rimbecca “hai preso più paura di me, bell’uomo”»<sup>40</sup>), consapevole delle ingiustizie che subisce anche solo da un punto di vista teorico e morale, prima che pratico. La Rossa è un personaggio tendenzialmente silenzioso, ma che quando prende parola lo fa per sfogare la rabbia che cova in corpo, proprio come una seconda gravidanza, e che sputa addosso ai suoi carnefici con orgoglio e senza paura. Le sue sono battute concitate, confuse (sintatticamente e contenutisticamente), ma aggressive, potenti ed efficaci, nelle quali spiega le più basilari, ma subdole, teorizzazioni patriarcali di cui è vittima o nelle quali pronuncia invettive piene di immagini cruente e vivide:

---

<sup>37</sup> Bonanni (1979), p. 11.

<sup>38</sup> Bonanni (2003), p. 5.

<sup>39</sup> Bonanni (2003), p. 8.

<sup>40</sup> Bonanni (2003), p. 16.

*[...] Dico che qui la gente chiama vergogne il sesso maschile e natura quello femminile. Esprime tutto. Il nostro sesso è profondo e fecondo come la natura. Be' ero io quella bambina turbata nelle fibre da un ragazzo storpio. Voi ne avrete dedotto che ero già carica di peccato. E magari sapete benissimo che il peccato propriamente non esiste. L'avete inventato voi. E buttato sulla donna. Il corpo del peccato. Io ne ero gonfia fino agli occhi. Va bene? Diventai naturalmente brutta e intelligente, proprio spiacevole. Poi ho saputo servirmene. È stato un bell'uomo vi dico. No, ci sputo sopra e basta, di questo non voglio parlare. Tanto, per il maschio che è sempre in calore, se anche a una donna gli piace la chiamano puttana<sup>41</sup>.*

*Su, bucatemi subito. Qui dovete sparare, farne un crivello di questo ventre di puttana con tutto quello che c'è dentro. Seme d'uomo, ah, ah. Voglio strapparmelo con le unghie questo frutto della vostra razza schifosa d'ipocriti maschi<sup>42</sup>.*

Anche in questo romanzo, come ne *L'adultera*, il piano privato e introspettivo è strumento del personaggio e dell'autrice per estendere la questione verso una dimensione pubblica e, soprattutto, politica:

*"La Guerra fa spietati anche i bambini", mormora il prete. "E le donne", dice Baboro "le donne sono come i ragazzi, propriamente come i ragazzi." [...] "Le donne non sono mai cresciute", afferma Divinangelo impettito. "Diceva mio padre buonanima: toccano la stagione d'amore e la crescita gli continua solo nel ventre. Così non sono mai cresciute abbastanza fino alla testa. [...] "Può darsi", dice la Rossa guardando il prete "che un giorno si mettano a crescere davvero e che la loro crescita aiuti finalmente il mondo a farsi. [...] è un fatto che la rivoluzione è femmina"<sup>43</sup>.*

Attraverso la sua protagonista, Bonanni anticipa il concetto di doppio standard in una società di uomini che pretende di avere il controllo della sessualità femminile. La naturalezza di questo sistema è negata apertamente in favore di una genesi culturale e sociale dello stesso, in cui il controllo sulle donne è esercitato proprio colpevolizzandole. Ecco perché l'unica soluzione prospettata

---

<sup>41</sup> Bonanni (2003), pp. 54-55.

<sup>42</sup> Bonanni (2003), p. 45.

<sup>43</sup> Bonanni (2003), p. 37.

dalla protagonista è quella di istruirsi. Attraverso una metafora suggestiva, questa donna si descrive oniricamente come un occhio su un bastone, capace di guardarsi intorno e di cogliere la sua natura statica e immobile. Solo la cultura potrebbe mutare la sua condizione:

*Nelle case rubavo. Era una mania, rubavo giornali riviste libri.  
Capivo a stento la metà, sempre nelle smanie, mi sentivo orba e  
muta. Smisi di fare la serva, ma ho sempre lavorato, il vero  
lavoro, quello di braccia. E ho studiato come ho potuto<sup>44</sup>.*

## Violenza maschile

Un altro aspetto che Bonanni è riuscita, in un certo senso, ad anticipare - contribuendo a rendere la sua prosa profetica, come menzionato sopra - è la componente sessista in certe forme di violenza che, infatti, l'uomo sistematicamente riserva alla donna. Il carattere anticipatorio di certe osservazioni è palese in *L'adultera*, in cui Bonanni riesce ad identificare come violenza di genere una pratica che ancora oggi si fatica a classificare come tale, e di cui non esiste una definizione tuttora nella lingua italiana: quella del *manspreading*, che il Cambridge Dictionary definisce come segue: «*the act of a man sitting, especially on public transport, with his legs spread wide apart, in a way that means that the people next to him have less space*»<sup>45</sup>. È importante di nuovo sottolineare che Bonanni ha la sensibilità di restituire questa esperienza caricandola della violenza di cui è portatrice nel 1964, quando in Italia lo stupro era ancora considerato crimine contro la morale pubblica e non contro l'individuo. In un Paese che fatica a riconoscere le numerose forme di violenza di genere, Bonanni riesce a rappresentare in quanto tali quelle più subdole e ad

---

<sup>44</sup> Bonanni (2003), p. 50.

<sup>45</sup> Si veda: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/manspreading>.

evidenziarne la natura patriarcale. Elena Ferrante, solo molti anni dopo, tornerà a narrativizzare questa forma di violenza in *L'amore molesto*<sup>46</sup>. Bonanni descrive la prevaricazione fisica di uomo a discapito della protagonista su un mezzo di trasporto. Si vedano gli esempi:

*Fu costretta a mettersi al finestrino, tra le gambe di due uomini che non si tirarono indietro abbastanza, in una posizione scomoda*<sup>47</sup>.

*Che non si fossero preso neanche l'incomodo di scansare sollecitamente le gambe al suo passaggio, tutt'a un tratto la indispetti*<sup>48</sup>.

*Tutt'e due avevano completamente ignorato la presenza delle donne. Di nuovo Linda s'indispetti*<sup>49</sup>.

*Qualunque donna al suo posto sarebbe andata bene [...]. Un'altra esperienza nuova e mortificante*<sup>50</sup>.

Più tardi nel romanzo, la stessa protagonista sarà vittima di una violenza più esplicita. L'uomo dell'episodio precedente finisce per masturbarsi, neanche troppo celatamente, addosso alla donna, che fugge e che, pur denunciando l'accaduto, non otterrà né giustizia né comprensione, neanche da parte della compagna di vagone.

In *Le droghe*, Bonanni non solo dimostra di saper individuare e riconoscere forme di molestie in episodi che ancora oggi sono capaci di creare polemiche e dibattiti, ma attraverso il suo tono sarcastico, riesce anche a descrivere il fenomeno per cui le donne stesse diventano colpevoli di ciò che subiscono. La protagonista di questo romanzo viene molestata da giovanissima da un suo coetaneo. Mentre, inizialmente, la molestia è riconosciuta come tale, presto

---

<sup>46</sup> Ferrante (1992).

<sup>47</sup> Bonanni (2016), p. 19.

<sup>48</sup> Bonanni (2016), p. 21.

<sup>49</sup> Bonanni (2016), p. 23.

<sup>50</sup> Bonanni (2016), p. 43.

l'indignazione si trasforma in scetticismo, e la vittima stessa viene messa in dubbio:

*Corse quella voce ingrossata a stupro, l'unica parola che ritenni allora. Costò agli aggressori una battuta paterna, non priva, sembra, di compiacimento per la precoce manifestazione virile dei loro marmocchi. (Imitativa, proprio come l'uomo con la donna che presume disponibile e contando sull'impunità per un'impresa trionfalmente maschile). Tuttavia lo scandalo viene soffocato – la figlia del giudice – e non arrivò a mio padre. Ma per quella stagione fui disonorata. Agli occhi di certe villeggianti borghesi. Le madri degli stupratori in erba. Li avevo provocati<sup>51</sup>.*

Una frase tra parentesi interrompe bruscamente la prosa e la storia, introducendo una riflessione (forse dell'autrice stessa) che non esita a definire lo stupro come «trionfalmente maschile» e possibile perché impunito. Il tono della narratrice protagonista – ma anche dell'autrice, che sembra irrompere nella narrazione rubando quasi la parola e la scena alla prima persona dominante – è spiccatamente sarcastico e ironico. Manca l'aggressività a cui Bonanni ci ha abituato quando cede direttamente la parola alle sue protagoniste, ma l'effetto finale è ancora efficace. Le frasi brevissime, che si susseguono anche senza verbo, quasi a celare delle sospensioni non esplicitate dalla punteggiatura, trasmettono la consapevolezza e la rassegnazione della voce narrante, la cui ultima battuta («li avevo provocati») non instilla nessun dubbio nel lettore su quanto questa sia una conclusione a cui conviene attenersi ma nella quale non crede.

Bonanni, attraverso la sua narrativa, offre riflessioni su temi e motivi che, negli anni in cui scrive, ancora non erano percepiti come questioni di rilevanza sociale. Mostra una tale consapevolezza e sensibilità verso i suoi personaggi femminili da non renderli mai stereotipati, dando voce così a categorie fino a quel momento inascoltate (adultere, ragazze madri, madri non biologiche...). Anticipa, forse

---

<sup>51</sup> Bonanni (1982), p. 22.

inconsapevolmente, teorie e fenomeni che testimoniano la sua estrema capacità di guardarsi intorno e di restituire la realtà circostante in maniera estremamente lucida. E tutto questo rende ancora più ingiusto il silenzio in cui lei stessa è sprofondata nel tentativo di farne uscire le donne tutte.

Martina Pala

Durham University

[martina.pala@durham.ac.uk](mailto:martina.pala@durham.ac.uk)

## Riferimenti bibliografici

### Bibliografia primaria

Bonanni (1949)

Laudomia Bonanni, *Il fosso*, Milano, Mondadori, 1949.

Bonanni (1960)

Laudomia Bonanni, *L'imputata*, Milano, Bompiani, 1960.

Bonanni (1979)

Laudomia Bonanni, *Il bambino di pietra*, Milano, Bompiani, 1979.

Bonanni (1982)

Laudomia Bonanni, *Le droghe*, Milano, Bompiani, 1982.

Bonanni (2003)

Laudomia Bonanni, *La rappresaglia*, L'Aquila, Textus Edizioni, 2003.

Bonanni (2016)

Laudomia Bonanni, *L'adultera*, Roma, Elliot, 2016.

### Bibliografia secondaria

Banti (2013)

Anna Banti, *Un grido lacerante* in Fausta Garavini e Laura Desideri (a cura di), *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, pp.1523-1163.

Bellonci (1988)

Maria Bellonci, *Maria e lo Strega* in «Il Sole24Ore», 3 luglio 1988.

Biondi (1996)

Liliana Biondi, *La narrativa di Laudomia Bonanni: dalla maternità naturale alla "mamma" solidale* in «provinciaoggi», XIII, lug-sett. 1996, pp. 31-39.

Ferrante (2003)

Elena Ferrante, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni E/O, 2003.

Ferrante (1992)

Elena Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni E/O, 1992.

Ginzburg (1995)

Natalia Ginzburg, *Mio marito* in Cesare Garboli (a cura di), *Opere vol. I*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 187-202.

Giustizieri (2018)

Gianfranco Giustizieri, *Antologia sommersa*, Lanciano, Rocco Carabba, 2018.

Milkova (2013)

Stiliana Milkova, *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura* in «Italian Culture», Vol. XXXI, n. 2, settembre 2013, pp. 91-109.

Morante (2011)

Elsa Morante, *L'isola di Arturo* in Carlo Cecchi e Cesare Garboli (a cura di), *Opere vol. I*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 945-1369.

Morante (2011)

Elsa Morante, *Lo scialle andaluso* in Carlo Cecchi e Cesare Garboli (a cura di), *Opere vol. I*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1405-1461.

Tolfo e Caminito (2020)

Giorgia Tolfo, Giulia Caminito, *Perché anche al premio Strega sono quasi sempre tutti maschi* in «Domani», 12 dicembre 2020.

<<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/lo-strega-non-rosa-il-premio-letterario-dove-le-donne-non-vincono-quasi-mai-khlgsx92?fbclid=IwAR3ujvPS8CK>> (ultima consultazione: 15/05/2021)

Trevisan (2020),

Alessandra Trevisan, *Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano La Stampa. Con un affondo sul Premio Strega* in Arianna Ceschin, Ilaria Crotti e Alessandra Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, vol. 11, pp. 185-208.  
<<https://phaidra.cab.unipd.it/view/o:452354>>

Samaritani (2006)

Fausta Samaritani (a cura di), *Epistolario*, Lanciano, Rocco Carabba, 2006.

*This work offers a thematic analysis of some of the main works by Laudomia Bonanni, an underrated and almost forgotten Italian author from 20<sup>th</sup> century. The paper aims to shed light on the definition of Laudomia Bonanni as a protofeminist by reflecting on her progressive way to narrativize themes such as motherhood, sexuality, and gender-based violence. I will argue that through her prose Bonanni manages to voice traditionally silenced characters, without being able, nevertheless, to avoid for herself as an author the same oblivion.*

*Parole-chiave:* scrittura femminile; femminismo; maternità; sessualità; violenza di genere.

DAVIDE DE REI, *Come un soldato disperso: lo strano caso della*

*Divina Mimesis*

Nella contemporanea frammentarietà in cui si agita la critica, resta probabilmente ancora irrisolta la domanda che tenta di definire i parametri necessari per classificare un testo che possa aspirare al riconoscimento di *status* 'classico'. Se, in maniera forse azzardata, identificassimo come tali i testi che, grazie alla loro forma e sostanza, sono riusciti ad intercettare lo spirito della loro epoca lasciando di conseguenza un profondo segno culturale poi divenuto perpetuo, si potrebbero forse considerare 'minori' tutti quelli che, contrariamente, non sono riusciti a raggiungere tale proposito. Volendo considerare veritiero tale paradigma che pone al centro, quindi, l'intercettazione precisa da parte di chi scrive del tempo più opportuno per la pubblicazione, che ruolo potrebbe giocare in questa partita una scrittura iniziata, poi continuamente ripresa lungo lo scorrere degli anni e di colpo interrotta solo dalla morte (improvvisa) dello scrivente?

Le scritture 'costanti' occupano un ruolo ancora inaudito nelle vite di alcuni autori: sono testi che hanno incontrato un punto di fuga iniziale, poi corretti, modificati e rielaborati tra le pause di altri scritti, ma ai quali si ritorna di continuo, come se un laccio invisibile ma indissolubile legasse l'opera in perenne costruzione ed il suo autore, quasi fosse un richiamo inatteso dalla memoria più profonda dell'inconscio: una «vera presenza», per dirla con l'irrinunciabile George Steiner:

*Mentre noi cambiamo, cambia anche il contesto che dà forma al poema o alla sonata che abbiamo interiorizzato. A sua volta, la memoria si muta in riconoscimento e scoperta ('ri-conoscere' significa conoscere nuovamente). La convinzione greca arcaica che la memoria fosse la madre delle Muse esprime un'intuizione fondamentale circa la natura delle arti e della mente.<sup>1</sup>*

Probabile segno, a supporto di quanto premesso, resta la *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini, uno 'strano caso' all'interno della corposa produzione dell'autore che fatica, ancora oggi, a trovare una rassicurante classificazione.

Testo *minore* secondo molti, già *classico* invece per alcuni, oppure mero *esercizio di stile* secondo altri, il testo sembra rifuggire in partenza da ogni canonica prospettiva, ed una sua possibile ricostruzione non potrebbe evitare di cominciare dall'ambizioso progetto originario che ne costituisce fondamento. Si tratterebbe però, da qualsiasi prospettiva lo si guardi, di un *minor* incompiuto ma continuo, appunto: una sorta di finestra lasciata volontariamente socchiusa dal suo autore al di sopra dei *classici* e della loro composizione, in un movimento di mutua e costante influenza.

Pier Paolo Pasolini comincia a progettare sin dal 1963 la sua personale *Commedia* quale riscrittura in chiave contemporanea del capolavoro dantesco, e dopo dodici anni (nel 1975, poco prima della sua morte) decide di dare alle stampe tutto quello che ha scritto al riguardo lungo il corso del tempo: la sua *Divina Mimesis* viene pubblicata postuma solo pochi giorni dopo l'assassinio del poeta, e comprende un «Documento» costituito da due «Canti», «Appunti e frammenti» per la realizzazione di altri quattro, tre «Note» (delle quali una rivolta all'editore immaginario dell'opera), ed una «Iconografia ingiallita» ovvero la raccolta di venticinque fotografie posizionate per integrare visivamente la pagina scritta.

---

<sup>1</sup> Steiner (2019), p. 23.

Sappiamo poco dell'idea originaria di Pasolini circa la struttura dell'opera e, soprattutto, se volesse o meno perseguire il solco lasciato dal poeta fiorentino anche nella divisione delle tre cantiche ultraterrene; ciò che emerge in maniera predominante, però, è la predilezione indubbia del poeta per la tematica infernale, come testimoniano le stesse sue parole in apertura alla *Mimesis* e in un'intervista radiofonica tra l'autore ed il giornalista Giorgio Fubiani del 5 Febbraio 1964, riportata nella recente ristampa dell'opera:

*La Divina Mimesis è una specie di rifacimento. Come vede la mia ispirazione è tutta un pochino filologica, da pasticheur: la Mimesis è un rifacimento dell'Inferno di Dante.<sup>2</sup>*

Ritorna per Pasolini, dunque, la possibilità di una nuova catabasi (questa volta ricalcando il viaggio letterario ultraterreno per eccellenza) e la possibilità, inoltre, di costruire un paradiso ex-novo, «anzi ci sono due progetti: uno neo-capitalistico e uno marxista»; ed a quale altro inferno potrebbe cromaticamente somigliare il suo se non a quello dell'età neocapitalistica, quello del consumismo e della *merce*? Si tratta, dunque, di una *Divina Mimesis* che vuole essere in principio dichiarata *imitatio* ma che poi aspira ad andare oltre, diventando in tutto e per tutto una *mimesis dantesca* finalizzata al complesso racconto del reale e di coloro che lo abitano: Pier Paolo Pasolini immagina, dunque, un'opera totalizzante ed onnicomprensiva nella quale, come osserva acutamente Marco Bazzocchi:

*Il versante antico dantesco doveva trovare corrispondenza nel versante moderno del romanzo «cattedrale» di Proust, non per niente uno degli autori con cui si chiude il famoso Mimesis di Erich Auerbach.<sup>3</sup>*

Dell'opera vengono però realizzati solo due canti completi, con l'aggiunta di appunti e frammenti per la costruzione dei canti successivi rimasti incompiuti: il

---

<sup>2</sup> Pasolini (2006), p. 3.

<sup>3</sup> Bazzocchi (1998), p. 97.

progetto del romanzo «cattedrale» confluirà nella scrittura successiva del suo più noto (e celebrato oggi come “classico”) *Petrolio* e in entrambi i casi Pasolini tenterà di dare ai due lavori una forma che riflette già di per sé l’edizione di un testo lasciato volontariamente inconcluso, non circoscritto nei limiti di un inizio e di una fine, quanto piuttosto riflesso magmatico della vita stessa. Entrambi i testi nascono, dunque, sin dalle intenzioni del loro autore per essere *problematici*, ed alcune note della *Mimesis* danno al lettore avvertimenti essenziali in proposito:

*Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. [...] Tutto il materiale scritto finora, deve essere datato: non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. [...] Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente.*

*La Divina Mimesis [...] si presenta miticamente come l’ultima opera scritta nell’italiano non-nazionale, l’italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia. Nell’Inferno si parla dunque questo italiano, in tutte le sue combinazioni storiche [...].*

*Questa non è un’edizione critica. Io mi limito a pubblicare tutto quello che l’autore ha lasciato. Il mio unico sforzo critico, molto modesto, d’altra parte è quello di ricostruire il seguito cronologico, il più possibile esatto di questi appunti. [...] Un blocchetto di note è stato addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche – lo si consenta – commovente, un biglietto a quadretti (strappato evidentemente da un block-notes) riempito da una decina di righe molto incerte – è stato trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l’anno scorso).[...] Capisco naturalmente che la lettura di questi frammenti possa venir turbata da una successione cronologica che è quella della scrittura e non quella del senso. Ma ho preferito il rigore – un rigore qualsiasi – a una manipolazione sia pur onesta e ragionata.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Pasolini (2006), pp. 47-49.

Lo scrittore ci avverte, dunque, che il libro si presenterà come se fosse stato realizzato a strati, con le varie stesure sovrapposte secondo una progressione cronologica che egli definisce «passaggio del pensiero»; in questo modo il libro rifletterà la forma magmatica e progressiva della realtà. Pasolini circo-scrive, inoltre, la lingua da lui eletta: sarà un italiano non-nazionale, in opposizione alla «neonata lingua italiana» prodotta dalla industrializzazione del Nord del Paese; puntualizzerà in seguito che solo le parti relative ai Due Paradisi, quello neo-capitalistico e quello marxista, saranno redatte nella nuova lingua nazionale. Infine, sorvolando sulle macabre coincidenze con il delitto che realmente lo condurrà alla morte, il Pasolini-editore ci avverte che l'autore è morto a Palermo, ucciso da alcuni colpi di bastone, alludendo velatamente e ironicamente ad alcune critiche mosse contro di lui dal Gruppo '63 che l'anno prima si era riunito proprio nel capoluogo siciliano. Al descritto materiale frammentario si aggiunge, infine, un allegato «poema fotografico» del quale Bazzocchi dà un'interessante chiave di lettura biografica:

*Sono ventidue fotografie, ventidue fotogrammi che compongono un'ideale autobiografia dell'autore, esibita così come Dante esibisce se stesso, i suoi amici e i suoi nemici nella Commedia.*<sup>5</sup>

Fanno parte del «poema fotografico» il ritratto di Julià Grimau, politico comunista giustiziato da un plotone d'esecuzione nella Spagna franchista, e quello del partigiano e politico greco Grigori Lambrakis, assassinato da alcuni estremisti di destra durante un comizio; ci sono alcune foto delle manifestazioni di Reggio Emilia contro il governo Tambroni nel 1960, Roma invasa dal simbolo della nuova borghesia italiana del dopoguerra: le Seicento Fiat; c'è una foto di Pasolini con Carlo Emilio Gadda e una che raffigura la tomba di Gramsci; un'altra che ritrae Contini sorridente e nella pagina a fianco una scena del Battesimo di

---

<sup>5</sup> Bazzocchi (1998), p. 98.

Cristo tratta dal Vangelo secondo Matteo (posta, secondo parte della critica, come segno del parallelismo tra Giovanni Battista che battezza Gesù come Contini ha battezzato Pasolini alla letteratura); compaiono, alla fine, una piccola chiesa di Casarsa ed un paesaggio africano con alcuni bambini.

Ma l'elemento autobiografico, oltre agli indizi accennati del «poema fotografico», diventa ancora più decisivo nelle pieghe dei Canti, nei quali il testo tenta costantemente di riprendere il modello dantesco, sin dall'esordio:

*Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella «Selva» della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire. Oscurità uguale luce. La luce di quella mattinata d'aprile [...] quando arrivai (il lettore non si scandalizzi) davanti al cinema Splendid. [...] Tutto ciò tra i portali di questo cinema Splendid: scintillanti, la sera, ora impoveriti dalla luce, da questa luce. Miseri portali di vetro e metallo: ed ecco la millesima, la miliardesima stretta al cuore, l'intenerimento, l'illanguidimento, la lacrima. Anche la constatazione della misera del poco lusso, aveva il potere di straziarmi.<sup>6</sup>*

Pasolini ci racconta la sua condizione di partenza: ha quasi quarant'anni, vive una fase problematica del proprio percorso di vita, uno smarrimento in quella realtà del 1963 dove si è persa «la luce della vecchia verità» e, come il pellegrino Dante, avverte un disorientamento causato dal venir meno della ragione ed il prevalere impetuoso dei sensi ne rende faticosa persino la descrizione: «Ma come giunsi, in quel mio sogno fuori dalla ragione [...] ai piedi di un Colle?».

Chi può segnare (domanda Pasolini a se stesso e, dunque, a noi) il momento in cui la ragione comincia a dormire, o meglio a desiderare la propria fine? Chi può determinare le circostanze in cui essa comincia ad uscire, oppure a ritornare,

---

<sup>6</sup> Pasolini (2006), p. 7.

là dove ragione non era, abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta per passione, per ingenuità, o per conformismo?

Il sonno della ragione, dunque, non solo 'genera mostri' ma confonde i piani del tempo e dello spazio attraendo verso di sé il poeta, quasi quarantenne, in una condizione di sensibile vulnerabilità, aggravata dalla visione che egli sta vivendo in quel momento presso il cinema Splendor, tra bandiere rosse, operai ed i festeggiamenti per diciotto nuove iscrizioni al partito comunista. Questa riunione di partito è, agli occhi di chi scrive, una visione straziante che ricorda qualcosa che è irrimediabilmente trascorso, che non potrà essere mai più: Pasolini è trascinato in una dimensione onirica nella quale a fargli strada, seppur in maniera confusa e incostante, è la luce della vecchia verità, quella che «riempie di gioia il fatto di aver ritrovata, anche se porta con sé, essa sì, realmente, la fine di tutto».

Seguendo la luce e proseguendo il cammino in salita, l'io narrante incontra tre fiere che gli impediscono di proseguire, ulteriore riscontro del dialogo costante con il primo canto dell'Inferno dantesco. Come di riflesso in uno specchio deformante, egli stesso rafforza l'elemento autobiografico del canto, facendo delle tre bestie altrettante (e deviate) rappresentazioni di sé: la lonza gli si presenta con i colori cangianti delle illusioni di cui (egli come tanti) si è nutrito per tanto tempo, il leone porta con sé i segni dell'egoismo che spinge a divorare voracemente la realtà, e la lupa gli mostra il volto di un'ambizione sfrenata e insaziabile. Nel pieno rispetto del solco dantesco, dunque, i tre animali rappresentano simbolicamente tre impedimenti che ostacolano la via verso la salvezza, ma è subito dopo che Pier Paolo Pasolini realizza del tutto il personale proposito di *mimesi*, quasi trasfigurandosi:

*E mentre rovinavo giù [...] ormai privo dell'autorità della  
poesia, e fatto ignorante dalle lunghe frequentazioni  
oscurantiste, pratiche e mistiche, ecco che mi apparve una figura,*

*in cui dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio.*<sup>7</sup>

Dopo tanta esitazione e turbamento, egli incontra chi saprà condurlo nel suo viaggio, una guida che si presenta come un *doppelgänger* di se stesso: il Pasolini 'poeta civile' degli Anni Cinquanta. L'incontro tra i due si inserisce puntualmente nel solco dell'incontro Dante-Virgilio sin dal suo esordio, da quel «Pietà, per favore» del pellegrino Pasolini che riconduce subito al «Miserere di me!» che Dante impaurito grida al poeta latino; ma è soprattutto sulla presentazione di sé che le intenzioni dell'autore bolognese risuonano chiarissime. Tra rimandi e vere e proprie citazioni, Pasolini-guida esibisce se stesso (non senza ironia ed un filo di narcisismo) ad un Pasolini-spettatore che non riesce a nascondere la consapevolezza per la fine inevitabile di un'epoca e del suo modello di riferimento, che ha fatto dello stesso scrittore un simbolo votato, irrimediabilmente, al fallimento.

Pertanto, il fulcro reale di questo primo canto (e probabilmente di tutta la *Divina Mimesis*, come si tenterà di dimostrare proseguendo nell'analisi del materiale pubblicato) non è tanto la riscrittura in quanto *imitazione* dell'opera dantesca, quanto piuttosto questo stretto e volontaristico processo di identificazione di Pasolini in Dante che vede al centro del dialogo la questione linguistica, ed unita ad essa quella ideologica: Pasolini riconosce in Dante non solo il simbolo di una ideologia radicata e compatta, ma anche un profondissimo conoscitore (probabilmente il più grande) delle molteplici possibilità espressive che la lingua italiana offre e, di conseguenza, l'unico baluardo di resistenza al generale livellamento depauperizzato che tale lingua ha subito dal secondo dopoguerra. È dunque questo appiattimento insidioso, capace di distruggere anche la poesia, l'altro tema centrale intorno al quale ruota l'intera opera:

---

<sup>7</sup> Pasolini (2006), p. 13.

l'inferno in cui il narratore si trova è quello del suo presente, di quel mondo neocapitalistico dove anche i valori sono ormai ridotti a merce di scambio.

Intanto, con uno sguardo al futuro (ovvero al progetto e alla costruzione in corso dei Due Paradisi) e all'impossibilità di accedervi per il momento, il Pasolini-guida si appresta ad accompagnare il suo doppio nell'inferno *del mondo*:

*«Per il tuo bene, ora, mi pare la cosa migliore condurti in un luogo che altro luogo non è che il mondo. Oltre, io e te non andremo, perché il mondo finisce col mondo. Quanto alle prospettive della Speranza (per cui si muore) e ai progetti di Colui che verrà, io sono prematuro alle loro leggi. Non sono dunque autorizzato a condurti in quei due Regni: uno, appunto, sperato, l'altro progettato». «Non ho da scegliere» dissi «vengo con te». Egli mi guardò un istante, esaminandomi, timido e duro, di scorcio, con l'occhio umido sopra lo zigomo consunto. Indi si mosse, e io gli andai dietro.»<sup>8</sup>*

Mentre la sua guida lo precede, l'io narrante descrive il paesaggio da cui è circondato: un non-luogo in cui solo la descrizione del pendio che sta percorrendo, folto «di un'erbaccia cattiva e innocente», dei fiori, degli alberi, è ciò che sembra davvero contare. Dalle sue parole emerge uno scenario nebbioso ed infernale difficile da riconoscere, ma che porta con sé i segni ed i caratteri del mondo e, nello specifico, di quelle periferie urbane che fanno da sfondo a tanta produzione pasoliniana. Dopo i tanti dubbi che lo hanno assalito all'inizio del cammino, il poeta ritrova se stesso nei fiori che umilmente sbucano tra l'erba e il fango, effimeri ma al contempo lieti di porgersi alla luce che dona loro la vita.

Anticipando quello che racconterà più esplicitamente in uno dei frammenti per il IV canto, l'autore disegna il ruolo di un poeta produttore di una merce che, nonostante tutto, non può essere fagocitata dalla totale perdita di senso: attraverso tale similitudine Pasolini ribadisce il modello di riferimento che, in chiusura del II canto presenta il pellegrino Dante confortato dopo molteplici

---

<sup>8</sup> Pasolini (2006), p. 18.

dubbi e titubanze. Alla stessa maniera dei fiori che chiusi durante la notte riprendono vigore con i primi raggi del sole, così egli si sente rinfrancato dalle parole di Virgilio:

*Quali fioretti dal notturno gelo  
Chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,  
si drizzan tutti aperti in loro stelo,  
tal mi fec' io di mia virtude stanca...*

*(Inf., II, vv. 127-130)*

Attraverso la suggestiva immagine di un partigiano prossimo alla morte e, di riflesso, di tutto il movimento della Resistenza, protagonista è ancora una volta la speranza, inutile, inattesa, ma ancora fortemente necessaria. Verrebbe da dire che è *questo il fiore del partigiano*, capace di resistere (non privato di sofferta partecipazione) anche tra gli inferi.

Il corpus seguente, costituito da *Appunti e frammenti per i Canti* successivi, comprende una serie di annotazioni alle quali Pasolini comincia a lavorare due anni dopo (nel 1965) la stesura dei due Canti precedenti, da considerare probabilmente ultimati nelle intenzioni dell'autore. Come si evince anche dal titolo, si tratta della sezione più disomogenea dell'opera e tale provvisorietà del materiale traspare, inoltre, dal tentativo di voler dare un ordine consequenziale che non sempre corrisponde a quello cronologico di scrittura: gli *Appunti*, ad esempio, sono datati ancora 1963, segno dell'abbandono di ogni proposito di lavoro ordinato da parte dell'autore. Inoltre, se i primi due Canti dell'opera si attengono piuttosto fedelmente, come si è cercato di dimostrare, al modello originale, gli appunti successivi sembrano volersi discostare con maggiore indipendenza dalle orme del poeta fiorentino.

La sezione racconta dunque al lettore l'ingresso di Pasolini e del suo doppio nella Città infernale e il loro primo incontro con una moltitudine di dannati:

*Risuonavano intorno a me diverse lingue [...]. Dialetti, o gerghi, parlate di poveri o di ricchi: erano le prime parole, come sempre, a rivelare subito socialmente i parlanti. Ma qui li rivelavano, invece, per così dire, sotto un aspetto asociale, spaventoso. Chiesi, ormai compiaciuto: «Maestro cos'è quello che sento?». «Qui vivono» mi rispose lui [...] «quelli che hanno eletto a proprio ideale una condizione peraltro inevitabile: l'anonimato. La fatalità, la gloria, la condanna di essere "qualunque", o se preferisci (e vedo che ne soffri selvaggiamente) di essere come tutti. Ma questa non è stata per loro una condizione di reale innocenza. [...] Questi qui hanno fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita: sono stati i moralisti del dover essere come tutti».<sup>9</sup>*

L'io narrante incontra coloro che, da corpi, hanno vissuto una condizione di sbiadito anonimato nell'essere ciascuno uguale a tutti gli altri, e che ora nel regno dei morti vivono al centro di una confusa babele linguistica: come egli segnala tra le pieghe del testo, la lingua che di solito rivela «subito socialmente i parlanti» qui rende i suoi parlanti, per contraccolpo, una massa indistinta e amorfa, «asociale e spaventosa». Il riferimento, ancora una volta, sembra essere all'appiattimento linguistico (e culturale) che hanno generato la società post-industriale e la civiltà dei consumi, responsabili di quella «lingua dell'odio» temuta da Pasolini quale possibile minaccia anche per il mondo della poesia. Specularmente, l'elemento linguistico caratterizza anche l'incipit del III canto della *Commedia* nel quale Dante, appena varcata insieme a Virgilio la soglia dell'inferno (col suo «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»), è turbato dal tumulto causato dalle diverse lingue, dai pianti e dai lamenti ininterrotti di coloro che in vita furono ignavi e che ora sono respinti dallo stesso inferno a causa della loro esistenza senza alcuno scopo. Come è noto Dante li posiziona non ancora all'interno del cono infernale, poiché essi non parteggiarono in vita né per il bene né per il male: Dio non li ammette alla contemplazione di sé, l'inferno li respinge

---

<sup>9</sup> Pasolini (2006), pp. 26-27.

e, posti al fianco degli *angeli neutrali*, sono dunque indegni sia del cielo che degli inferi. Il poeta condanna, dunque, con ferma durezza chi in vita non ha saputo assumersi le proprie responsabilità e li disprezza profondamente, finanche intravedendo tra di loro quel Papa Celestino V la cui abdicazione (fino ad allora senza precedenti) aveva favorito la salita al soglio pontificio di Bonifacio VIII, irriducibile assertore della supremazia papale sull'imperatore e corresponsabile dell'esilio dantesco.

Come gli *anonimi* di Pasolini, essi non hanno lasciato in vita alcuna traccia di sé e scontano, anche nell'oltretomba, la loro connaturata mediocrità. Nella pena che immagina per essi, Dante applica, per la prima volta nella sua opera, la legge del contrappasso, in virtù della quale la condanna delle anime corrisponde per opposizione o somiglianza al peccato che l'ha originata. Gli ignavi sono pertanto costretti a correre eternamente dietro ad una bandiera (loro che in vita non ne ebbero alcuna) punti da vespe e mosconi, mentre il sangue e le lacrime che cadono a terra vengono raccolte dai vermi. Specularmente, anche i condannati di Pasolini scontano la loro pena rincorrendo una bandiera:

*Non mi fu difficile accorgermi che in realtà tutta quella gente, lungo le strade del loro mondo di impiegati, di professionisti, di operai, di parassiti politici, di piccoli intellettuali, in realtà correvano come matti dietro a una bandiera. [...] Si trattava in realtà, di uno straccio, che sbatteva e si arrotolava ottusamente al vento. Ma, come tutte le bandiere, aveva disegnato nel suo centro, scolorito, un simbolo. Osservai meglio, e non tardai ad accorgermi che quel simbolo non consisteva in nient'altro che in uno Stronzo.<sup>10</sup>*

Per la seconda volta l'io narrante fissa lo sguardo su una bandiera malridotta ed invecchiata, come quella «degli anni quaranta, di povera stoffa rossa che stringeva il cuore» vista nel cinema *Splendid* precedentemente. Ancora una volta

---

<sup>10</sup> Pasolini (2006), p. 27.

l'inferno pasoliniano assume le sembianze della città neo-capitalistica, con le strade affollate di «impiegati, professionisti, operai, parassiti politici, piccoli intellettuali che corrono come matti» senza raggiungere nessuna meta, e per la conclusione di questo III canto Pasolini rafforza tale immagine sovrapponendo, non senza ironia, al teschio del Jolly Roger piratesco un nuovo, e meno dignitoso, 'stronzo' neocapitalista.

La sezione è però, come già detto, anche la più disorganica dell'opera, ed è certamente quella che suscita maggiori interrogativi e complessità circa la sua interpretazione. Ai fini di una comparazione più agevole con il modello dantesco di riferimento, è bene contestualizzare dapprima l'incipit del IV canto dantesco: giunto al di là dell'Acheronte, ormai sull'orlo del profondo e oscuro abisso infernale, Dante si accorge del pallore di Virgilio ed esita ancora una volta nel voler proseguire; ciononostante, confortato dalle parole della sua guida che dichiara il suo pallore esser segno di pietà per la condizione di sofferenza morale dei dannati e non bensì di timore, entra con lui nel Limbo che è contemporaneamente il I Cerchio dell'Inferno. Al pellegrino Dante, stavolta turbato dai continui sospiri che provengono da una grande turba di uomini, donne e bambini, Virgilio spiegherà che si tratta delle anime che non hanno *storicamente* peccato ma che, essendo morte senza battesimo oppure prima della venuta di Cristo, sono poste nel Limbo senza pene ma anche nella privazione di ogni speranza. Assecondando almeno formalmente la scansione della *Commedia*, Pasolini ne piega, secondo le proprie esigenze narrative, alcuni elementi:

*La nostra coppia discese giù, come una coppia di ciechi. Sapevamo bene, noi due, cos'era l'Irrealtà, visto che ci vivevamo in mezzo ogni giorno. E proprio per questo eravamo pallidi come morti. [...] E gli chiesi come avrei potuto andar giù con lui, se anche lui, di solito così coraggioso – quasi invulnerabile – era contaminato da quel pallore che contraddistingue gli sfruttati, i poveri, i passivi, i cristi che si trovano a un tratto senza vita dopo non aver vissuto mai. Rispose: «Questo mio pallore non è che la*

*pietà per tutta quella gente laggiù, che vive nella confusione. Va bene, forse è una scusa, ma è anche la verità. La pietà infatti in me è solamente l'aspetto che prende la mancanza di libertà».*<sup>11</sup>

Rispetto a Dante, l'intellettuale bolognese enfatizza non di poco la simbiosi tra il pellegrino e la sua guida; d'altra parte, non potrebbe essere altrimenti poiché, seppur con alcune differenze, entrambi i personaggi sono in fin dei conti la stessa persona. Pertanto ad essere «pallidi, come morti» sono tutti e due e non è tanto la voragine sotto di loro ad esser cieca per la sua profondità (come accade nella *Commedia*), ma sono loro stessi ad esserlo. Tale difficoltà si riflette nel racconto della *Mimesis* in una sorta di 'sospensione narrativa' durante la quale l'io narrante partecipa all'agitazione del suo doppio (alla sua «pietà per quella gente che vive quaggiù») ma tale angoscia è resa ancora più gravosa dalla consapevolezza che entrambi non sono poi così diversi da coloro che stanno osservando.

Lasciando emergere il tentativo di aprire con la sua opera una breccia nel mondo borghese fondato sul conformismo, ancora una volta il viaggio di Pasolini si rivela essere non poco distante da quello del suo predecessore in quanto Dante agisce come chi è stato ammesso a vedere l'altro mondo e, per una grazia straordinaria, è stato investito della missione di rivelare all'umanità l'ordine di Dio; la catabasi pasoliniana diventa invece il disperato tentativo di essere, anche solo per un momento, diverso dai dannati che il poeta sta raccontando:

*Odiamo il conformismo degli altri perché è questo che ci trattiene dall'interessarci al nostro. Ognuno di noi odia nell'altro come in un lager il proprio destino. Non sopportiamo che gli altri abbiano una vita e delle abitudini sotto un altro cielo. Vorremmo sempre che qualcosa di esterno, come per esempio un terremoto, un bombardamento, una rivoluzione, rompesse le abitudini di milioni di piccolo borghesi che ci circondano. Per questo è stato Hitler il nostro vero, assoluto, eroe. [...] Mi scuso quindi col mio lettore – che ha ragione di essere impaziente – per non saper rappresentargli una visione del mondo confortata dalla saggezza*

---

<sup>11</sup>Pasolini (2006), p. 28.

*o dall'estremismo che vorrei. L'Inferno che mi son messo in testa di scrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler.<sup>12</sup>*

Non senza dolore e vergogna, Pasolini indica Hitler come la concretizzazione verticistica e tragica della Storia, lo zenit della eterna contraddizione borghese, per la quale l'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità entra strutturalmente in conflitto con «qualcosa di esterno» o con chi possa «rompere le abitudini»:

*Hitler, nostro eroe orrendo, incarnazione dei ragazzi infelici, che avrebbero voluto arrestare il suono delle campane dietro i campi di granoturco, o le sirene in fondo a prospettive di portici comunali – perché la piccola borghesia dormiente si destasse, e corresse sulle piazze a ripetere, malgré soi, le sofferenze creatrici di Cristo.<sup>13</sup>*

Dopo questa necessaria digressione, gli *Appunti* testimoniano un riallineamento al racconto descritto da Dante; quest'ultimo, dopo aver incontrato Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, giunge con Virgilio ai piedi di un maestoso castello circondato da sette alte mura e, dopo aver varcato altrettante porte, si ritrova al centro di prato rigoglioso, nel quale gli vengono presentati gli 'spiriti magni' che popolano il nobile castello:

*Venimmo al piè d'un nobile castello,  
sette volte cerchiato d'alte mura,  
difeso intorno d'un bel fiumicello.*

*Questo passammo come terra dura;  
per sette porte intrai con questi savi:  
giugnemmo in prato di fresca verdura.*

*Genti o'eran con occhi tardi e gravi,  
di grande autorità ne' lor sembianti:  
parlavan rado, con voci soavi.*

*Traemmoci così da l'un de' canti,*

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 30.

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

*in loco aperto, luminoso e alto,  
sì che veder si potien tutti quanti.*

*Colà diritto, sovra 'l verde smalto,  
mi fuor mostrati li spiriti magni,  
che del vedere in me stesso m'essalto.*

*(Inf., IV, 106-120)*

Tra di loro Dante vedrà gli eroi che contribuirono a rendere grande Roma (Ettore, Enea, Cesare, Bruto), poi i filosofi e gli scienziati (Aristotele, Socrate, Platone, Democrito, Eraclito, Cicerone, Seneca) e tanti altri che il poeta afferma di non poter ricordare per ragioni di tempo. Allo stesso modo, dopo le amare considerazioni riguardo il conformismo alle quali si è accennato, l'io narrante pasoliniano prosegue nel cammino e si imbatte in un grande prato al centro del quale si erge un castello simile:

*Dove avevo visto qualcosa di simile a questo giardino pieno di poeti, che avevo ora davanti agli occhi? [...]. Era una villa del Settecento, costruita da principi boemi [...]. Era infatti quello un luogo ambiguo: poteva essere boemo, come infatti era, e come informava la triste campagna, ma poteva essere anche parigino, oppure alto-italiano. [...] Al di là della villa si stendeva il vero e proprio giardino: i cui confini erano la campagna deserta e il cielo. [...] Quei vialetti, quelle aiuole erano pieni di poeti, che, approfittando di un po' di solicello, passeggiavano e chiacchieravano dolcemente e senza impegno, aspettando di andare a tavola. Erano poeti cechi e poeti slovacchi, e, tra loro, qualche poeta italiano, ospite di quella villa: che era, appunto, una villa per i poeti.<sup>14</sup>*

Il luogo descritto appare così minuziosamente caratterizzato che è capace di condurci di colpo in prossimità di suggestivi paesaggi boemi o in qualche altro luogo dell'Europa centrale; anche in questo caso il non-luogo in oggetto è frequentato da poeti ma Pasolini dà al lettore un'informazione non trascurabile, precisando che all'interno di questo giardino non sono presenti 'poeti italiani' (se

---

<sup>14</sup> Pasolini (2006), p. 31-32.

ci sono si tratta soltanto di ospiti occasionali), e che non ci troviamo assolutamente in un luogo della nostra penisola:

*In un luogo analogo italiano una simile adunanza avrebbe avuto un'aria, nel suo fondo, nella sua sostanza, profondamente volgare. Coi loro vestiti buoni da impiegati – costretti a tale secondo lavoro per guadagnarsi la vita – i poeti italiani, in una simile adunanza, avrebbero però avuto l'apparenza non tanto, appunto, di poeti, quanto di impiegati. [...] E poiché la piccola borghesia è volgare, essi non avrebbero potuto essere che volgari [...]. Qui, invece, tra questi poeti boemi o slovacchi, la pietà, se c'era, era diversa. Le loro figure economiche erano quelle di poeti e basta, perché lo Stato li considerava tali, e tali li qualificava. La loro società non li costringeva a fare un altro lavoro per guadagnarsi la vita.<sup>15</sup>*

Come dunque emerge dal testo stesso, e come Pasolini avrà modo di ribadire anche durante la sua successiva attività decennale, gli anni Sessanta testimoniano il vero trionfo della borghesia, la civiltà dei consumi ne rappresenta la vera rivoluzione ed il potere neo-capitalista può a buon diritto essere considerato un 'nuovo fascismo' in quanto è riuscito a realizzare quella omologazione (definita spesso da lui 'a-culturazione' nelle sue interviste) che il fascismo del Ventennio non era invece riuscito a concretizzare:

*La verità che non si riesce a dire [...] è questa: ognuno di noi è fisicamente la figura di un acquirente, e le nostre inquietudini sono le inquietudini di questa figura [...]. Il mondo degli uomini come noi li conosciamo nella nostra vita modellata dalla maggioranza, è un mondo di acquirenti. Tutto ciò che ci serve per manifestarci è acquistato. [...] Perciò la nostra esperienza vitale resta l'esperienza di chi si rivela attraverso l'umile acquisto. [...] Anche chi partecipa alla produzione avrà sempre i caratteri del consumatore. Ritournerà sempre alle sue prime inquietudini. Al suo non appartenersi. Non è suo lo sguardo che guarda chi è presente e si esprime acquistando le sue merci.<sup>16</sup>*

---

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

<sup>16</sup> Pasolini (2006), p. 34.

In questa amareggiata visione omologante però, allo stesso modo dei fiori che egli ha incontrato nel II canto, a qualcuno è ancora concesso di differenziarsi, come lasciano intendere le parole della sua guida:

*«Il poeta vive l'ansia dell'acquisto allo stato puro. Perché infatti qui, in questo Giardino, non c'è ombra di volgarità? Perché le figure economiche sono frantumate dalla loro ansia. Il poeta vuole infatti vivere tutte le figure economiche possibili, vuole insieme la miseria e la ricchezza. Egli non è un acquirente! Egli è un produttore che non guadagna! È uno che produce merce che non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere consumata!»<sup>17</sup>*

In questo che si rivela essere un passaggio chiave di tutto il progetto, il poeta si interroga fuor di metafora su quale spazio possa restare alla poesia nella società delle merci: se è vero che il consumo azzerava la qualità degli oggetti questo vale per ogni 'produzione' letteraria ed anche, nello specifico e soprattutto, per quella poetica. Come testimoniano, però, le sue parole (e la sua 'testarda' volontà al non voler rinunciare alla forma letteraria), Pasolini è convinto che al poeta sia in realtà concesso di distinguersi dalle figure degli altri uomini perché egli non è un *acquirente* ed è l'unico *produttore* di una merce che non può essere consumata per sua stessa definizione:

*La poesia è la sola comunicazione che sfugge, non alle determinazioni economiche, a cui niente sfugge, ma a ogni determinata determinazione: fin dal momento in cui il poeta, come ho detto, non si identifica con nessuna figura economica. [...] Qui in questo Giardino non ci sono letterati – perché i letterati sono tutti all'inferno, e, come vedrai, soprattutto nei Cerchi dove si puniscono i peccati più tipicamente borghesi e piccolo borghesi. Tuttavia, benché poeti, nessuno di questi qui ha mai avuto paura della letteratura. Non si ha paura delle cose di cui si è tanto più forti.<sup>18</sup>*

---

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

<sup>18</sup> *Ibidem.*

Ribadendo l'idea secondo cui la letteratura è, in fin dei conti, 'sempre borghese', ed in quanto tale condannabile all'inferno, ancora una volta la *Divina Mimesis* appare come l'estremo tentativo di deviare questa conclusione, ed il suo sperimentalismo linguistico (che l'autore riprenderà successivamente in *Petrolio*, evoluzione naturale della stessa *Mimesis*), confermerebbe tale intento. Eppure egli è, allo stesso tempo, consapevole che tale idea sia più proiettata al suo inevitabile fallimento che alla sua riuscita, e l'incontro con il poeta Rimbaud, posto a chiusura di questa sezione, sembra confermare tale paura:

«Tu ti meravigliarai – continuò – che sia all'inferno io, il tuo poeta (che ora parla col linguaggio della tua poesia). Ma io ho peccato. Del resto il Paradiso è solo un progetto, e per di più doppio. I miei peccati? Bah, la lettera che ho scritto a Paul Demeny è la lettera di un fanatico rompiscatole, che venendo dritto dalla provincia, ha della vita civile un'idea colpevolmente selvaggia».<sup>19</sup>

Accennando fugacemente al proprio peccato, Rimbaud allude alla sua *Lettera del Veggente*, celebre epistola scritta dal poeta francese all'amico e poeta Paul Demeny, nella quale egli definisce la personale poetica che intende perseguire, sia intellettualmente che stilisticamente, attraverso una lucida critica di rottura con la letteratura del passato giunta sino a lui ed uno slancio originale verso possibilità espressive mai frequentate. Nel continuo gioco di allusioni, che resta ininterrotto durante tutto lo svolgimento della *Mimesis*, anche il peccato commesso da Rimbaud potrebbe essere proiezione di quello commesso dallo stesso Pasolini, con il suo tentativo (disperato eppure necessario) di sperimentare qualcosa che non sia stato mai tentato prima di lui.

Gli *Appunti e frammenti per il VII Canto* chiudono questa sezione parcellizzata dell'opera e se il materiale qui raccolto è quello che maggiormente si distanzia dal modello dantesco, rappresenta al contempo la testimonianza più originale di

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 37.

come Pasolini immaginasse (quantomeno in parte) il proprio inferno, con le sue 'zone', i suoi 'dannati' e le loro rispettive 'pene'. Senza alcuna 'spettacolarizzazione della pena' (i con-dannati appartengono a categorie che ciascuno di noi potrebbe incontrare quotidianamente), il poeta cita ancora una volta il 'peccato di conformismo' come un atto detestabile, descrivendo questa volta un luogo dove la pena consiste 'solo' nell'aver scelto di essere tali, nell'esserci. In un luogo che ormai ha preso quasi del tutto i connotati di un paesaggio urbano, con le «sbarre simili a quelle dei passaggi a livello», le vie «odorose di vernice» e le strade che si allargano di colpo in «piazze d'asfalto», l'io narrante e la sua guida giungono nei pressi di un grande parcheggio, annesso con ostentazione ad un grande edificio contiguo:

*Accanto alla sbarra abbassata, c'era una costruzione di cemento, abbastanza sobria ed elegante [...]. Davanti a questa costruzione – ufficio di dogana o caserma – c'erano le Demonie. Sì: in tutta quella nuova Zona si stavano infatti sperimentando nuovi reparti di polizia infernale femminile. Evidentemente la mitezza dei peccatori di quel settore giustificava tale esperimento: si trattava per lo più di uomini di cultura, abituati a starsene zitti nei momenti di pericolo, e parlare, soltanto a parlare, nei momenti di relativa tranquillità. [...] Ci odiarono subito per l'eccezione a cui le costringemmo: cioè ad alzare le sbarre per far passare due estranei. Aprirono, e noi entrammo nel piazzale, parcheggio sconfinato senza una macchina, sperduto nella penombra.<sup>20</sup>*

I due stanno dunque entrando in un'altra 'zona', protetta da un singolare corpo di polizia femminile che sorveglia quasi inutilmente degli intellettuali che in realtà (Pasolini lo sottolinea ironicamente) non hanno mai contribuito a creare eccessivi disordini; queste Demonie, che nominalmente rimandano alle Erinni (o Furie) viste da Dante nel IX canto dell'Inferno, proteggono una larga piazza dove è radunata una grande folla. Pur nella confusione intontita, l'attenzione di

---

<sup>20</sup> Pasolini (2006), p. 41.

Pasolini viene improvvisamente attratta da qualcuno che dall'interno della massa indistinta ed affollata, amabilmente, lo chiama, e che induce il suo doppio a dargli spiegazioni:

*Quel bel «Oh, Pasolini», era molto dolce. Non era nel Settore degli Ipocriti che mi trovavo. [...] «Tutta questa gente» disse il Maestro «ha peccato contro la grandezza del mondo quasi per istinto. [...] Riduzione, spirito di riduzione, è mancanza di religione: questo è il grande peccato dell'epoca dell'odio. E infatti in nessun'altra parte dell'Inferno vedrai tanta gente. Le masse, amico mio! Le masse; che hanno eletto a religione il non voler averne – senza saperlo».<sup>21</sup>*

Coerentemente con lo sviluppo dell'opera e del suo percorso intellettuale, il poeta colloca nel suo inferno personale la massa amorfa e acritica formata dalla «gente piccola» che ha scelto di vivere come tale: profondamente concatenato al 'peccato di conformismo' descritto precedentemente, anche in questo caso siamo in presenza di un peccato che l'autore riconduce direttamente al mondo borghese e mercificato.

Di seguito i due, dopo aver addirittura consumato una 'terrena' birra, fanno per riprendere il cammino e la guida introduce il pellegrino su quello che incontreranno di lì a poco:

*«Dopo questo Motel, comincia una parte a sé nella Zona dei Riduttivi. Un Settore separato, come vedrai. Vi troverai, è vero, ancora dei Riduttivi – o Troppo Continenti – ma in loro l'errore ha trovato una spiegazione e una coscienza: si è elevato in qualche modo alla dignità di religione. È tuttavia una religione degradata, perché, come ti sarà facile capire, ha dovuto dare grandezza a una parte della realtà soltanto a patto di sacrificarne un'altra... Ma andiamo». Man mano che ci avvicinavamo al confine, con la sua sbarra e la costruzione poliziesca, l'aria si faceva sempre più buia. Come una notte che scendesse*

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

*all'improvviso, con la rapidità di un temporale. Tutto fu ingoiato nel buio [...] Camminavamo ormai, nel buio più fitto.*<sup>22</sup>

Con questa fittissima oscurità (probabilmente la più buia descritta all'interno dell'opera) il racconto (per questa sezione datata 1963) si interrompe bruscamente, per poi riprendere con l'ultimo stralcio scritto da Pasolini due anni dopo. Gli ultimi, brevissimi, appunti del poeta testimoniano la sua intenzione di dedicare un'altra sezione degli inferi all'altra «sfumatura del peccato della Normalità (o della Continenza), dopo quella del Conformismo», e cioè alla Volgarità. La scenografia preparata per il racconto ha perso, in questo ultimo passaggio, tutte le caratteristiche che arricchiscono solitamente il nostro immaginario sul regno degli inferi ed i riferimenti alle grandi e urbanizzate città del nostro Paese divengono invece espliciti, nominali:

*Nel Regno delle ombre era naturalmente più difficile cogliere le differenze che ci sono tra Roma e Milano. Ma il verde della campagna e il grigiore del cielo erano quelli del Nord. [...] In un ambiente simile, a Roma – per esempio – in un ricevimento al Quirinale, con la luce sfacciata del pomeriggio che entra dai finestroni – c'è sempre qualcosa di un po' sporco e nudo per cui il cuore può stringersi. Qui no. Infatti il primo carattere della Volgarità consiste nel suo essere invadente, nel suo voler rendere Volgare anche chi non lo è, chi è estraneo al suo mondo (l'Italia del Nord e le sue industrie); [...] I Volgari sono morali. Ciò che è repellente in essi è proprio tutto ciò che di lecito e consentito include il loro moralismo di solida tradizione!*<sup>23</sup>

Con il contagio e la bruttezza della Volgarità (peccato che potremmo ancora una volta ritenere peculiare dalla classe borghese) e la descrizione di luoghi del tutto 'terreni', il materiale raccolto si interrompe ed il già sottilissimo confine tra l'inferno ed il mondo, filo conduttore della *Divina Mimesis*, si è ormai del tutto

---

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>23</sup> Pasolini (2006), p. 52.

polverizzato, e con esso, nelle ultime battute, anche quello tra lo stesso Pasolini e il suo doppio:

*Sono passato, così, come un vento dietro gli ultimi muri o prati della città – o come un barbaro disceso per distruggere, e che ha finito col distrarsi a guardare, e a baciare, qualcuno che gli assomigliava – prima di decidersi a tornarsene via.<sup>24</sup>*

Su queste ultime e disilluse note si spezza questa particolarissima catabasi pasoliniana che, come si è cercato di dimostrare, proprio nei momenti che maggiormente sembrano sovrapporla al precedente viaggio ultraterreno dantesco, sembra poi voler rifuggire da ogni tipo di accostamento: in questo eterno ritorno contraddittorio, la *Divina Mimesis* è dunque per noi oggi un *minor* concepito per scavalcare intenzionalmente i margini della classicità, un esercizio di fuga alla scoperta di qualcosa che all’inizio del viaggio, ultraterreno o meno che sia, non sapevamo neanche di voler cercare. *Minor* tanto incompiuto quanto necessario, come il bisogno e la ricerca di un disertore disperso:

*Solo, vinto dai nemici, noioso superstite per gli amici, personaggio estraneo a me stesso, arrancavo verso quella nuova assurda strada, arrampicandomi per la china come un bambino che non ha più casa, un soldato disperso.<sup>25</sup>*

Davide De Rei

[davidederei@gmail.com](mailto:davidederei@gmail.com)

---

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 11.

## Riferimenti bibliografici

Auerbach (1956)

Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956.

Auerbach (2012)

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2012.

Baldacci (1976)

Luigi Baldacci, Pasolini, «Paragone», 312, gennaio 1976.

Bazzocchi (1998)

Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.

Bazzocchi (2017)

Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Benedetta (1995)

Carla Benedetta, *A partire da Petrolino*, Ravenna, Longo Edizioni, 1995.

Cattaneo (1976)

Giulio Cattaneo, Pasolini scrittore, «Paragone», 312, febbraio 1976.

Dini (2005)

Andrea Dini, Una "Commedia" di borgata. Pasolini, Dante e "La Mortaccia", «Paragone», 60-62, agosto-Dicembre 2005.

Garboli (1965)

Cesare Garboli, *Il male estetico*, «Paragone», 190, dicembre 1965.

Pasolini (2006)

Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori, 2006.

Pasolini (2012)

Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude (con nota filologica di Aurelio Roncaglia), Milano, Mondadori, 2012.

Raimondi (2005)

Luca Raimondi, *Nient'altro che un sogno*, Foggia, Bastogi, 2005.

Rossi (1979)

Rossi Aldo, *La Divina Mimesis» e il dopo Pasolini*, «Paragone», 312, gennaio 1976.

Segre (1965)

Cesare Segre, *La volontà di Pasolini 'a' essere dantista*, «Paragone», 190, dicembre 1965.

Steiner (2019)

George Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 2019.

Tinazzi (2007)

Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Venezia, Marsilio, 2007.

Titone (2001)

Maria Sabrina Titone, *Cantiche del Novecento*, Firenze, Olschki, 2001.

Tricomi (2005)

Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini*, Roma, Carocci, 2005.

I brani citati dell'Inferno sono tratti da:

*La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Milano, Le Monnier, 2001.

*This paper provides a philological analysis comparing La Divina Mimesis – written by Pier Paolo Pasolini, and nowadays still considered to be difficult to classify – with some passages from Inferno by Dante. Starting with a contextualization of Pasolini's text - which was originally intended as a contemporary rewriting of Dante's Commedia – there has been a constant dialogue between the two authors, that was mostly based on the representation of an Inferno imagined and constructed. Writing with the belief that a comparative methodology helps revealing hidden meanings, this paper is aimed at demonstrating that La Divina Mimesis is a privileged moment along the intertextual path between Dante and Pasolini. However, we should not focus our attention on the rewriting process as an imitation of Dante's work, but instead we should highlight Pasolini's identification with Dante, that is at the same time a comparison and a negation.*

*Parole-chiave:* Pasolini; Dante; Mimesis; Commedia; comparazione.

## SAMUELE FIORAVANTI, **Luciano Erba, un minore per partito preso. Il minimalismo come strategia**

### **Erba, un minore malgrado tutto**

Gli anni ottanta sono stati decisamente fruttuosi per Luciano Erba. Il decennio si è infatti aperto con l'assegnazione del Viareggio alla *summa* Mondadori, *Il nastro di Moebius*,<sup>1</sup> e si è chiuso con un concerto di Schumann all'Angelicum di Milano<sup>2</sup> in occasione del conferimento del Librex-Guggenheim-Montale all'*Ippopotamo*<sup>3</sup>. Nel 1984, dopo la pubblicazione del *Cerchio aperto*<sup>4</sup>, il comune siciliano di Sinagra<sup>5</sup> aveva già premiato il poeta per «la ricerca sui segni del presente e sugli spessori della memoria»;<sup>6</sup> mentre *Il tranviere metafisico*<sup>7</sup>, «librino esile ma calibratissimo»<sup>8</sup>, si aggiudicava il Bagutta nel 1987<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Erba (1980).

<sup>2</sup> Borri (1989).

<sup>3</sup> Erba (1989). «*L'ippopotamo* costituisce un caso aperto, nel senso che potrebbe essere definita un'opera autonoma del tutto e per tutto rispetto alle precedenti, un nuovo capitolo insomma della poesia» di Erba «oppure la continuazione, sia pure con forti elementi di novità, di un discorso vecchio che nasce sin dalle prime raccolte giovanili» in Palumbo 1989, p. 13.

<sup>4</sup> Erba (1983).

<sup>5</sup> Palumbo (1984), p. 20.

<sup>6</sup> Marchese (1984), p. 5.

<sup>7</sup> Erba (1987).

<sup>8</sup> Tedeschi (1988), p. 15. *Il tranviere metafisico* è un «libricino che intona con una novità riflessiva, meno giocosa e più malinconica, meno divertita rispetto ai canoni erbiani consolidati. Riflessione che implica il ripiegamento, pesi nuovi e perciò nuove pulsioni. [...] Un libro chiave nella storia di questo poeta. L'annuncio di una svolta già preannunciata» Faggi (1987), p. 25.

<sup>9</sup> Tutte le raccolte sono incluse in *Poesie 1951-2001* in Erba (2002), tuttora l'edizione di riferimento. Per un inquadramento della critica più recente rimando agli interventi usciti nei volumi monografici «Testo», n. 64, a. XXXIII, e «Autografo», n. 56, a. XXIV, rispettivamente del 2012 e del 2016. Fra i contributi recenti di particolare interesse segnalo inoltre Porta (2014) e Piccini (2015).

Erba reagisce con stupore ai numerosi riconoscimenti o, quanto meno, «gioca a nascondersi»<sup>10</sup> e assume pubblicamente la posa dello svagato. Immagina i propri lettori «s sofisticati cattivi esigenti oppure sprovveduti»<sup>11</sup>, e in un'intervista rilasciata alla «Gazzetta del Sud» confessa: «il Bagutta [...] è frequentato da giornalisti, romanzieri, artisti ma certamente non da poeti. Pensavo che fossimo due mondi separati»<sup>12</sup>. Mengaldo proverà a spiegare le ragioni dietro un simile atteggiamento sottolineando il «tipico *understatement* crepuscolare»<sup>13</sup> che caratterizza tanto la poesia quanto la persona pubblica di Erba. Il giudizio asseconda un parere espresso da Brusasco qualche anno prima<sup>14</sup>, giudizio che Anna Stella Poli confermerà anche recentemente ed estenderà all'attività traduttiva del poeta<sup>15</sup>. Erba si sforzerebbe, insomma, di sminuirsi e sminuire deliberatamente, poiché solo un poeta minore – un poeta, cioè, che scriva da una posizione di marginalità– avrebbe accesso al «sentimento [...] minimo e rasoterra» che gli interessa mettere a fuoco<sup>16</sup>. Baudino chiarisce: «la poesia [di Erba] è un qualunque cosmico»<sup>17</sup>, ma un qualunque proficuo giacché solo la condizione di poeta minore, cioè di 'poeta qualunque', permette di «entrare in un ambito di [...] maggiore umiltà contemplativa»<sup>18</sup>. Il qualunque di Erba ha l'obiettivo di caratterizzare un osservatore semi-invisibile e pertanto privilegiato, un tipo di osservatore interno eppure estraneo alla contemporaneità, che torna ripetutamente nella poesia italiana post-anni ottanta. Penso in particolare ai casi espliciti di Fiori («confessare/ [...] di essere lì, di essere uno»)<sup>19</sup> e di Benedetti

---

<sup>10</sup> Palumbo (1989), p. 13.

<sup>11</sup> Baudino (1989), p. 20.

<sup>12</sup> Palumbo (1989), p. 13.

<sup>13</sup> Mengaldo (1994), p. 196.

<sup>14</sup> «L'*understatement* [...] caratterizzava la sua scrittura» in Brusasco (1989), p. 18.

<sup>15</sup> Poli (2016).

<sup>16</sup> Bevilacqua (1984), p. 14.

<sup>17</sup> Baudino (1989), 20.

<sup>18</sup> Borri (1989), p. 10.

<sup>19</sup> *Un parere* di Fiori (2014), p. 59.

(«Nessuno ci vedeva e noi vedevamo tutto. / Era il segreto di ognuno per vivere»)<sup>20</sup>.

È quindi negli anni ottanta che va prendendo forma quella programmatica minorità erbiana – l'esser meno, lo scriver meno – che culminerà nell'inequivocabile esergo dell'*Ipotesi circense*<sup>21</sup>: «less is more». Nel commentare infatti *L'ipotesi circense*, a metà degli anni novanta, D'Elia parlerà di una «semplicità enunciativa più cruda, minore, dimessa»<sup>22</sup>. Tuttavia Borri è dell'opinione che, già nelle raccolte degli anni ottanta, Erba andasse «oltre a quella minimalità prosastica e quotidiana tanto utilizzata dai poeti dell'alienazione tecnologica, della sociologia oggettuale, degli anni Cinquanta e Sessanta»<sup>23</sup>, e riesca a fare del 'minimo' un manifesto. A tal proposito, Migliorati descrive, fra le cifre emblematiche del 'poeta deliberatamente minore', il diradamento delle strutture metriche erbiane, che ribattezza «sonetti di grado minimo»<sup>24</sup>. Forni parlerà invece di «esotismo minimo» per la topografia della poesia erbiana<sup>25</sup>, mentre Canali arriva a definire Erba «un poeta classico, nel senso che ottiene il massimo risultato col minimo sforzo (apparente)»<sup>26</sup>, e anche Mancino insisterà sulla dinamica della facilità apparente ma studiata («semplice, però sempre raffinato»)<sup>27</sup>.

L'insistenza della critica sull'aggettivo 'minimo' persuade anche Gianni D'Elia che considera peculiare, in Erba, «una poesia bassa, ragionata, minima»<sup>28</sup>, una poesia attenta alle «minime differenze»<sup>29</sup>, già dalla primissima compilazione

---

<sup>20</sup> Vado nell'aprile del duemila e dieci di Benedetti (2017), p. 271.

<sup>21</sup> Erba (1998).

<sup>22</sup> D'Elia (1996), p. 9.

<sup>23</sup> Borri (1989), p. 10.

<sup>24</sup> Migliorati (2012), p. 67.

<sup>25</sup> Forni (2003), p. 76.

<sup>26</sup> Canali (1989), p. 17.

<sup>27</sup> Mancino (1994), p. 145.

<sup>28</sup> D'Elia (1996), p. 9.

<sup>29</sup> Sbrojavacca (2012), p. 118.

Mondadori, in cui Erba raccoglieva in volume le plaquette d'esordio sotto il titolo paradigmatico *Il male minore*<sup>30</sup>. Erba sarebbe insomma un poeta minore per scelta, una volta imboccata la via del male minore. Restare ostinatamente 'minimo' sembra una soluzione obbligata a ragione dell'«orrore istintivo per i riti di una società di massa», ai quali Erba si oppone frontalmente: «in queste condizioni il male minore è l'esilio, cioè l'assolutizzazione della propria estraneità, l'ignoranza attiva»<sup>31</sup>.

Nei paragrafi che seguono mi propongo di verificare con quali strategie teoriche e retoriche Erba motivi la predilezione per la figura del poeta minore. Dopo aver individuato i caratteri specifici del minimalismo erbiano, proporrò di considerare il poeta minore nel contesto sociopolitico italiano e infine di individuare nella marginalità del poeta la condizione necessaria a un'inchiesta sul ruolo della borghesia milanese nel Dopoguerra.

## **Minimalismo, la strategia del poeta minore**

Sul minimalismo erbiano si sono espressi in molti<sup>32</sup>. Erba stesso è sempre stato molto chiaro nel distinguere fra il proprio minimalismo e «la solita sovraesposizione americana dell'omonima corrente»<sup>33</sup>. Fra le ragioni di tale distinzione annovera «l'indisposizione all'enfasi, l'inadeguatezza operativa di fronte al sublime, la modesta illuminazione della scoperta sul campo; la poetica del quotidiano e della marginalità (non dell'emarginazione, si badi bene!)»<sup>34</sup>. Un poeta minimalista che voglia aderire a questo codice sarebbe insomma

---

<sup>30</sup> Erba (1960).

<sup>31</sup> Luzzi (1993), p. 455.

<sup>32</sup> Verdino (2004), poi ritrattato in Verdino (2012); Rossani (2007); Limone (2012); Pacini (2014).

<sup>33</sup> Piccini (2003).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

necessariamente un poeta minore o – parafrasando l'autocommento erbiano – un poeta estraneo alla sovraesposizione mediatica della Minimal Art statunitense e, parimenti, un poeta estraneo all'enfasi e al sublime. Nell'ottica di Erba, un poeta minore è marginale perché interessato all'ordinario e al dato più modesto: «[Erba's] poetry evokes the mist and gray of Milan, and his lyricism has the muffled sound of skepticism, reserve, and abject modesty»<sup>35</sup>.

La strategia dell'*understatement* sembra innanzitutto una scelta operativa. La marginalità riguarda concrete scelte editoriali: Erba pubblica poesie «demandate a piccole edizioni aristocratiche, introvabili», che i lettori scoprono «in modi occasionali»<sup>36</sup>. Raduna poi, periodicamente, le *plaquette*<sup>37</sup> in raccolte più ampie, stampate da editori nazionali – Mondadori, Einaudi, Garzanti –, e tuttavia sempre in esili volumetti composti da pochi testi brevi. Nell'immaginario erbiano, il poeta minore vanta naturalmente pochi lettori e si permette anche un filo di sarcasmo confrontando prosasticamente i dati delle vendite in Italia con i numeri raggiunti in Unione Sovietica da un'antologia della poesia italiana tradotta in russo negli anni ottanta. La posa è intenzionale: un poeta marginale vuole restar tale nonostante tutto. Letto, tradotto e premiato? Non conta.

#### *Un dubbio*

*ho migliaia di lettori sovietici  
Ital'janskaja Lirika XX Veka, Ed. Progress  
qualche decina di lettori italiani  
ultimo estratto conto Mondadori  
insorgono alcune perplessità  
(a Milano, quando si giocava per strada,  
e a Capodanno le gambe degli asparagi sembravano più rosse  
tra ragazzi si diceva «Pilade, mi viene un dubbio»)*

---

<sup>35</sup> Gavinelli (2016), p. 335.

<sup>36</sup> Crespi (1987), p. 19.

<sup>37</sup> Erba lavora spesso con editori minimi dell'Italia settentrionale, pubblicando talora testi a tiratura limitatissima con La Meridiana, Gubinelli, Guerini e Associati, la tipografia Lucini, i Quaderni di Orfeo di Milano, Il Farfegno di Brescia, L'Impressione di Locarno, Le carte di Calliope di Novazzano, Pulcinoelefante di Osnago.

*insomma che dire, che fare, čto delat'?*<sup>38</sup>

La perplessità autoironica del poeta è anche, evidentemente, una perplessa ironia politica, tesa a bersagliare la sinistra di ispirazione leninista. È la manifestazione di quelle programmatiche «indisposizione all'enfasi e inadeguatezza operativa»<sup>39</sup> di fronte alla Storia. Il poeta è minore perché coscientemente inadeguato e tenacemente ritirato dall'arena politica, come dimostra questa dichiarazione d'intenti, *Nuvole*, che somiglia a una resa, benché – ancora una volta– distratta, ironica, inconcludente.

*Per anni ho guardato le nuvole  
a oriente di questa terrazza  
senza curarmi se fossero  
diverse per chi le osservasse  
da un'altra parte della città.  
[...] «Cara, se guardi sopra Porta Venezia  
c'è una nuvola che ha la faccia di Lincoln.»  
Lei mi risponde al telefono  
«la mia nuvola ha la faccia di Marx».*

*Sfrangiate nuvole  
restate nuvole!*<sup>40</sup>

Fra gli avantesti conservati nel Fondo Erba al Centro manoscritti dell'Università di Pavia, la prima redazione di *Nuvole* conferma concretamente l'impressione di un appunto svagato e inconcludente. Appare infatti vergata al volo su una busta aperta indirizzata al «prof. Luciano Erba» dalla Galleria d'Arte San Marco dei Giustiniani di Genova, con la quale, per altro, Erba pubblicherà una plaquette nel 2004<sup>41</sup>. Anche a livello retorico è stato messo in luce «il negletto di una falsa prosa che tende alla poesia per negazione di ogni enfasi»<sup>42</sup>: una

---

<sup>38</sup> Erba (1983), p. 51.

<sup>39</sup> Piccini (2003).

<sup>40</sup> Erba (1987), p. 13.

<sup>41</sup> Erba (2004).

<sup>42</sup> D'Elia (1996), p. 9.

poesia minore per strategia compositiva, non tanto per statuto, quindi. Una poesia che «rintraccia tematicamente negli oggetti l'apparizione» (di Lincoln e di Marx, in questo caso), per denunciarne le oscillazioni fra «perdita e permanenza»<sup>43</sup>.

## Il poeta minore in posizione di dissenso

Giorgio Luzzi aveva prontamente cercato di stabilire la posizione politica idiosincratica prospettata da Erba nel *Male minore*<sup>44</sup>. Quasi un manifesto del poeta marginale, *Il male minore* potrebbe stupire per la «frontalità ideologica riflessa in alcuni titoli»<sup>45</sup>. quali *Il sole dell'avvenire*, *La nuova generazione*, *Ricostruzione*.

*Per un autore che si autodefinisce 'svagato' [...] queste occasioni di confronto storico sono estremamente significative e trovano conferma in alcuni suoi scritti critici di quegli anni, a partire dalla prefazione alla polemica antologia Quarta generazione (1954) da lui curata assieme a Piero Chiara, nella quale si afferma l'ininfluenza del 1945 come data letteraria*<sup>46</sup>.

Erba, quindi, non è del tutto sordo alle contrapposizioni storiche, è anzi attivamente intenzionato a schivarle, a evitarne la propaganda. Nel secondo Dopoguerra, «dopo vent'anni di retorica, di trionfalismo, di ottimismo di regime, di demagogia, non v'era posto», secondo Erba, «per enunciazioni altrettanto categoriche, ne fosse pure mutato, ma era poi mutato?, il segno politico»<sup>47</sup>. Parole dure, forse difficilmente condivisibili, che non troveranno spazio in poesia, dove il dissenso è limitato alla patina ironica. Nei versi, Erba mira a «un registro [...] schivo dell'enfasi»<sup>48</sup>, in aperta contrapposizione rispetto alla retorica

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Erba (1960).

<sup>45</sup> Luzzi (1969), p. 66.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Erba (1989b), p. 73.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

trionfalistica che trova evidentemente soffocante. Gianni D'Elia ritiene che la «forma di disimpegno»<sup>49</sup> praticata da Erba sia dunque una posizione politica di estraneità esibita con *nonchalance*.

*Una sorta di militanza, e dunque una nuova forma di impegno del disimpegno, di protesta esistenziale. [La poesia] di Erba è uno specchio della cultura italiana di questi tempi, un po' come lo fu Montale nell'ultima fase, come del resto nella prima, quando ancora i libri di poesia si discutevano e circolavano come 'guide' morali, intellettuali, addirittura come retroterra dell'azione pratica e politica*<sup>50</sup>.

Raboni (1977, XIX-XX) sottolineava però le radici borghesi del disimpegno anti-enfatico e anti-trionfalistico nel Dopoguerra. Erba era infatti «di non improvvisata estrazione borghese», essendo nato «in una delle pochissime città italiane dove una borghesia è, in altri tempi, davvero esistita, cioè nella fattispecie, Milano».<sup>51</sup> E con la borghesia meneghina si identificava egli stesso.

*Milano da sera a mattina*

*[...] Superstite del primo Novecento  
di case d'epoca lungo i bastioni  
resto un borghese di tarda mattina:*

*per svegliarmi ripasso il latino  
campester silvester paluster  
esco, cravatta, scarp luster*<sup>52</sup>

Anche Lisa fotograferà in Erba «un'ironia quotidiana, [attenta al] decoro borghese, venata da un distaccato cinismo»<sup>53</sup>; Forti fa riferimento a un

---

<sup>49</sup> D'Elia (1996), p. 9.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Raboni (1977), pp. XIX-XX.

<sup>52</sup> Erba (2002), p. 345.

<sup>53</sup> Lisa (2007), p. 167.

immaginario «piccolo borghese e vetero-cattolico»<sup>54</sup>; Cicala azzarda un «idillio borghese».<sup>55</sup> Ed Erba stesso qualifica il borghese in modo inequivocabile.

*Se la condizione del mio tempo è una condizione piccolo borghese di uniformità e di squallore, ebbene, devo tutto sommato essergliene grato perché mi consente quelle forme di trasgressione, di fuoriuscita e di ritrovamento della mia identità che mi sarebbero precluse in altri sistemi dove è l'ideologia a prevalere. Solo la condizione piccolo borghese può mettere di fronte al problema della morte, dell'io, proprio perché posso proteggermi dalle interferenze<sup>56</sup>.*

Il qualunquismo anti-ideologico che anima Erba affonda nell'*humus* della borghesia milanese. Gioanola rubricava sotto una sorta di snobismo borghese la «forte estraniamento nei confronti della storia e degli storicismi, col rifiuto delle ideologie e dei riti e miti della società attuale»<sup>57</sup>. Erba si schiera contro gli «intrupamenti nel gregge degli intellettuali organici»<sup>58</sup>, e prende a esempio Sereni, la sua «perplexità [...] di fronte alla situazione contemporanea»<sup>59</sup>, una perplexità «ben lontana da qualsivoglia dottrina politica [...] intessuta di dubbio tenace»<sup>60</sup>.

Resta insomma da stabilire come il retroterra biografico, cioè la condizione borghese, abbia nutrito la posa del poeta minore. In un'intervista del 2007, Maria Antonietta Trupia domandava a Erba esplicitamente se «all'elemento minimo che c'è nella [sua] poesia» sia «sempre collegato un elemento biografico e autobiografico»<sup>61</sup>. Il poeta rispondeva sostituendo l'aggettivo 'autobiografico' con il più pregnante 'autoreferenziale': «la poesia è sempre autoreferenziale,

---

<sup>54</sup> Forti (1989), p. 56.

<sup>55</sup> Cicala (2002), p. 4.

<sup>56</sup> Gambescia (1989), p. 56.

<sup>57</sup> Gioanola (1992), p. 327.

<sup>58</sup> Erba (1992), p. 124.

<sup>59</sup> D'Alessandro (2001), p. 94.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Trupia (2007).

anche quando finge di non esserlo. Anche se parlo di guerra, faccio capire per che parte propendo. Allora tanto vale parlare chiaramente e dire come si è coinvolti»<sup>62</sup>. L'intervistatrice chiedeva allora se con «autoreferenzialità della poesia» Erba intendesse «anche un modo di fare una riflessione di ampio respiro sulla società civile che ci circonda», una riflessione in negativo<sup>63</sup>. Erba confermava la supposizione e proponeva di rileggere nel poeta minore proprio una presa di posizione – l'autoesilio, l'estraniamento – raggiunta grazie al qualunquismo<sup>64</sup>. Fuori dalla repubblica delle lettere, il qualunquismo è ancora qualunquismo, «sì, però venendo meno a certi luoghi comuni, a certe ideologie o addirittura ideocrazie»<sup>65</sup>.

## Dal luogo comune al morire minore

La prima redazione della poesia *Se non fosse*<sup>66</sup>, custodita fra le carte del Fondo Erba al Centro Manoscritti di Pavia, reca il titolo provvisorio *De minimis non curat poeta sed tamen homo*. L'antifrasi autoironica si avvale di un uso personalissimo dell'aggettivo 'minimo', volto ovviamente a istituire un *pun* con il latino *de minimis non curat praetor*. La consonanza allusa poeta-pretore non sarà poi accolta nella versione a stampa, ma richiama un altro gioco consimile, la paronomasia poeta-profeta della prima bozza manoscritta custodita ancora nel Fondo Erba fra gli avantesti di *Istria*<sup>67</sup>. Anche in questo caso il bisticcio fonico non sarà accolto nella stesura definitiva, ma resta indicativo di una propensione a ridefinire autoironicamente il ruolo del poeta. Erba sembra dover chiarire a se stesso in fase

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Erba (1989), p. 22.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 8.

avantestuale in cosa consista questa ridefinizione, ma l'istituzione di *puns* con la parola 'poeta' è solo laboratoriale e non verrà stampata. Il poeta minimalista è insomma un minore poiché non può sostituirsi al profeta né al pretore.

Se è poeta colui che vola troppo alto per curarsi delle inezie (*de minimis non curat poeta*), il poeta minimalista – che si occupa proprio e solo di inezie – non è evidentemente degno di essere chiamato poeta. Il poeta minore è dunque tacciato di qualunquismo al punto da non essere nessuno, o meglio: nessuno in particolare (*sed tamen homo*). È piuttosto *homo*, un uomo qualunque. Il minimalismo di Erba consiste precisamente in questa strategia retorica di spersonalizzazione dell'autore per via qualunquista<sup>68</sup>. Un poeta che ruba le inezie e i luoghi comuni dalla bocca dell'uomo qualsiasi.

*Linea lombarda*

*Adoro i pregiudizi, i luoghi comuni  
mi piace pensare che in Olanda  
ci siano sempre ragazze con gli zoccoli  
che a Napoli si suoni il mandolino  
che tu mi aspetti un po' in ansia  
quando cambio tra Lambrate e Garibaldi<sup>69</sup>.*

L'autoironia del titolo fa riferimento alla nota antologia anceschiana del 1952 situando esplicitamente il qualunquismo del luogo comune fra le strategie retoriche della poesia. Anche in ambito sociopolitico il qualunquismo di Erba conserva un carattere smaccatamente intellettuale: è sempre un qualunquismo letterario – atto, cioè, a favorire intuizioni di matrice poetica – non etico. Nel prendere il posto dell'esiliato e del marginale, il poeta minore si assicura il diritto di esercitare una perplessità critica e di vivere nell'invisibilità. Crespi ha felicemente riassunto la posizione erbiana: «la scelta di una zona volutamente

---

<sup>68</sup> Sulle strategie retoriche del qualunquismo erbiano nella forma del luogo comune espresso in poesia, rimando a Forni (2003).

<sup>69</sup> Erba (2002), p. 270.

minore»<sup>70</sup>. Ma, dal margine, Erba saprebbe ricavare il «senso complessivo di [...] una sempre più rigorosa selezione degli elementi poetici accanto a un aspetto sempre più intransigentemente meditativo»<sup>71</sup>. Una meditazione che articola uno «sforzo teologico minore», come ha persuasivamente sostenuto La Penna.

*Sia il Cerchio aperto che il Tranviere metafisico sono simboli di uno sforzo di ricerca delle verità non premiato da nessuna verità, uno sforzo teologico minore, che trova il suo sfondo nelle tele di De Chirico. [...] Ma tale ricerca risulta depistante, lo conduce in territori vuoti. Se c'è una metafisica, non la trova, ma non ne mette in questione tuttavia l'esistenza*<sup>72</sup>.

Anche Brevini individua nell'immaginario erbiano «una zona programmaticamente minore»<sup>73</sup>, in cui convergono quella «moralità» e quell'«*understatement*» che «caratterizzano la scrittura» e che tuttavia «sembrano puntare più in alto», quanto meno rumore facciano, verso «domande di tipo cosmico-leopardiano»<sup>74</sup>. Crespi delinea i tratti di un poeta minore in quanto volontario epigono montaliano, depauperato di ogni tensione.

*I frammenti fortuiti, marginali, immersi in un'aria di stranito idillio, di grazia scontrosa, non rappresentano la profezia o montalianamente il destino di un'epoca, vivono in una zona volutamente minore fatta di lievi accensioni, stupori dolenti, ironie prevertiane, soprassalti del cuore. Il magico degli oggetti montaliani è quindi prosciugato, rastremato*<sup>75</sup>.

Tra le carte pavesi del Fondo Erba, figura anche un manoscritto in biro blu su foglio quadrettato. Riporta la prima bozza del *Tranviere metafisico*, il noto testo eponimo del libriccino Scheiwiller<sup>76</sup>. Vi si narra il sogno di «guidare un tram», fra

---

<sup>70</sup> Crespi (1987), p. 19.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> La Penna (2008), p. 20.

<sup>73</sup> Brevini (1989).

<sup>74</sup> Brusasco (1989), p. 18.

<sup>75</sup> Crespi (1987), p. 19.

<sup>76</sup> Erba (1987).

le distese degli orti lombardi, «e al risveglio rituffarsi nelle incertezze della vita[:]  
un preciso sintomo del desiderio del poeta di spaziare al di sopra della realtà».<sup>77</sup>  
Il desiderio è tuttavia negato al poeta minore, il cui unico destino possibile  
sembra «tutto un morire minore». Il tranviere è metafisico, sì, ma di una  
metafisica autoironica e divertita che mira a traghettare con sé nell'oltremondo i  
morti per sparire con loro, volatilizzarsi. Il testo del *Tranviere* subirà diversi  
rimaneggiamenti – sono note sette redazioni per un totale di nove campagne  
correttorie –, ma vorrei chiudere citando la primissima ipotesi manoscritta,  
inedita, dove, al poeta cui tocca morire, tocca morire com'è vissuto: minore.

*Il tranviere metafisico*

*ritorna a volte un sogno in cui mi capita  
di manovrare un tram senza rotaie  
tra campi di patate e fichi azzurri  
spaventapasseri  
sono i pali che mi fanno da segnali  
i passeggeri sono i miei defunti  
tutto un morire minore  
migliore del nulla*

Samuele Fioravanti

Università Hankuk, Seul

[samuelefioravanti@gmail.com](mailto:samuelefioravanti@gmail.com)

---

<sup>77</sup> Rossani (2007).

## Riferimenti bibliografici

Baudino (1989)

Mario Baudino (1989), *Luciano Erba: la poesia è un qualunque cosmico* in «La Stampa», 4 ottobre 1989, p. 20.

Benedetti (2017)

Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, A. Riccardi, G. M. Villalta, Milano, Garzanti, 2017.

Bevilacqua (1984)

Alberto Bevilacqua, *La grazia e la crisi nelle elegie di Erba* in «Corriere della Sera», 22 febbraio 1984, p. 14.

Borri (1989)

Giancarlo Borri, *Luciano Erba, un poeta che lavora con passione e umiltà. Premio "Librex Guggenheim – E. Montale* in «L'Avvistatore marittimo – Genova», 31 dicembre 1989, pp. 10-11.

Brevini (1989)

Franco Brevini, *Ironia e verità. L'ippopotamo di Luciano Erba e Segreta di Gianni D'Elia* in «Panorama», 1225 (8 ottobre 1989), p. 17.

Brusasco (1989)

Donato Brusasco, *L'ippopotamo di Luciano Erba* in «Gazzetta della Martesana», 17 ottobre 1989, p. 18.

Canali (1989)

Luca Canali, *Su quel baratro di gommapiuma. I versi sinistri dei post-moderni e due libri di poesia "antica"* in «Paese Sera», 3 ottobre 1989, p. 17.

Cicala (2002)

Roberto Cicala, *Introduzione a Luciano Erba, Si passano le stagioni. Una scelta personale di autografi e inediti*, Novara, Interlinea, 2002.

Crespi (1987)

Stefano Crespi, *Un metafisico tranviere ci abbraccia fuori città* in «Il Sole 24 ore», 12 luglio 1987, p. 19.

D'Alessandro (2001)

Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

D'Elia (1996)

Gianni D'Elia, *L'impegno del disimpegno* in «L'indice dei libri del mese», 5 (1996), p. 9.

Erba (1960)

Luciano Erba, *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960.

Erba (1980)

Luciano Erba, *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori, 1980.

Erba (1982)

Luciano Erba, *Il cerchio aperto*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983.

Erba (1988)

Luciano Erba, *Il tranviere metafisico*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1988.

Erba (1989)

Luciano Erba, *L'ippopotamo*, Milano, Torino, Einaudi, 1989.

Erba (1989b)

Giorgio Luzzi, *Intervista a Luciano Erba* in «Poesia», 6 (1989), p. 73.

Erba (1992)

Luciano Erba, *Un'assenza giustificata*, in Dante Isella (a cura di), *Per Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992.

Erba (1998)

Luciano Erba, *L'ipotesi circense*, Milano, Garzanti, 1998.

Erba (2002)

Luciano Erba, *Poesia 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi, Milano, Mondadori, 2002.

Erba (2004)

Luciano Erba, *L'altra metà*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.

Faggi (1987)

Vico Faggi, *C'è un poeta che ha un cuore d'anguria* in «Tuttolibri» inserto di «La Stampa», 14 novembre 1987, p. 25.

Fiori (2014)

Umberto Fiori, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014.

Forni (2003)

Pier Massimo Forni, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba* in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 1 (2003), pp. 75-77.

Gambescia (1989)

Rita Gambescia, *Un borghese molto 'aristocratico'. Intervista all'autore lombardo Luciano Erba* in «ItaliaOggi», 28-29 ottobre 1989, p. 56.

Gavinelli (2016)

Dino Gavinelli, *The transformations of Milan in the eyes of Italian contemporary poets* in «L'espace géographique», n. 4 (2016), pp. 335-341.

Gioanola (1992)

Elio Gioanola, *La linea poetica 'lombarda': Erba e Giudici* in *Letteratura italiana 2. Ottocento e Novecento*, Pioltello (MI), Librex, pp. 327-328.

La Penna (2008)

Daniela La Penna, *Historicising Value, Negotiating Visibility: English and Italian Poetic Canons in Translation* in Daniela Caselli, Daniela La Penna (a cura di), *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*, Londra, Continuum, 2008, pp. 7-23.

Limone (2012)

Giuseppe Limone, *La lezione poetica di Luciano Erba. La libertà del guardare, la responsabilità dell'ascoltare*, «L'Era di Antigone. Quaderno del Dipartimento di Scienze giuridiche della Seconda Università degli Studi di Napoli», 5 (2012), pp. 49-60.

Lisa (2007)

Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di una istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

Luzzi (1993)

Giorgio Luzzi, *Rimozione del senso e indizi di direzione nella poesia di Luciano Erba* in «Cenobio», 4 (1993), pp. 452-460.

Mancino (1994)

Luca Mancino, *Torna la grande poesia* in «Hortus. Rivista di poesia e arte», 12 (1994), pp. 145-147.

Marchese (1984)

Marika Marchese, *Luciano Erba, vincitore dello Joppolo-Piccolo* in «La Sicilia. Quotidiano del mattino», 28 aprile 1984, p. 5.

Mengaldo (1994)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.

Migliorati (2012)

Massimo Migiorati, *La forma sonetto in Luciano Erba* in «Testo», 64 (2012), pp. 61-70.

Pacini (2014)

Bernardo Pacini, *Quando la poesia non può essere solo musica da camera* in «Il sussidiario» <[ilsussidiario.net/news/cultura/2014/8/1/letture-quando-la-poesia-non-puo-essere-solo-musica-dacamera/517367/](http://ilsussidiario.net/news/cultura/2014/8/1/letture-quando-la-poesia-non-puo-essere-solo-musica-dacamera/517367/)> (ultima consultazione: 18/05/2021)

Palumbo (1984)

Sergio Palumbo, *Un Novecento vitalissimo. Premio Joppolo-Piccolo, Luciano Erba e la poesia* in «Gazzetta del Sud», 5 maggio 1984, p. 15.

Palumbo (1989)

Sergio Palumbo, *Il poeta gioca a nascondersi. Incontro con Luciano Erba vincitore del Premio Librex-Guggenheim* in «Gazzetta del Sud», 20 dicembre 1989, p. 13.

Piccini (2003)

Daniele Piccini, *Un inedito di Luciano Erba* in «Letture» <[stpauls.it/letture03/0310let/0310le81.htm](http://stpauls.it/letture03/0310let/0310le81.htm)> (ultima consultazione: 18/05/2021)

Piccini (2015)

Daniele Piccini, *Ancora su Lo svagato di Luciano Erba: possibili fonti e interpretazioni*, in Martina Di Nardo e Andrea Gialloredo (a cura di), *Nel centro oscuro dell'incandescenza. Studi in onore di Giancarlo Quiriconi*, Firenze, Cesati, pp. 221-230.

Poli (2016)

Anna Stella Poli, *Empirista? Bricoleur? Luciano Erba traduttore, tra licenze e understatement* in «Autografo», 56 (2016), pp. 41-55.

Porta (2014)

Elisa Porta, *Un segno che segna se stesso. Il tranviere metafisico di Luciano Erba*, in Roberto Cicala (a c. di), *Un soffio tra le pagine. Lo spirito nella letteratura italiana contemporanea: un'antologia di casi editoriali*, Milano, Quaderni del Laboratorio di Editoria dell'Università Cattolica di Milano, 2014.

Raboni (1977)

Giovanni Raboni, *Introduzione a Nelo Risi, Poesie scelte 1943-1974*, Milano, Mondadori, 1977.

Rossani (2007)

Ottavio Rossani, *Luciano Erba: piccole cose in una geografia immaginaria* in «Il corriere della sera», <[poesia.corriere.it/2007/12/12/luciano\\_erba\\_minuzie\\_quotidian/](http://poesia.corriere.it/2007/12/12/luciano_erba_minuzie_quotidian/)> (ultima consultazione: 18/05/2021)

Sbrojavacca (2012)

Elena Sbrojavacca, *Tensione spirituale ed echi biblici nella poesia di Luciano Erba* in «Testo», 64 (2012), pp. 117-134.

Tedeschi (1988)

Giuseppe Tedeschi, *Poesia come dissidio simbolo artificio. Bellezza, Erba e Ruffilli* in «Il Popolo», 18 febbraio 1988, p. 15.

Trupia (2007)

Maria Antonietta Trupia, *In natura prevale la resistenza. Intervista a Luciano Erba* in «ItaliaLibri» <[italialibri.net/interviste/?LucianoErba&id=360](http://italialibri.net/interviste/?LucianoErba&id=360)> (ultima consultazione: 18/05/2021)

Verdino (2004)

Stefano Verdino, Prefazione a L. Erba, *L'altra metà*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.

Verdino (2012)

Stefano Verdino, *Erba montalista* in «Testo», 64 (2012), pp. 134-140.

*A careful screening of the reviews and the criticism, contemporary to Erba's collections of poetry, allows to reconstruct the public figure of the poet during the Eighties and the Nineties. Through interviews, awards and testimonies, this paper aims to show how Erba has deliberately assumed the role of 'poeta minore' and 'poeta minimo', in compliance with a feeling of dissent and alienation from the dominant rhetorics in the second post-war period. After analysing the strategies adopted by Erba in characterizing himself as a 'poeta minore', the essay focuses on the specific characteristics of his Minimalism and, finally, considers the role of 'poeta minore' in the Italian socio-political context and, specifically, that of the Milanese bourgeoisie in the post-war period.*

*Parole-chiave:* Luciano Erba; poeta minore; minimalismo; borghesia; Dopoguerra.

LUCIA FAIENZA, **Una rumorosa intertestualità: 1912+1 tra ironia e microstoria**

Nel 1986 vedono le stampe due opere brevi di Sciascia: *La strega e il capitano*, romanzo microstorico dall'ampia risonanza che vuole essere una sorta di 'omaggio' al Manzoni della *Colonna infame*, e *1912+1*<sup>1</sup>, divertissement storico-cronachistico che prende spunto da un episodio delittuoso dei primi anni del secolo scorso. Nonostante la diversa fortuna critica, e la diversa importanza rispetto all'opera totale dell'autore, i due romanzi condividono più di un motivo: entrambe le costruzioni narrative ruotano attorno a un processo e alla presunzione di innocenza degli accusati: ma se ne *La strega e il capitano* l'ingiustizia e il sopruso sono il cuore tragico dell'agire storico, in *1912+1* la probabile inaderenza della verità processuale a quella dei fatti accaduti è la farsa, il tragico non appartiene alla sua realtà perché trasformato in maschera grottesca.

Anche in *1912+1* la ricerca dell'autore si svolge seguendo il filo della documentazione depositata negli archivi, tra carte processuali, articoli di giornale, lettere di chi da casa si appassiona al processo e offre la sua lettura dei fatti. L'approccio metodologico di Sciascia alla realtà storica ha più di un punto di contatto con le riflessioni sviluppate in ambito storico da Ginzburg, Levi, Grendi. Una prima tangenza è nella scelta del soggetto da raccontare che è in linea con il criterio 'qualitativo' della nuova indagine storiografica, così come sottolineato da Ginzburg e Poni nelle loro riflessioni<sup>2</sup>: scegliere un 'micro-

---

<sup>1</sup> Sciascia (1986).

<sup>2</sup> Ginzburg, Poni (1979).

momento' significa dare forma a un'analisi verticale, capace di valorizzare anche i materiali di 'scarto' dell'archivio, quelli che rimangono fuori dall'approccio *estensivo* della storiografia tradizionale, che si concentra unicamente sugli elementi più significativi dell'asse diacronico. Anche Sciascia, al pari dei microstorici, individua un *punctum* della storia nazionale che acquisisce valore per la molteplicità dei 'discorsi' che contribuiscono all'analisi dell'episodio in questione: se per Ginzburg l'altra faccia dello studio storico è l'antropologia, per Sciascia il romanzo- che è sempre uno studio dell'uomo e del suo tempo- viene attraversato dall'analisi delle fonti documentarie, ma anche dalle riflessioni sull'arte e sulla letteratura. A nostro avviso, vi sono almeno due livelli in cui interviene l'influenza dello studio microstorico in Sciascia: l'uno, di analogia tematica, che avvicina un'opera come *La strega e il capitano* a *Il formaggio e i vermi* o *L'eredità immateriale*; in queste opere il centro del racconto è la descrizione delle classi subalterne attraverso un 'campione' sociale e umano rappresentativo del proprio tempo e dei rapporti di potere interni a quella società. Un secondo livello di influenza del metodo microstorico sul romanzo sciasciano è la possibilità di applicare un approccio 'olistico', che nello specifico del romanzo si declina come riflessione a tutto tondo sull'episodio storico in cui intervengono i 'saperi' di varie discipline, per un fine conoscitivo<sup>3</sup>. E infatti, tanto per i romanzi di argomento storico quanto per i gialli (si pensi alle divagazioni filosofiche e letterarie del pittore di *Todo Modo*), i prestiti intellettuali fuori dal recinto

---

<sup>3</sup> Si riporta a sostegno di quest'argomentazione quanto introdotto da Grendi, a proposito del rapporto di 'complementarietà' tra la storia e l'antropologia: «Ma è chiaro che non si tratta della corrispondente rilevanza del presente per il passato quanto, per così dire, di una rilevanza «analogica», che fonda la possibilità di un impiego di concetti e schemi euristici connessi col suddetto approccio olistico che ha conseguenze radicalmente critiche nei confronti di certi parametri settoriali che governano la ricerca storica e distinguono i campi d'indagine (il politico, l'economico, il religioso, il demografico, il sociale, ecc.) spesso correlati con discipline scientifiche specifiche (la scienza economica, la demografia...)». Si veda Grendi (1977).

letterario di cui si serve l'autore hanno il compito principale di avvicinare l'oggetto del romanzo alla sua verità.

Osservando, quindi, gli elementi messi in campo anche questo breve romanzo di Sciascia pare aderire alla logica della ricostruzione microstorica, al pari de *La Strega e il capitano*- quella in cui, per dirla con Ginzburg, l'autore veste i panni dell'Inquisitore nella strenua ricerca della verità<sup>4</sup>. La tesi postulata in questo studio sostiene invece che nel romanzo l'apparato microstorico venga utilizzato principalmente come dispositivo di finzione, poiché il fine della narrazione non è- almeno in prima istanza- quello di riabilitare la verità storica sull'omicidio dell'attendente Polimanti ma di restituire una fotografia dell'Italia e degli italiani di inizio secolo. Osserviamo infatti che gli elementi esteriori dell'indagine microstorica sono presenti in abbondanza; in primo luogo la tensione tra verità storica e verità giudiziaria da cui nasce il percorso di ricerca dell'autore e, non meno importante, il ricorso a quello che è un elemento di debolezza dell'indagine storica tradizionale, ossia la valorizzazione degli elementi 'parziali' presenti nell'archivio, in tal modo «Viene dunque svelato il metodo seguito da chi scrive e ne viene mostrato il percorso, come se si trattasse di un 'giallo', in modo tale che le ipotesi formulate e le direzioni seguite possano essere osservabili e verificabili dal lettore nel loro farsi<sup>5</sup>». Quello che cambia è il senso complessivo dell'operazione, perché se la coscienza illuminista del narratore de *La strega e il capitano* insorge sin dalle prime pagine, commentando che «Terrificante è l'amministrazione della giustizia, e dovunque. Specialmente quando fedi, credenze superstizioni, ragion di stato o ragion di fazione la dominano o vi si insinuano<sup>6</sup>», nel processo alla contessa Tiepolo l'urgenza morale non è nella denuncia della superstizione ma dei meccanismi- semiotici, narrativi- perversi

---

<sup>4</sup> Ginzburg (2006).

<sup>5</sup> Maiolani (2019).

<sup>6</sup> Sciascia (1999).

che infangano la verità. E infatti, mentre nella storia della sfortunata popolana accusata di stregoneria la ricostruzione «micrologica [...] assurge a metodo e luogo di restituzione della voce a chi voce non ha avuto<sup>7</sup>», in *1912+1* vi è un eccesso di voci che si sovrappongono: su queste si eleva l'osservazione dell'autore, nel tentativo di ripulirle, individuando la tara dei condizionamenti sociali e culturali che le hanno determinate. Si potrebbe trarre un'ulteriore riflessione e ipotesi dall'accostamento cronologico dei due romanzi: al centro della scena vi sono due donne, ma di estrazione sociale opposta, l'una popolana e l'altra nobile, alle quali spetterà un diverso destino processuale. Sotto una prospettiva comparata e storica la 'vittoria' delle ragioni del soggetto sociale più forte, nella riproposizione dello schema padrone-servo, è dimostrazione dell'immutabilità dei rapporti di forza che condanna i deboli all'eterna oppressione del potere.

Sciascia, dunque, in *1912+1* coglie un momento storico particolare, quello 'generativo' della fisionomia nazionale, con i suoi vizi di pensiero e di costume: sono gli anni dell'età Giolittiana, la cui esistenza sarà legata anche all'ambiguo fenomeno del trasformismo; dell'apertura ai cattolici del parlamento, con la nascita di lì a poco del Partito Popolare Italiano; dell'incipiente conflitto mondiale che muterà per sempre le sorti dell'Europa. Sciascia, dunque, incorniciando nel perimetro narrativo un fatto di cronaca nera parla indirettamente degli attori del presente verso cui indirizza la polemica: il meccanismo non è nuovo alla scrittura dell'autore siciliano, basti prendere come esempio gli attacchi rivolti alla DC che attraversano tutta la sua opera, dal dramma in tre atti *L'Onorevole* (1965) a *Todo Modo* (1976) alla critica più feroce ne *L'affaire Moro* (1978); e ancora la critica del fallimento politico del centrosinistra in *A ciascuno il suo* (1966)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Benvenuti (2013).

<sup>8</sup> Per un approfondimento sul rapporto dell'opera di Sciascia con la politica del proprio tempo si veda Collura (1996).

La storia che vede coinvolta la bella contessa Tiepolo sul banco degli imputati diventa quindi il canovaccio di una trama che si sviluppa nelle regioni del presente- della storia, della politica, della sociologia- e abbraccia, nel finale, anche considerazioni più generali sulla natura della verità. La linearità della ricostruzione delittuosa è quindi inframmezzata da una serie di riferimenti intertestuali che rendono le divagazioni della 'passeggiata' nel tempo, così come è stato definito il romanzo dal suo autore, dei blocchi tematici paralleli al filone principale. Le inserzioni intertestuali si configurano principalmente su due livelli: un primo di carattere polifonico- nel senso in cui intende Bachtin la polifonia di voci, quale espressione di forze contrastanti<sup>9</sup>- che annette all'interno del testo le deposizioni dei teste dell'accusa e della difesa, il racconto dei giornalisti, le congetture dei cittadini che seguono il processo, i pettegolezzi dei conoscenti; un secondo invece è rappresentato dall'ingente archivio di riferimenti letterari e autoriali che amplificano e commentano la vicenda o alludono a interpretazioni dei fatti non immediatamente leggibili, ma possibili. Anche in quest'ultimo caso abbiamo diverse modalità di apertura intertestuale, di cui verrà analizzata l'applicazione sul testo. Il fine rimane però quello di esplorare le regioni del contesto, culturale e umano, in cui è maturata l'uccisione di Polimanti. L'indagine nelle retrovie del contesto da elemento derivato e secondario finisce per coprire il primo piano della narrazione, attraverso lo sguardo sentenzioso e ironico del narratore: anzi, più precisamente, l'ironia è data proprio da questo secondo livello dell'osservazione per cui i personaggi e le ricostruzioni vengono guardati attraverso le lenti del narratore. In tal modo l'identificazione del lettore non avviene con i personaggi- quali maschere della Storia che ripropongono dinamiche eterne della coscienza e dell'agire politico- ma con il «narratore-

---

<sup>9</sup> Bachtin (1968).

giudice<sup>10</sup>»: è in quest'impostazione strutturale del testo che possiamo riconoscere ancora una volta l'influenza di Manzoni che, se più esplicita e immediata nei temi de *La strega e il capitano*, continua a scorrere anche tra le pagine di *1912+1*. Se l'ironia per Manzoni serve a distanziare la «potenza delle passioni» quindi a restituirle «attraverso la lente di un cannocchiale rovesciato»<sup>11</sup> senza che questo ne prosciughi la verità, per Sciascia l'operazione di distanziamento è soprattutto rivelatore dell'impossibilità della conoscenza. L'onniscienza del narratore, infatti, è anch'esso bersaglio dello scetticismo dell'autore e aggiungerei, nel confronto con Manzoni, che il problema della conoscenza si pone al di fuori del recinto della Storia e del sentimento morale: lo spazio che separa Sciascia da Manzoni è attraversato da Bergson, Joyce, Pirandello, l'oggetto-verità ha perso la sua innocenza, e la connotazione parmenidea di interezza e immobilità<sup>12</sup> appare poco più che un residuo romantico. Sciascia inserisce nel testo quella che sembra essere una rappresentazione illusionistica, e ancora una volta ironica, della funzione-autore attraverso la duplice immagine del soggetto che scruta- prima dal buco della serratura, poi dalla finestra- e la cui visione parziale lascia frustrato il desiderio di conoscenza:

*al sopralluogo eccoli tutti- giudici, giurati, avvocati e giornalisti- con l'occhio ai buchi delle serrature: della camera da letto, che però offriva visione mutila e non probante; del salotto che invece la dava completa [...] Un perito in voyeurisme da buco di serratura: sembra impossibile lo si possa trovare, di un vizio così segreto<sup>13</sup>*

*E sono indubbiamente le mani dell'attendente quelle che le due dirimpettaie, dedite a scrutare la cucina di casa Oggioni, vedono un giorno muoversi a carezzare un torso femminile: che non*

---

<sup>10</sup> Si rimanda al testo di Palumbo Mosca (2020).

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>12</sup> A tal proposito nelle ultime pagine del libro, nel commento che fa da coda alla narrazione, l'autore rimanda a Parmenide contrapponendolo allusivamente a Pirandello e, più direttamente, a Borges («L'essere è, il non essere non è. E se fossero la stessa cosa? Ma già la parola 'cosa' rimbalza vuota nel vuoto, nulla nel nulla»), p. 85.

<sup>13</sup> Sciascia (1986), p. 56.

*possono giurare fosse quello della signora o della cameriera, la disposizione delle imposte non permettendo una completa visione [...]*<sup>14</sup>

Nella ricorsività della descrizione voyeuristica l'autore pare offrire un autoritratto dello scrittore che vaga negli archivi della storia, o della microstoria, per poter ricomporre un'immagine unitaria di quanto accaduto: proposito talvolta maldestro, che espone a errori e moltiplica le ipotesi, allontanando per sempre la comprensione razionale dalla verità dei fatti. Letti in termini di prospettiva metodologica questi passaggi assumono un intento parodico nei quali si mostra che il lavoro di detection è spesso votato al fallimento per la mancanza di una visione d'insieme, per miopia, per aumento del rumore di fondo così come avviene nei polizieschi, dal *Giorno della civetta* a *Una storia semplice*<sup>15</sup>. E infatti nel processo Tiepolo le indagini non aggiungono elementi utili al chiarimento delle dinamiche perché si arenano nella «palude delle testimonianze<sup>16</sup>» e nell'inconcludenza delle perizie<sup>17</sup>, ricalcando nello schema una modalità compositiva centrale nel giallo sciasciano<sup>18</sup>.

È nel solco che viene a crearsi tra la verità e le ipotesi che trova spazio la divagazione letteraria: se è impossibile accertare la veridicità dei fatti è invece dovere dello scrittore-investigatore approssimarsi all'ipotesi più *plausibile*. Ed è per questo motivo che trova ragione la divagazione letteraria, artistica, filosofica, nella misura in cui aiuta a ricostruire i contorni di una figura fuori fuoco; la divagazione, quindi, che da svagata 'passeggiata' diventa quasi un'analisi sociologica e matematica nel tentativo di «cogliere la connessione tra l'uno e il

---

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

<sup>15</sup> Cfr. Faienza (2020).

<sup>16</sup> Sciascia (1986), p. 61.

<sup>17</sup> Il narratore dirà che «Non c'è nulla, in un processo penale, che rechi incertezza, semini dubbio, crei confusione quanto le perizie», p. 43.

<sup>18</sup> Per un approfondimento si rimanda al testo di Pietropaoli (1986).

due, tra l'apparenza e la verità<sup>19</sup>». E ancora una volta l'invenzione letteraria per Sciascia è complementare alla ricerca storica, perché laddove l'archivio registra un vuoto, la scrittura «*completa* e corregge la storia<sup>20</sup>»: il rapporto però in *1912+1* risulta rovesciato, perché è l'episodio storico che sembra funzionale alla narrazione; la storia del processo Tiepolo diventa infatti l'emblema di una mentalità, una 'prova' che sostiene l'interpretazione di un sentimento comune in cui si riflette l'identità nazionale, che è forse il vero orizzonte di questa passeggiata nei primi del Novecento.

## Uno spazio denso: le Storia e le storie

Il dialogo con il contesto introduce il lettore da subito in quello che è il panorama culturale e storico in cui prende forma l'assassinio, ma questo avviene attraverso la ricostruzione dell'*umore* dell'epoca<sup>21</sup>, tramite i riferimenti alla letteratura e alla politica interna ed estera. Le pagine di *1912+1* abbondano di letteratura soprattutto per descrivere il clima psicologico in cui si svolgono l'omicidio e il processo: sono gli anni di D'Annunzio- verso cui l'autore non nasconde la propria antipatia- e dell'estetismo esasperato che accende la fantasia dei borghesi. Nella ricostruzione di Sciascia accanto a D'Annunzio troneggiano Lawrence, Rudel, Casanova, Di Giacomo, Stendhal e altri; tuttavia, verso D'Annunzio indirizza l'ironia più feroce, ridicolizzando i temi e il linguaggio del poeta al punto da farne il retrotesto principale del delitto. Questo passaggio offre un mirabile esempio dell'immaginario che discende dalla penna del poeta:

---

<sup>19</sup> Sciascia (1986), p. 38.

<sup>20</sup> Sgroi (2019).

<sup>21</sup> La formula utilizzata da Sciascia è quella di 'era nell'aria'. Questo suggerisce che all'autore non interessa tanto la scientificità dell'analisi, quanto il cogliere la mentalità e le suggestioni del contesto attraverso un atto di sintesi (operazione trasversale che rende superfluo l'onere della 'prova').

*Cantava, cantava: cantava: 'il selvaggio anelito, la gota che gronda, il lungo sforzo a testa bassa, i polsi tra le razze della rota, [...] l'urlo roco delle strozze riarse ad ogni schiera abbattute, l'allegro ardor del gioco; o Ameglio, e il ferro freddo...' (sono, si capisce, versi: ma li trascivo come prosa per vieppiù restituirli all'insensatezza e all'atrocità, poiché la prosa non perdona)*<sup>22</sup>

Le tematiche esotiche e la lingua desueta del poeta non devono trarre in inganno il lettore contemporaneo: non si tratta di una realtà lontana e perduta, ma quello rappresentato è il mondo dei moderni, o meglio, quello in cui ha inizio il presente nel quale siamo immersi<sup>23</sup>. Se dunque D'Annunzio è responsabile degli errori interpretativi e cognitivi del grande pubblico (e non solo) dinanzi alla vicenda giudiziaria, i riferimenti alla realtà politica nazionale e internazionale non sono meno rilevanti. Tra questi campeggiano il Patto Gentiloni<sup>24</sup>, che apre ai cattolici la partecipazione alla vita politica, e le vicende della guerra libica. La tesi di Sciascia è che, salvando dalla condanna la contessa, il nascente stato italiano edificava i suoi pilastri ideologici: da un lato sostenendo l'indistruttibilità dell'onore della famiglia, e allontanando quindi lo spettro del divorzio; dall'altro evitando di compromettere ulteriormente la reputazione dell'esercito (il marito della contessa è infatti un generale), già fiaccata dalla deludente campagna libica. Smontare la tesi dell'accusa sulla relazione adulterina tra l'attendente e la moglie del generale ha quindi, per Sciascia, un valore *sovraindividuale* e, aggiungeremo, sovratemporale. Nella logica dell'autore è chiara, infatti, la transitività tra passato e presente:

---

<sup>22</sup> Sciascia (1986), p. 16.

<sup>23</sup> Quest'affermazione trova sostegno nelle parole di Calvino: «L'estetismo – e tutto ciò che seguirà sulla sua scia – non solo è un frutto della civiltà industriale, ma ne è il frutto primo e il più diretto. Si «evade» nei Mari del Sud perché pare l'unico modo di affermare qualcosa riguardo all'industrialismo, si fa del simbolismo o si scopre l'arte negra o si recupera l'infanzia e il tempo perduto o s'instaura il culto della parola pura o quello dell'inconscio o quello della disponibilità alla contraddittoria varietà della vita, sempre in funzione d'un rapporto –di lotta, o di riforma, o d'adattamento – con l'ambiente in cui si vive», in Calvino (1980).

<sup>24</sup> Si vedano le riflessioni di Ivan Pupo a proposito della centralità del Patto Gentiloni nella genesi tematica dell'opera, in Pupo (2014).

*Si apriva il lungo tempo- che arriva fino a noi, che è da credere che andrà ben oltre la nostra vita- delle transazioni, delle conciliazioni, degli accordi: con più o meno clamorose celebrazioni. Il patto Gentiloni. I patti lateranensi. L'articolo 7 dei patti lateranensi votato dalla Costituente repubblicana. L'unità o solidarietà nazionale di ieri, con Moro immolato su quell'altare<sup>25</sup>.*

Il riferimento a Moro esplicita l'intento polemico verso il presente, di cui il processo Tiepolo rappresenta l'ideale architetto: il legame tra ieri e oggi è da ravvisarsi proprio nel concetto di 'accordo', che la Democrazia Cristiana fa suo nella prassi del compromesso con la propria coscienza politica (in virtù del quale non si fa scrupoli nel firmare la condanna a morte di Aldo Moro).

Inoltre, tra i sottotemi che vengono intercettati nella ricerca sul carattere degli italiani spicca quello dell'impossibilità del sublime, per una mancanza congenita all'eroismo: tale appare il riferimento al furto della Gioconda avvenuto qualche anno prima

*Era scomparsa inspiegabilmente, misteriosamente: ricompare, per così dire, banalmente: l'aveva con estrema facilità presa un operaio italiano che voleva restituirla alla patria, ma non senza qualche premio. Una delusione: si era pensato a un Rocamboles, vien fuori un imbianchino già noto alla polizia francese, non si capisce se per un furto o una contravvenzione<sup>26</sup>.*

L'episodio fa da eco al rapporto che la realtà instaura con la letteratura, poiché il filtro attraverso cui è mostrato l'autore del furto è quello di un personaggio letterario, il ladro gentiluomo Rocamboles, le cui avventure dovevano essere note ai lettori di inizio secolo. La letteratura popolare offre quindi la base per l'educazione sentimentale degli italiani, e sta all'origine dei suoi errori di pensiero: tale constatazione sembra rovesciare sardonicamente l'accezione gramsciana di nazional-popolare, e soprattutto il valore positivo che connette la

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 30.

letteratura con la presa di coscienza dell'identità popolare. È interessante infatti notare che la letteratura, quando è presa come riferimento di primo livello e quindi come modello interpretativo per i personaggi, è sempre cattiva maestra: tale, infatti, si rivelerà anche per il vivace attendente, le cui esuberanze vengono accostate dal narratore a quelle del Casanova delle *Memorie*, aggiungendo che, di queste letture, «è facile sospettare che se ne fosse nutrito anche il Polimanti<sup>27</sup>».

Altre volte i rimandi alla letteratura funzionano come vere e proprie finestre ipertestuali, tanto più quanto la citazione è asciutta e resta in sospeso tra le righe, come in questo esempio dove una lettera d'amore dell'attendente offre il pretesto per una digressione sulla poesia di Di Giacomo che a sua volta ingloba intertestualmente l'opera di Stendhal:

*Salvatore Di Giacomo, poeta cui molto dovevano – di stati d'animo, di cristallizzazioni- gli italiani dell'estrazione di Polimanti: quasi un De l'amour spiegato al popolo. Era nell'aria anche Di Giacomo ma di un più basso spirare. Ci vorrà del tempo (ma non molto) perché ci si accorga che è uno dei più grandi poeti d'amore che l'Italia abbia mai avuto: d'una sottigliezza e di un incanto che davvero lo si può leggere come una rappresentazione e rimodulazione del De l'amour di Stendhal<sup>28</sup>.*

La struttura a incastro della citazione ha come effetto sul testo quello di aumentare la densità dei contenuti, da cui potenzialmente potrebbero partire costole narrative autonome, ma anche di rivelare l'aspetto metaromanzesco dell'operazione di Sciascia.

Si potrebbe individuare anche un terzo livello in cui agisce la citazione intertestuale, o forse si dovrebbe parlare di *allusione* intertestuale, e riguarda principalmente quei contenuti non manifesti, né pienamente verificabili verso cui strizza l'occhio l'autore. Un esempio è quello che riguarda il cognome da nubile

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 41.

della contessa, Tiepolo: Sciascia riporta che l'omonimia con il pittore veneziano Giandomenico Tiepolo abbia sollecitato molti a chiedersi se non vi fosse un qualche legame di parentela tra i due. La congettura sulla correlazione tra i due personaggi aggiunge un tassello a favore di quanto già detto nel tratteggiamento di un'atmosfera molle, intrisa di fantasie tardoromantiche, che domina l'immaginario della media e piccola borghesia italiana del primo '900. Ma è lecito ipotizzare che vi sia anche un sotterraneo riferimento all'opera pittorica di Tiepolo, artista che lavora per una committenza aristocratica in un periodo storico in cui il declino dell'*ancien régime* esautora la nobiltà del proprio ruolo storico e sociale<sup>29</sup>. A tal proposito l'opera evocata potrebbe essere *La passeggiata* che è parte del ciclo di affreschi di Villa Zianigo, a Ca' Rezzonico: vi è qui ritratto uno spaccato della giornata di un aristocratico del suo tempo, che si svolge tra rituali fatui e inezie. La vicinanza tra le intenzioni di Tiepolo e quelle di Sciascia - che non si limita alla comune denotazione dell'opera come 'passeggiata' - viene reso più evidente dal commento che ci suggerisce Adriano Mariuz: «per quanto [Tiepolo] ne sottolinei il ridicolo, egli si incanta a osservarli. Questi antieroi, la cui identità è affidata solo all'abito, sono i suoi simili<sup>30</sup>».

Un simile atteggiamento caratterizza anche lo sguardo di Sciascia, sospeso tra scetticismo e bonaria osservazione, quando descrive la 'nobiltà' della contessa che si desume da aspetti puramente esteriori e oggettuali (l'abito, l'acconciatura, i monili); la forza corrosiva dell'ironia si manifesta proprio nel momento in cui la rappresentazione nobiliare viene mostrata come un vuoto apparato scenico («[...]aveva confidato di qual paradisiaca bellezza fosse la signora senza i bissi, i picchè, la 'crêpe georgette', i rasi, gli 'chiffons' e i 'voiles' che la vestivano e in cui

---

<sup>29</sup> Non è un caso, infatti, che *La passeggiata* di Tiepolo sia accostata al *Giorno di Parini*, per la satira feroce che questi indirizza alla nobiltà (si veda T. Pignatti, *Affreschi della villa Tiepolo a Zianigo*, in *Il museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e del XVIII secolo*, a cura di T. Pignatti, Venezia, 1960).

<sup>30</sup> Mariuz (2004).

tutti l'ammiravano»<sup>31</sup>). Ma Sciascia dà anche spazio all'evidenza che i lineamenti di quel mondo di inizio secolo riemergono negli anteroi dei suoi anni, diversi e immutati al contempo, come testimoniano il sentimentalismo piccolo borghese e la fascinazione masochistica per il potere subito<sup>32</sup>. La stessa disciplina democristiana refrattaria a vere riforme si ritrova, *mutatis mutandis*, già agli albori del giovane stato italiano: Sciascia riferisce del codice di procedura penale riformato nel 1913 ma rimasto sostanzialmente uguale a quello del 1889. Il riferimento all'«edificio in cui nulla va mutato per paura che interamente crolli<sup>33</sup>» richiama alla memoria l'immobilismo storico che addita a *Il Gattopardo* del «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi<sup>34</sup>». La sovrapposizione dei piani temporali, attraverso l'eterno ritorno dell'uguale politico e il ricorso a un sapienziale archivio di citazioni ed estrapolazioni intertestuali<sup>35</sup>, suggerisce che il fine ultimo di Sciascia sia quello di sottrarre il racconto al tempo della Storia, che la sua sia la dimostrazione di una teoria piuttosto che il racconto di 'azioni': ed è per questo che la 'circolarità' della passeggiata avvicina il testo più al saggio che al resoconto storico-cronachistico.

Ed è sempre un riferimento all'arte, che per l'autore è un «lucidissimo esercizio di divagazione<sup>36</sup>», a racchiudere un feroce sottotesto che contrappone la figura opaca del compromesso a quella netta e pura della ragione. Sciascia ricorre

---

<sup>31</sup> Sciascia (1986), p. 55.

<sup>32</sup> L'autore amplifica questa constatazione riportando le parole nel presente di Longanesi: «Non c'è comunista che sedendo accanto a un duca non senta brividi di piacere», Sciascia (1986), p. 24.

<sup>33</sup> Sciascia (1986), p. 80.

<sup>34</sup> G. Tomasi di Lampedusa (1959).

<sup>35</sup> A questo proposito può essere utile per l'inquadramento della temporalità in *1912+1* quanto sostiene Ricorda per *Todo Modo*: «una continuità quasi indifferenziata in cui il presente corrisponde al passato o meglio, lo ripete, poiché alcune costanti, alcune situazioni esistenziali si ripropongono perennemente e possono, quindi, essere espresse tramite le parole di Voltaire, di Pascal o del Vangelo altrettanto puntualmente che tramite quelle dello scrittore degli anni Settanta» si veda Ricorda (1977).

<sup>36</sup> Zuliani (2019).

all'allegoria nelle persone del democristiano Giorgio La Pira e di Antonello di Messina<sup>37</sup>:

*La Pira raccontava del consiglio comunale di Firenze, del Parlamento, di quel che voleva, di quel che a volte si riusciva ad ottenere. L'accordo. "Si deve essere d'accordo" ripeteva. Tutti d'accordo. Muoveva le piccole mani come a modellarlo materialmente, l'accordo: docile e dolcissimo impasto. Ne avevo un senso quasi di vertigine: me ne ritraevo, come da una finestra aperta sul vuoto, guardando i quadri di Antonello, che non mi pareva d'accordo. Luminosi e freddi come diamante tutti; e quei ritratti che sogguardavano di scetticismo, d'ironia...*<sup>38</sup>

Il continuo rimando a personalità siciliane, da Antonello di Messina a Tomasi di Lampedusa a Pirandello, suggerisce inoltre che la trama del processo sia l'esile impalcatura di una struttura narrativa che ha il suo centro- ideologico, antropologico- altrove: ancora una volta la Sicilia è peso e misura delle cose, nonché macrotesto in cui è possibile inscrivere la storia, e le storie, dell'intera penisola<sup>39</sup>.

In coda al romanzo, infine, vi è il commento dell'autore che dà al lettore le chiavi per decifrare i riferimenti del testo, come quello all'opera di Huxley, *Il sorriso della Gioconda*: questa rivela come la Gioconda sia utilizzata nel testo

---

<sup>37</sup> A sostegno di questa osservazione si rimanda a Sciascia (1989) Qui l'autore parla di Antonello di Messina come pittore 'oggettivo' nell'accezione del termine definita da H.D. Lawrence, il quale dirà che la conoscenza oggettiva è «knowledge based on unchangeable difference, a knowledge truly of the gulf that lies between the two beings nearest each other». Il parallelismo tra i due autori aiuta a chiarire il significato attribuito al pittore siciliano, quale emblema della chiarezza, della separazione, così come suggerito dai colori netti e puri delle opere («Luminosi e freddi come diamante tutti»). Si veda D. H. Lawrence, (2004).

<sup>38</sup> Sciascia (1986), pp. 21-22.

<sup>39</sup> A proposito della Sicilia come 'antecedente' storico e psicologico delle dinamiche italiane, è utile riportare quanto viene detto sull'indole dei siciliani rispetto alla storia e alla loro «capacità di rendere le cose nuove strumenti di regole antiche. Queste operazioni di strumentalizzazione, di assimilazione, richiedono più energia di quanta ne richiederebbe la concreta realizzazione del nuovo: ma appunto abbiamo parlato, con Lampedusa, di una specie di follia», in Sciascia (1982).

soprattutto come figura dell'ambiguità che è, per traslazione, l'ombra sinistra che si allunga su tutta la vicenda.

Alla luce di quanto esposto finora è lecito ipotizzare che *1912+1* rappresenti una parentesi riflessiva, in cui la veste ludica e apparentemente 'svagata' è il mezzo per un'esegesi della vita politica nazionale e per la sua feroce messa sotto accusa, cui seguirà *Porte aperte* (1987): ancora una volta un romanzo giudiziario, in cui però il peso della Storia interroga la coscienza civile fuori dall'ammiccamento ironico, così come accadeva con *La strega e il capitano*.

Lucia Faienza

Università degli Studi dell'Aquila

[lucia.faienza@univaq.it](mailto:lucia.faienza@univaq.it)

## Riferimenti bibliografici

Sciascia (1986)

Leonardo Sciascia, *1912+1*, Milano, Adelphi, 1986.

Ginzburg, Poni (1979)

Carlo Ginzburg, Carlo Poni, «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico», in «Quaderni storici», Vol. 14, No. 40 (1), gennaio/aprile 1979.

Grendi (1977)

Edoardo Grendi, «Micro-analisi e storia sociale», in «Quaderni storici», Vol. 12, No. 35 (2), maggio/agosto 1977.

Ginzburg (2006)

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Maiolani (2019) Michele Maiolani, «Le “narrazioni documentarie” in Sciascia e la “microstoria” di Ginzburg», in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, Atti del Convegno Internazionale Palermo 18-19 novembre 2019, pp. 149-160.

Sciascia (1985)

Leonardo Sciascia, *La strega e il capitano*, 1 ed.1985, Adelphi, Milano, 1999.

Benvenuti (2013) Giuliana Benvenuti, *Microfisica della memoria*, Bononia University Press, 2013, p. 168.

Collurra (1996)

Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra*, Milano, La nave di Teseo, 1996.

Bachtin (1968)

Michail Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968.

Palumbo Mosca (2020)

Raffaello Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Roma, Inschibboleth, 2020, pp. 15-48.

Faienza (2020)

Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa di non-fiction*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 47-79.

Pietropaoli (1986)

Antonio Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1986.

Sgroi (2019)

Alfredo Sgroi, «L'impostura e la Storia. Sciascia dalle parti di Manzoni», in «Italogramma», vol. 17, 2019.

Calvino (1980) Italo Calvino, «La sfida al labirinto», in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980.

Pupo (2014)

Ivan Pupo, «Il tempo lungo delle transazioni. Per una lettura 'trasversale' di 1912+1», in «TodoModo», n. IV, 2014, pp. 63-74.

Mariuz (2004)

Adriano Mariuz, *La commedia sociale. Pulcinella*, in *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzanico*, Venezia, 2004, p. 25.

Tomasi di Lampedusa (1959)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Ricorda (1977)

Ricciarda Ricorda, «Sciascia ovvero la retorica della citazione», in «Studi Novecenteschi», vol. 6, n. 16, marzo 1977, pp. 59-93.

Zuliani (2019)

Stefania Zuliani, *Conversazioni con l'arte. Qualche nota sugli scritti critici di Sciascia*, in «Il Giannone», vol. 29-34, 2019, p. 233.

Ambroise (1989)

Leonardo Sciascia, «L'ordine delle somiglianze», in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 988.

Steele (2004)

David Herbert Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious*, in B. Steele, *The Works of D.H. Lawrence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Sciascia (1982)

Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1982.

*This study examines '1912+1', a remarkable Sciascia's novel although it is not his best-known literary work. The novel combines the technique of "analytical crime novel" and historical investigation with the process of literary truth researching. '1912+1' was published in 1986, the same year of 'La strega e il capitano', and both novels seem to share an identical aim: the investigation about a past criminal episode by which the author tries to dig out the real historical truth. However, historical research it is not the main goal of Sciascia, and he prefers to develop his narration by digressions, as the writing was a "walk through the past". This choice of methodology drives the detection more towards the interpretation of the contest rather than the fact checking. From these considerations starts the "noisy intertextuality" of the novel: the judiciary process will be read basically through the texts and the authors that characterizes that historical period where the events take place.*

*Parole-chiave:* Sciascia; 1912+1; microstoria, processo; intertestualità

FEDERICA AMBROSO, **La présence de la ville dans la série de Grazia Negro** par Carlo Lucarelli. Analyse à l'aide du logiciel AntConc

3.5.7w

**Littérature et informatique : l'utilisation du logiciel AntConc pour l'analyse textuelle**

Les dernières évolutions technologiques ont contribué à développer l'élaboration de nouvelles méthodologies de recherche littéraire et à y intégrer l'utilisation de nouveaux logiciels. L'intégration des technologies dans la recherche a rendu possible la mise à disposition des logiciels d'analyse textuelle offrant de multiples voies qui mènent au renouvellement de l'étude et de l'interprétation des textes littéraires.

À la base du nouveau rapport entre la littérature et la technologie, il y a un changement de la conception du terme 'texte', qui « n'apparaît plus comme un 'objet' mais comme un système complet en fonctionnement dans une communication entre deux sujets : l'auteur et le lecteur »<sup>1</sup>.

L'ordinateur comme outil de lecture peut apporter des effets de modification sur le texte. Comme l'explique Philippe Bootz :

*[...] ce système complexe qu'est le texte informatique, réserve dans son fonctionnement mécanique même, et indépendamment de toute interprétation et liberté de lecture, une relative autonomie de la lecture vis à vis de l'écriture, un "domaine privé" de chaque sujet inaccessible à l'autre. [...] Indépendamment de la nature du texte-à lire proposé au lecteur,*

---

<sup>1</sup> Bootz (1996), p. 174.

*tout texte sur ordinateur a des caractéristiques voisines d'un texte oral qui tiennent au mode de lecture qu'il met en œuvre, jouant sur la mémoire, la variation et l'irréversibilité<sup>2</sup>.*

À l'aide du logiciel informatique il est possible d'appréhender une œuvre sous de nombreux aspects, produire des rapprochements immédiats de plusieurs textes et multiplier les possibilités de lecture de l'œuvre, ainsi que de formuler des hypothèses d'interprétation et d'acquérir une vision différente d'un texte littéraire.

Les logiciels conçus pour les traitements linguistiques présentent beaucoup des fonctions qui permettent une sorte de révolution dans le domaine de l'analyse textuelle<sup>3</sup>. Ils consentent ainsi :

1. La déduction du nombre d'occurrences d'un terme ou d'une unité linguistique quelconque dans le corpus choisi ;
2. L'étude de la distribution fréquentielle du terme ou de l'unité linguistique à l'intérieur des sous-parties constituées ;
3. La localisation et la visualisation des formes dans la suite continue du corpus ;
4. Analyses sur l'évolution du vocabulaire ;
5. L'étude de la richesse lexicale, l'accroissement du vocabulaire, la distance lexicale ;
6. La visualisation de la progression des récurrences graphiques, des collocations lexicales, des réseaux linguistiques ;
7. L'étude des voisinages autour d'une unité linguistique ;
8. La mise à jour des isotopies ou des isotropies.

## **Le logiciel AntConc et ses fonctions**

AntConc est un logiciel d'analyse des corpus, multi-plateforme et multi-usage qui accueille un ensemble complet d'outils. En étant une application *freeware*—ce

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 175-176.

<sup>3</sup> Sur la statistique lexicale et l'analyse de données textuelles cf. Muller (1992) et Mayaffre (2007).

qui le rend idéal pour les particuliers, les écoles ou les collèges avec un budget limité—il fonctionne sur les systèmes Windows et Linux / Unix<sup>4</sup>.

Divisé en plusieurs onglets, le logiciel AntConc permet d'étudier la concordance et la collocation, d'établir la liste de termes et de mots clés pour les fiches terminologiques, les agglomérats (*clusters*) et les mots-clés. AntConc, qui est doté d'une aptitude de manipuler aisément des corpus de textes volumineux, offre donc de bons résultats quant à l'analyse de l'environnement immédiat des termes sélectionnés et la mise en lumière de leurs co-occurents.

Pour travailler avec AntConc, il faut utiliser des textes en format .txt (option de base). On peut convertir un document d'autre format au format .txt à l'aide d'un software OCR. Après avoir démarré AntConc sur notre ordinateur, on doit charger le texte dans le logiciel en cliquant sur « **File** » et après sur « **Open File** ». Le texte choisi apparaît maintenant sur la gauche de l'écran, dans « **Corpus files** ».

### **La fonction « Word list » / « Keyword list »**

L'une des premières choses qu'un utilisateur fait lors de l'analyse d'un nouveau corpus est de générer une liste de tous les mots qui composent les textes. Il suffit de cliquer sur « **Start** » pour visualiser une liste de mots par ordre de fréquence.

La fonction « **Word list** » permet de comparer le nombre de mots dans un texte (« **Words Tokens** ») avec le nombre de « **Types** », c'est-à-dire le nombre de mots dans une forme unique. Avec ces données nous pouvons calculer la TTR (« *Type/token ratio* »), qui permet de mesurer la variation lexicale d'un texte. Plus

---

<sup>4</sup> Pour la description et le fonctionnement de AntConc cf. Anthony (2004), pp. 7-13.

le nombre de *types* est élevé par rapport à celui des *tokens*, plus le vocabulaire d'un texte est riche.

Afin d'éviter de compter la haute fréquence des mots fonctionnels lors de la génération d'une liste de mots, une liste d'arrêt peut être spécifiée dans l'outil de liste de mots soit par une saisie directe depuis le clavier, soit à partir d'un fichier séparé. En outre, les utilisateurs peuvent spécifier l'inverse d'une liste d'arrêt, c'est-à-dire une liste seulement des mots qui doivent être comptés.

Comme le savent les utilisateurs expérimentés des outils d'analyse de corpus, les listes de mots nous disent rarement l'importance d'un mot dans un corpus. Par conséquent, AntConc offre un outil de liste de mots-clés, qui apparaissent fréquemment dans un corpus comparé aux mêmes mots dans un corpus de référence spécifié par l'utilisateur.

Pour calculer les occurrences de nos mots-clés (« **n. of hits** ») dans les textes, nous allons sur « **Settings** », et ensuite sur « **Tool preferences** ». Dans la liste de gauche, nous cliquons sur « **Word list** » : nous cochons la case « **Use specific words below** » et nous chargeons le *file* en format .txt que nous avons préparé. Cliquons sur « **Apply** » et puis à nouveau, dans le menu principal, sur « **Start** ». Le logiciel nous permet effectivement de visualiser par ordre de fréquence les mots-clés de notre liste qui apparaissent dans le corpus.

### **La fonction « Concordance »**

En cliquant sur chaque mot de la liste obtenue, à travers le système de visualisation **KWIC** (« **Key Word In Context** »), le logiciel AntConc nous renvoie directement à la fonction « Concordance », qui permet d'étudier le terme sélectionné au milieu d'une brève séquence.

La fonction « **Concordance** » a un large éventail des fonctionnalités qui en font un outil extrêmement efficace pour les chercheurs :

1. Les termes de recherche peuvent être des sous-chaînes, des mots ou des expressions, et peuvent être sensibles ou insensibles à la recherche. Ils peuvent être intégrés avec un large éventail de caractères génériques ou une chaîne de caractères à travers une option de menu.
2. On a la possibilité d'exclure les occurrences « non significatives ».
3. Les termes de recherche peuvent être définis comme des expressions régulières complètes (**REGEX**-« **Regular expression** »), offrant à l'utilisateur l'accès à recherches extrêmement puissantes et complexes.
4. L'affichage des résultats **KWIC** est divisé en colonnes, dans lesquelles le nombre d'accès, la ligne **KWIC** et le nom du fichier est affiché séparément. Comme dans tous les autres outils, chaque colonne peut être affichée ou cachée et les méthodes de sélection standard peuvent être utilisées pour enregistrer des données dans les colonnes ou les lignes dans un fichier texte.

### **La fonction « File View »**

Quand un utilisateur clique sur un terme recherché dans l'affichage des résultats de la fonction « **Concordance** », la fonction « **File View** » est utilisée pour voir la position du terme de recherche à l'intérieur d'une portion assez large du corpus. Cependant, elle peut être utilisée indépendamment pour rechercher une sous-chaîne, un mot, une expression ou expression régulière, offrant à l'utilisateur un moteur de recherche de texte très puissant.

Tous les hits sont affichés dans une couleur de surbrillance, et les boutons peuvent être utilisés pour sauter d'un point à un autre n'importe où dans le fichier.

### **La fonction « Concordance Plot »**

Pour les utilisateurs qui veulent voir où un terme de recherche apparaît, AntConc propose la fonction « **Concordance Plot** », qui permet de visualiser la fréquence du mot recherché et sa distribution dans l'ensemble du texte

(représentée par une bande droite). Chaque boîte représente un fichier dans lequel plusieurs lignes représentent les positions relatives auxquelles les termes de recherche peuvent être trouvés. De cet affichage, il est facile de voir non seulement à quelle fréquence un terme de recherche apparaît dans un corpus de données, mais aussi où et dans quelle distribution. Ceci peut être une aide efficace pour déterminer où des expressions particulières sont utilisées dans un article de recherche.

### **Les fonctions « Word Clusters » / « Bundles Tool »**

Dans AntConc, les unités multi-mots peuvent être étudiées à l'aide de la fonction « **Word Clusters** ».

Cet outil affiche des groupes de mots qui entourent une recherche et les classe par ordre alphabétique ou par fréquence. Le terme de recherche peut être spécifié en tant que sous-chaîne, mot, expression ou expression régulière comme dans les outils « **Concordance** », « **Plot** » et « **File View** », ainsi que le nombre de mots supplémentaires à gauche et à droite du terme de recherche peuvent également être spécifiés. Il est également possible de définir un seuil de fréquence minimum pour les grappes générées.

Notre recherche sera fondée sur le repérage d'unités lexicales sur la base de leur fréquence d'occurrence et de cooccurrence dans le texte donné, ce qui aide à dépouiller méthodiquement et rapidement les contextes attestés d'un mot ou d'une classe de mots à décrire.

## La présence de Bologne dans la série des romans noirs de Grazia Negro par Carlo Lucarelli

Pour démontrer le fonctionnement du logiciel AntConc et arriver à des résultats pertinents dans l'analyse du texte, nous avons choisi de proposer une analyse de la présence de la ville dans la série des romans noirs de Grazia Negro<sup>5</sup> par Carlo Lucarelli, auteur italien parmi les plus connus dans le cadre du roman noir contemporain.

La série comprend cinq romans : *Lupo Mannaro* (1994), *Almost Blue* (1997), *Un giorno dopo l'altro* (2000), *Acqua in bocca* (2010, avec Andrea Camilleri), *Il sogno di volare* (2013) et une petite histoire, *A Girl Like You*, comprise dans le recueil collectif d'histoires policières *Giochi criminali* (2014).

Nous nous sommes proposés de repérer des lexèmes du champ sémantique de la ville pour avoir une idée du type de ville que Lucarelli nous donne dans la série dédiée à l'inspectrice Negro.

Pour commencer, nous nous proposons de vérifier, à l'aide du logiciel AntConc, la fréquence des références à la ville, et à Bologne en particulier.

Comme première étape, après avoir chargé les textes choisis, nous utilisons l'outil « **Word list** » qui, comme on a vu, nous permet de visualiser la liste de tous les mots qui composent les textes du corpus.

En cliquant sur « **Start** », le logiciel produit la liste par ordre de fréquence, et nous indique le nombre de « Word tokens » (207608), et les « Word types » (17515). On voit que le nombre de « Word types » est beaucoup inférieur à celui de « Word tokens », c'est-à-dire que la richesse lexicale des textes n'est pas élevée.

---

<sup>5</sup> Grazia Negro est l'une des personnages créés par la plume de Lucarelli, parmi lesquels on compte l'inspecteur Coliandro, le commissaire De Luca, le capitaine Colaprico.

Ensuite, nous écrivons dans le case « **Search Term** » le mot « città » (« ville »). En cliquant sur « **Search only** », nous voyons que le terme « città » apparaît dans les textes 78 fois, alors que le mot « Bologna » apparaît 160 fois. Ce sont parmi les mots les plus fréquents dans le corpus, et donc on comprend immédiatement que la ville doit avoir une grande importance dans les romans.

La fonction « **Concordance Plot** » nous permet de voir que le roman dans lequel le mot « Bologna » est plus fréquent est *Il sogno di volare* (46 hits), ceux dans lesquels il est moins fréquent est *Lupo mannaro* (seulement 4 hits).

AntConc 3.5.7 (Windows) 2018  
File Global Settings Tool Preferences Help

**Corpus Files**

- A Girl Like You di Carlo
- Acqua in bocca.txt
- Almost blue.txt
- Il sogno di volare.txt
- Lupo mannaro.txt
- Un giorno dopo l'altro

**Concordance Hits** 160      **Total Plots (with hits)** 6

**Plot 1** FILE: A Girl Like You di Carlo Lucarelli.txt  
Hits: 10  
Chars: 70631

**Plot 2** FILE: Acqua in bocca.txt  
Hits: 30  
Chars: 90193

**Plot 3** FILE: Almost blue.txt  
Hits: 36  
Chars: 242255

**Plot 4** FILE: Il sogno di volare.txt  
Hits: 46  
Chars: 350829

**Plot 5** FILE: Lupo mannaro.txt  
Hits: 4  
Chars: 112597

**Plot 6** FILE: Un giorno dopo l'altro.txt  
Hits: 34  
Chars: 378706

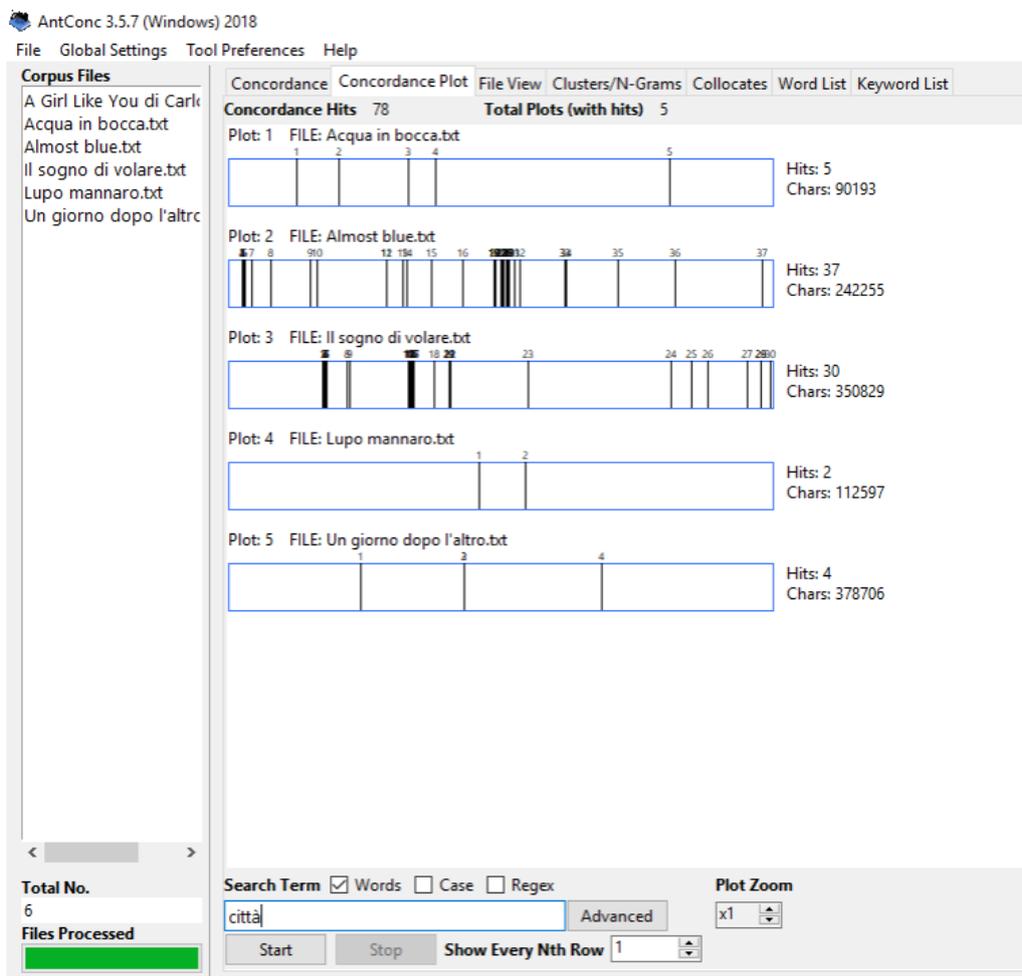
**Search Term**  Words  Case  Regex  
bologna      Advanced

**Plot Zoom** x1

Start Stop Show Every Nth Row 1

**Total No.** 6  
**Files Processed**

Le même outil nous permet de voir que le mot « ville » apparaît plusieurs fois dans le roman *Almost Blue* (37 hits) et seulement 2 fois dans *Lupo mannaro*. Le terme n'est pas présent dans *A Girl Like You* :



On peut facilement vérifier que les romans qui contiennent plusieurs références au terme « Bologna » sont ceux où les références à la ville sont les plus nombreuses (« Bologna » + « città »). Le tableau ci-dessous montre que la fréquence décroissante du terme « Bologna » est directement liée à la fréquence de la totalité des références à la ville :

	<b>Bologna</b>	<b>Città</b>	<b>Totale (Bologna + città)</b>
<i>Il sogno di volare</i>	<b>46</b>	30	<b>76</b>
<i>Almost blue</i>	<b>36</b>	37	<b>73</b>
<i>Un giorno dopo l'altro</i>	<b>34</b>	4	<b>38</b>
<i>Acqua in bocca</i>	<b>30</b>	5	<b>35</b>
<i>A Girl Like You</i>	<b>10</b>	0	<b>10</b>
<i>Lupo Mannaro</i>	<b>4</b>	2	<b>6</b>

*Il sogno di volare*, *Almost blue* et *Un giorno dopo l'altro* sont les romans dans lesquels la ville est plus présente, alors que dans *A Girl Like You* et *Lupo Mannaro* la ville n'a pas un rôle fondamental.

Afin d'étudier la présence de la ville dans les romans, nous nous sommes proposés ensuite de repérer des lexèmes du champ sémantique du paysage urbain.

Nous avons préparé un document où nous avons indiqué les principaux éléments urbains :

via- vie, viuzza, viuzze, vicolo, vicoli, viottolo, viottoli

strada- strade, stradina, stradine, stradone, stradoni

piazza- piazze, piazzetta, piazzetta, piazzola, spiazzo

quartiere- quartieri

casa- case, casetta, casette, caseggiato, caseggiati

appartamento- appartamenti

locale- monolocale, bilocale, trilocale, quadrilocale, localino

edificio- edifici

palazzo- palazzi, palazzone, palazzoni, palazzina, palazzine

Pour calculer les occurrences de nos mots-clés (« **n. of hits** ») dans les textes, nous sommes allés sur « **Settings** » et ensuite sur « **Tool preferences** ». Dans la liste de gauche, nous avons cliqué sur « **Word list** », en couchant la case « **Use specific words below** » et nous avons chargé le document en format .txt que nous avons préparé et que nous avons appelé WORDS\_ELEMENTS VILLE. Nous avons cliqué sur « **Apply** » et puis à nouveau, dans le menu principal, sur « **Start** ». Le logiciel nous permet effectivement de visualiser par ordre de fréquence les mots-clés de notre liste qui apparaissent dans le corpus.

dows) 2018  
Tool Preferences Help

Concordance	Concordance Plot	File View	Clusters/N-Grams	Colloc
<b>Word Types: 25</b>		<b>Word Tokens: 744</b>		<b>Search Hits:</b>
Rank	Freq	Word		
1	240	via		
2	188	casa		
3	99	strada		
4	50	appartamento		
5	41	palazzo		
6	34	piazza		
7	14	case		
8	12	appartamenti		
9	9	strade		
10	9	palazzina		
11	8	stradina		
12	6	locale		
13	6	vie		
14	5	quartiere		
15	5	spiazzo		
16	4	vicolo		
17	3	monolocale		
18	2	edificio		
19	2	palazzi		

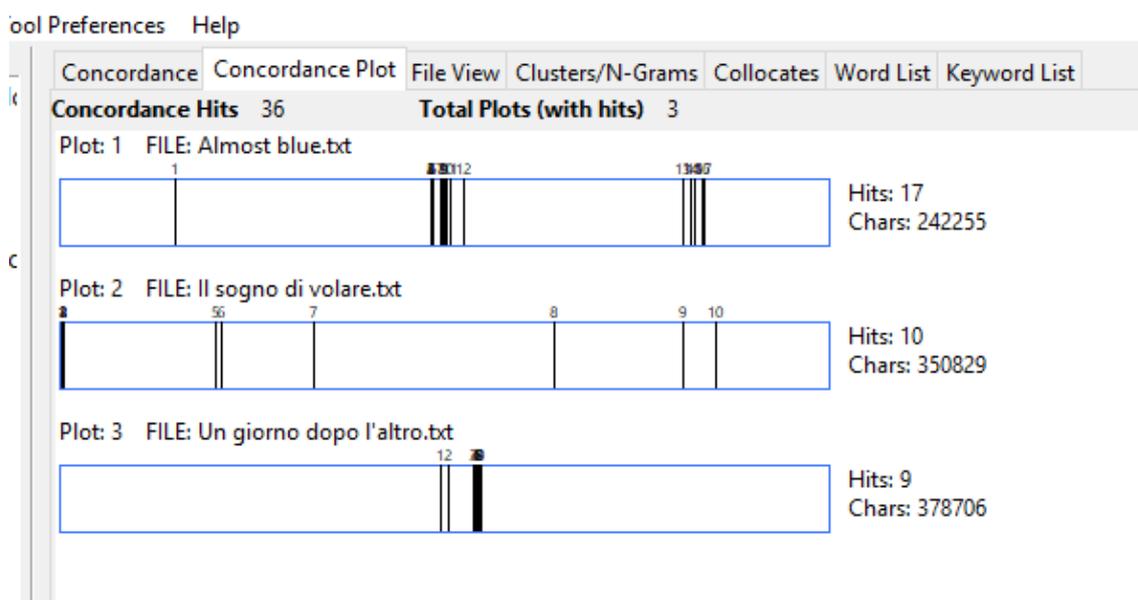
20	2	piazzetta
21	1	vicoli
22	1	palazzone
23	1	quartieri
24	1	piazze
25	1	casette

On peut voir comme les éléments les plus communes dans l'espace urbain : « via » (« avenue »), « casa » (« maison »), « strada » (« route »), apparaissent plusieurs fois dans les romans.

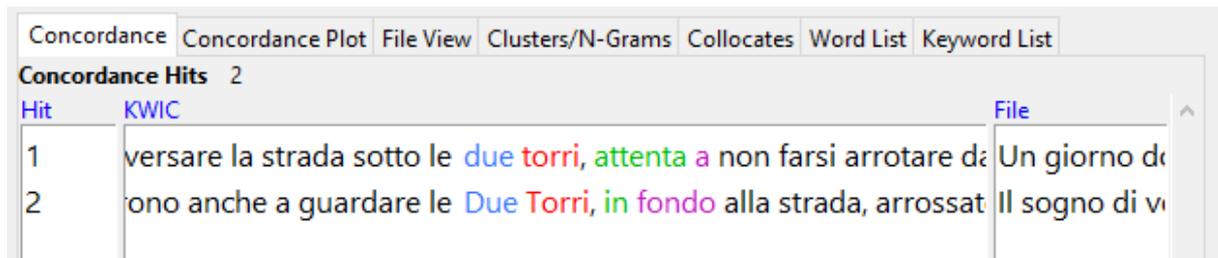
Après cette analyse, on a décidé de voir si l'identité de Bologne est préservée dans les romans de Grazia Negro, en cherchant les éléments identitaires de la ville : les Deux Tours et les arcades.

La fonction « **Concordance** » nous montre qu'il y a seulement deux références aux Deux Tours : une fois dans le roman *Un giorno dopo l'altro* et l'autre dans *Il sogno di volare*. Ce sont, comme on a vu les mêmes romans qui contiennent la majorité des références à la ville.

On a répété la même analyse en cherchant le mot « portic\* » qui nous permet de voir toutes les occurrences du mot « portico » (« arcade ») au singulier et au pluriel, et nous voyons que le mot apparaît 36 fois. La fonction « **Concordance plot** » montre que les références aux arcades sont concentrées dans les romans *Almost blue*, *Il sogno di volare* et *Un giorno dopo l'altro*. Encore une fois, ce sont les mêmes romans dans lesquels la présence de Bologne est fondamentale.



La ville de Bologne, démunie de son image d'identification, semble être une ville postmoderne, un espace en transition caractérisé par des transformations constantes et des identités insaisissables.



The screenshot shows the AntConc interface with the 'Concordance Hits' window open. The search term 'torri' is highlighted in blue in the original image. The results are as follows:

Hit	KWIC	File
1	versare la strada sotto le due torri, attenta a non farsi arrotare da	Un giorno de
2	ono anche a guardare le Due Torri, in fondo alla strada, arrossat	Il sogno di v

La ville postmoderne est caractérisée par la massive présence des non-lieux, lesquels, selon Marc Augé, *ne fournissent pas d'identité, ils ne sont ni relationnels ni historiques*; ils sont constitués d'hypermarchés, d'autoroutes, de gares, d'aéroports, de trains et d'avions. Ce sont lieux de transports où de loisirs, des passages anonymes, interchangeable, construits de manière standardisée dans tous les pays du monde<sup>6</sup>.

Nous nous sommes proposés d'utiliser AntConc pour voir la fréquence et la distribution des non-lieux dans les romans analysés.

Nous avons préparé un document en format .txt et nous l'avons appelé WORDS\_TRANSPORTS ET NONLIEUX. Les mots y compris sont les suivants :

autobus

automobile- automobili, auto, macchina, macchina

aereo- aerei, aeroplano

taxi

---

<sup>6</sup> Cf. Augé (1992).

autostrada- autostrade

stazione- stazioni

autogrill

aeroporto- aeroporti

fermata- fermate

treno

Pour calculer les occurrences de nos mots-clés (« **n. of hits** ») dans les textes, on a répété la même procédure utilisée pour l'analyse précédente : « **Settings** », « **Tool preferences** », « **Word list** », « **Use specific words below** » et nous avons chargé le document.

Nous avons cliqué sur « **Apply** » et puis à nouveau, dans le menu principal, sur « **Start** ». Les résultats sont les suivants :

Rank	Freq	Word
1	124	macchina
2	90	auto
3	33	autostrada
4	19	fermata
5	19	treno
6	16	stazione
7	15	autogrill
8	12	autobus
9	12	aeroporto
10	10	macchine
11	8	aereo
12	6	taxi
13	3	aeroplano
14	1	stazioni
15	1	aerei
16	1	autostrade

On voit immédiatement qu'il y a plusieurs références aux voitures : le terme « macchina » (« voiture ») compare 124 fois, alors que les mots « auto » et « macchina » (« voitures ») comptent respectivement 90 et 10 fois :  $124+90+10 = 224$  références aux voitures dans les romans.

La fonction « **Concordance plot** » nous permet de découvrir que toutes les 15 occurrences du terme « autogrill » (image 1) et toutes les 12 de « aeroporto » (« aéroport ») se réfèrent au roman *Un giorno dopo l'altro* (image 2), alors que 27 sur 34 occurrences du terme « autostrada » (« autoroute ») au singulier et au pluriel sont contenues dans le même roman (image 3).

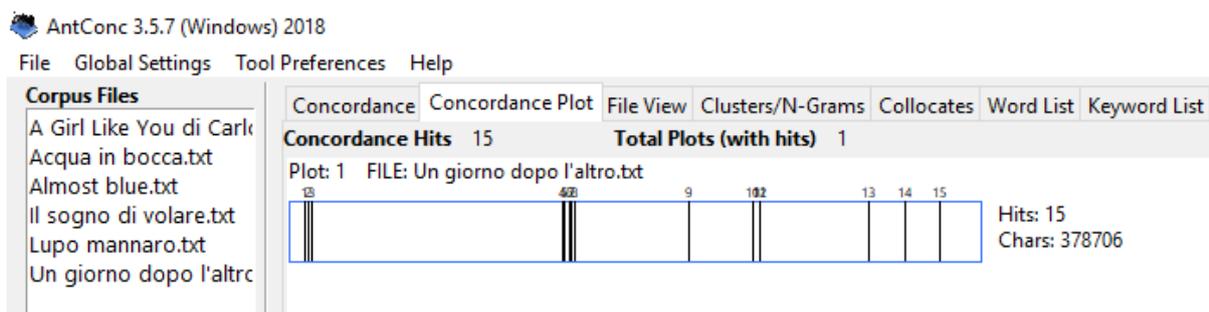


Image 1

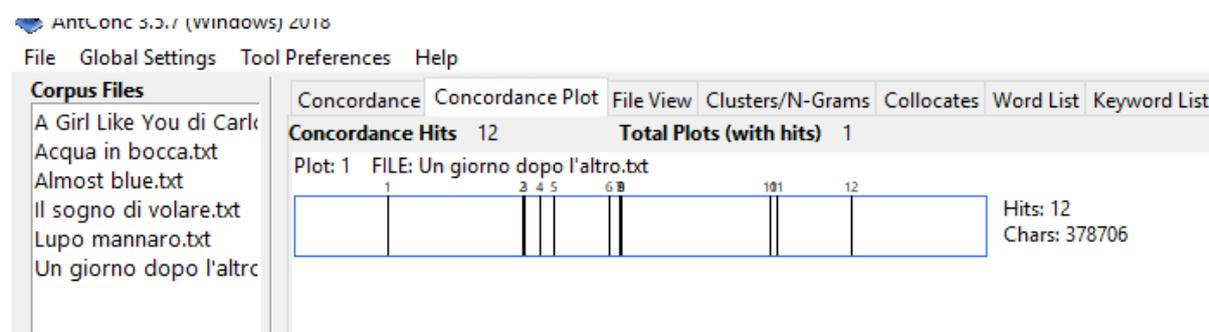


Image 2

En effet, dans le roman *Un giorno dopo l'altro* Grazia Negro chasse un tueur dangereux, appelé Pit Bull, le long de la Via Emilia. Une partie de l'action se déroule sur l'autoroute, dans l'Autogrill et à l'aéroport, où l'assassin, également aliéné, se déplace avec une extrême facilité.

## Conclusions

Dans ce travail nous avons tenté d'analyser la présence de la ville de Bologne dans la série de romans noirs de Carlo Lucarelli avec l'inspectrice Grazia Negro comme protagoniste, en utilisant le logiciel informatique AntConc.

Pour commencer, nous nous sommes proposés de vérifier, à l'aide du logiciel, la fréquence des effectives références à la ville, et à Bologne en particulier, dans la série dédiée à l'inspectrice Negro.

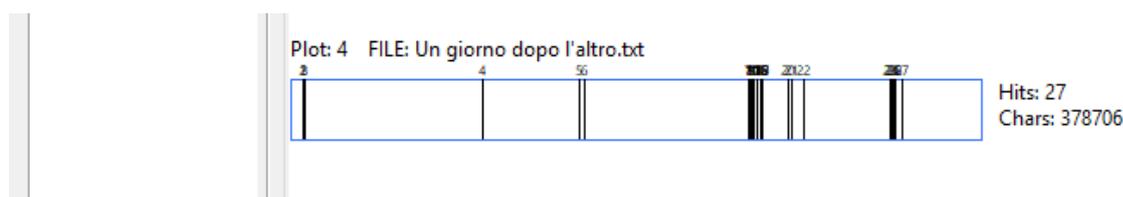
Dans les cinq romans et la petite histoire de la série, le terme « ville » apparaît 78 fois, alors que le mot « Bologna » apparaît 160 fois. Ce sont parmi les mots les

*Image 3*

plus fréquents dans le corpus et donc on comprend immédiatement que la ville doit avoir une grande importance dans les romans.

Le roman dans lequel le mot « Bologna » est plus fréquent est *Il sogno di volare* (46 hits), ceux dans lesquels il est moins fréquent est *Lupo mannaro* (seulement 4 hits).

Le mot « ville » apparaît plusieurs fois dans le roman *Almost Blue* (37 hits) et seulement 2 fois dans *Lupo mannaro*. Le terme n'est pas présent dans *A Girl Like*



*You.*

On peut facilement noter que la fréquence décroissante du terme « Bologna » est directement liée à la fréquence de la totalité des références à la ville.

En deuxième lieu, nous nous sommes proposés de repérer des lexèmes du champ sémantique du paysage urbain. On peut voir comme les éléments les plus communs dans l'espace urbains : « avenue », « maison », « route », apparaissent plusieurs fois dans les romans.

Puis, on a décidé de voir si l'identité de Bologne est préservée dans les romans de Grazia Negro, en cherchant les éléments identitaires de la ville : les Deux Tours et les arcades. Il y a seulement deux références aux Deux Tours : une fois dans le roman *Un giorno dopo l'altro* et l'autre dans *Il sogno di volare*. Ce sont, comme on a vu les mêmes romans qui contiennent la majorité des références à la ville. Les 36 références aux arcades sont concentrées dans les romans *Almost blue*, *Il sogno di volare* et *Un giorno dopo l'altro*. Encore une fois, ce sont les mêmes romans dans lesquels la présence de Bologne est fondamentale.

Si les symboles, les éléments caractéristiques de Bologne ne sont pas très présents, on peut imaginer que Bologne dans les romans est plutôt une ville postmoderne<sup>7</sup>. Nous nous sommes proposés d'utiliser AntConc pour voir la fréquence et la distribution des non-lieux dans les romans analysés. Il y a 224 références aux voitures dans les romans. Toutes les 15 occurrences du terme « autogrill » et toutes les 12 de « aéroport » se réfèrent au roman *Un giorno dopo l'altro*, alors que 27 sur 34 occurrences du terme « autoroute » sont contenues dans le même roman.

Le recours à un logiciel informatique ouvre de nouvelles perspectives dans l'analyse d'un texte littéraire et confirme l'importance des apports de l'informatique à la littérature. Il permet de multiplier les possibilités de lecture

---

<sup>7</sup> Cette hypothèse est confirmée par notre thèse de doctorat, cf. Ambroso (2021).

de l'œuvre, ainsi que de formuler des hypothèses d'interprétation et d'acquérir une vision différente d'un texte littéraire.

Federica Ambroso

Université de Bologne

[federica.ambroso@gmail.com](mailto:federica.ambroso@gmail.com)

## **Bibliographie**

### **Romans de Carlo Lucarelli :**

Lucarelli (1997)

Carlo Lucarelli, *Almost blue*, Torino, Einaudi, 1997.

*Lucarelli (2000)*

Carlo Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Einaudi, 2000.

Lucarelli (2001)

Carlo Lucarelli, *Lupo mannaro*, Torino, Einaudi, 2001 (1994).

Lucarelli & Camilleri (2010)

Carlo Lucarelli, Andrea Camilleri, *Acqua in bocca*, Roma, Minimum Fax, 2010.

Lucarelli (2013)

Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi, 2013.

Lucarelli (2014)

Carlo Lucarelli, *A Girl Like You*, dans Giancarlo De Cataldo, Maurizio De Giovanni, Diego De Silva, Carlo Lucarelli, *Giochi criminali*, Torino Einaudi, 2014, pp. 141-184.

### **Sources critiques :**

Ambroso (2021)

Federica Ambroso, « Lieu du crime, lieu de l'âme. La ville dans le roman noir contemporain (1995-2015) : Bologne, Limoges, Thessalonique », thèse de doctorat

non publiée, directeurs prof. Anna Paola Soncini, Dimitris Kargiotis, Université de Bologne, Bologne, 2021.

Anthony (2004)

Laurence Anthony, « AntConc: A Learner and Classroom Friendly, Multi-Platform Corpus Analysis Toolkit », *Proceedings of IWLeL 2004: An Interactive Workshop on Language e-Learning*, Tokyo, 2004, pp. 7-13.

Augé (1992)

Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

Bootz (1996)

Philippe Bootz, « La littérature informatique : une métamorphose de la littérature », *Revue de l'EPI*, n° 81, mars 1996, pp. 171-179.

Mayaffre (2007)

Damon Mayaffre, « L'analyse de données textuelles aujourd'hui : du corpus comme une urne au corpus comme un plan. Retour sur les travaux actuels de topographie/topologie textuelle (partie I) », *Lexicometrica*, 2007, pp. 1-12.

Muller (1992)

Charles Muller, *Principes et méthodes de la statistique lexicale*, Paris, Champion, 1992 [1977].

*Ce travail se propose d'analyser la présence de la ville de Bologne dans la série de romans noirs contemporains de Carlo Lucarelli avec l'inspectrice Grazia Negro comme protagoniste, dans la perspective du rapport entre informatique et littérature.*

*L'analyse sera conduite à l'aide du logiciel AntConc 3.5.7. Windows, développé par Laurence Anthony, Professeur de Sciences et Ingénierie à l'Université de Waseda (Japon). Dans ce sens, nous nous proposons ainsi de démontrer l'utilité des instruments informatiques dans l'analyse textuelle.*

*Keywords: informatique umanistique ; digital humanities ; analyse textuelle ; Carlo Lucarelli ; roman noir.*

TERESA AGOVINO, «**Mi premeva ricostruire l'ambiente**». *Gli anni  
del sole stanco* di Fulvio Capezzuoli.

*A Michelina De Cesare*

*Che aveva già capito.*<sup>1</sup>

Affascinato da una figura storica femminile decisamente singolare e protagonista di un'epoca incredibilmente nefasta – come era stato per Enzo Striano ne *Il resto di niente*<sup>2</sup> – Fulvio Capezzuoli<sup>3</sup> nel romanzo *Gli anni del sole stanco*<sup>4</sup> narra della tragica vicenda biografica di Michelina (Lina) De Cesare<sup>5</sup>: una giovane contadina campana<sup>6</sup> che, da brigantessa, si ritroverà a contrastare l'avanzata dell'esercito piemontese verso Roma durante gli ultimi anni di lotta che condussero l'Italia all'unificazione. Siamo, precisamente, nel 1868: la lotta al brigantaggio, al tempo, è strenua e feroce proprio perché le bande locali

---

<sup>1</sup> Capezzuoli (2008), dedica iniziale.

<sup>2</sup> Striano (2005).

<sup>3</sup> Autore senza alcun dubbio minore nel panorama nazionale, eppure scrittore meritevole, prolifico e poliedrico, Fulvio Capezzuoli è nato a Milano e, dopo diversi viaggi a Cuba, lavora stabilmente da anni al Sud Italia. Critico cinematografico e collaboratore della *Fondazione Cineteca Italiana*. Nel 2003 il suo primo romanzo, *Il sapore della bellezza*.

<sup>4</sup> Capezzuoli (2008).

<sup>5</sup> Sul cognome della brigantessa le testimonianze sono contrastanti: per molti sarebbe Di Cesare; all'interno del romanzo Capezzuoli la indica con il meno frequente, ma pure attestato, De Cesare.

<sup>6</sup> Michelina nasce a Caspoli, frazione di Mignano Monte Lungo (oggi provincia di Caserta) il 18 ottobre 1841; muore a Mignano Monte Lungo il 30 agosto 1868, all'età di 27 anni. La famiglia di Michelina è poverissima e sin dalla più tenera età, la bambina si rende protagonista di piccoli furti per sostentare i fratelli e i genitori. Nel 1861, Lina sposa Rocco Zenga, che la lascerà vedova solo un anno più tardi; già dal 1862 la giovane è con Francesco Guerra.

impediscono con la loro guerriglia l'avanzata dell'esercito sabauda verso la "città eterna".<sup>7</sup>

*Nel Regno delle Due Sicilie e negli Stati Pontifici, il fenomeno del brigantaggio non era nuovo, era anzi endemico. Lo provocavano la miseria, la mancanza di comunicazioni e la stessa struttura dei regimi polizieschi. [...]. La carboneria non disdegnò gli accordi coi briganti, e qualche volta riuscì a procurarsene l'appoggio. Ma l'elemento moderato ne paventava la violenza eversiva [...]. L'appello all'indipendenza non trovò mai nessuna eco nel proletariato agrario che rappresentava la stragrande maggioranza della popolazione. [...]. Crocco non riuscì a tenere unite le bande, ma seguì a esercitare su di esse una specie di alto patronato [...]. Finalmente a Torino si resero conto della gravità della situazione, e decisero di mandare a Napoli come Luogotenente Cialdini, che da buon militare non vide né poteva vedere le cause del brigantaggio; badò soltanto a reprimerlo [...]. Da quel momento cominciò una terribile guerra rusticana senza esclusione di colpi né da una parte né dall'altra. Alle atrocità dei banditi, le truppe regolari risposero con fucilazioni in massa, distruzioni d'interi paesi e incendi di foreste [...] il Generale trattò il Sud come una colonia in rivolta [...]. Gli uomini di Cialdini non combattevano soltanto con le armi, ma anche con la corruzione e i patteggiamenti sotto banco per dividere le bande e i capi. [...]. Quanti uomini fosse costata quella guerra, non si è mai saputo con precisione.*<sup>8</sup>

In questo complesso e controverso quadro storico-politico Lina<sup>9</sup>, appena ventenne, conosce il brigante Francesco Guerra<sup>10</sup> e se ne innamora, avviando, così, anche una collaborazione, principalmente in qualità di staffetta, per la banda che l'uomo gestisce.

*La figlia più grande di Antonio De Cesare si era fatta la fama di ragazza coraggiosa, libera e ribelle, e poiché alle bande che operavano nei dintorni servivano staffette capaci di superare la*

---

<sup>7</sup> Cfr. Montanelli (1998 e 1996).

<sup>8</sup> Montanelli (1996), pp. 54-61.

<sup>9</sup> In *ivi*, p. 58, Montanelli la identifica come «la bellissima Michelina de Cesare, compagna di Guerra». Su Michelina De Cesare si veda anche Restivo (1997), Romano (2007), D'Amore (2012), Del Gatto (2019), Verdile (2019).

<sup>10</sup> Ex soldato borbonico e disertore verso l'esercito italiano. Si aggrega alla banda di Rafaniello e ne prende il comando nel 1861, un anno prima di incontrare Michelina.

*fitta rete di controlli che il nemico aveva creato, pensando che la bellezza di Michelina fosse ulteriore elemento per sviare i soldati, si era cominciato ad impiegarla in azioni di collegamento.*<sup>11</sup>



Pur evitando, almeno nella finzione romanzesca, di darsi alla macchia con il resto del gruppo e continuando a vivere nella casa paterna,<sup>13</sup> Lina – celata sotto un aspetto apparentemente innocuo – non funge unicamente da corriere per la banda, ma uccide anche i soldati che incontra nelle campagne e ruba loro le armi, al fine di rifornire proprio il gruppo di Guerra. Quando il fratello di Francesco verrà catturato e ucciso dai piemontesi, il capobanda mostrerà evidenti segni di cedimento psicologico, cedendo proprio a Lina il comando effettivo della piccola parte di banda reduce dall'ultima imboscata.

*«[...] La banda è guidata da Francesco Guerra, è lui l'obiettivo».  
Spina era sorpreso da quest'ultima affermazione. Aveva sentito*

---

<sup>11</sup> Capezzuoli (2008), p. 84.

<sup>12</sup> Nel corso della sua, pur breve, attività di brigantessa, Michelina fece largo uso del mezzo fotografico a scopo propagandistico; conserviamo di lei diverse fotografie in cui si mostra, spesso armata, in abiti tradizionali.

<sup>13</sup> All'interno del romanzo, Lina non raggiunge mai stabilmente la banda, come invece storicamente farà qualche tempo dopo l'incontro con Guerra e l'inizio delle attività come brigantessa. Incerte ad oggi sono le testimonianze in merito alla celebrazione effettiva del matrimonio tra i due.

*parlare di quella donna, ma non capiva il senso delle parole di Aiello.*

*«Da quando, due mesi fa gli abbiamo ammazzato il fratello, Francesco Guerra non ha più creato problemi a nessuno. I due erano molto legati e la perdita lo ha distrutto».<sup>14</sup>*

Poco dopo, la giovane verrà catturata con Francesco e i pochi sopravvissuti.<sup>15</sup> Lina sarà torturata, seviziata, violentata e percossa fino alla morte. Oltre al danno, la beffa: per legge, infatti, i briganti – non risultando visibilmente distinguibili dagli innocui contadini del luogo – potevano essere uccisi solo se in gruppo e in evidente flagranza di reato, ovvero in caso di attacco con armi da fuoco contro i soldati. Si finse, per la stampa, proprio uno scontro a fuoco – mai realmente avvenuto – senza considerare, però, che dalle foto (ancora oggi visibili) dei cadaveri si evinceva fin troppo facilmente che nessuno dei morti riportava effettive ferite riconducibili ad armi da fuoco.

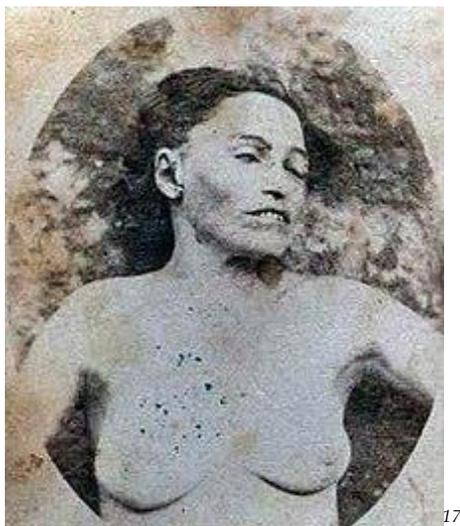
*Il cavalier Tasselli guardò nel mucchio di foto scartate, ne trasse un paio e le rimirò con un'attenzione sospetta, poi disse: «Gran femmina. L'avete sconciata un po' troppo, ma si capisce lo stesso che doveva essere proprio bella. Però» aggiunse «non ci sono taglie su di lei, e quindi l'avete fotografata per niente» [...] «Comunque [...] ci guadagna la patria. Quattro delinquenti in meno. Dovreste essere contento».<sup>16</sup>*

---

<sup>14</sup> Capezzuoli (2008), p. 153.

<sup>15</sup> Un intero capitolo del romanzo, il settimo, è dedicato alla promulgazione e diffusione della Legge Pica (la legge n.1409/1863) che introdusse il reato di brigantaggio e l'obbligo per i trasgressori, oltre che per i loro sostenitori o incitatori, di venire giudicati da tribunali militari. La legge stabiliva che erano passibili di incriminazione per reato di brigantaggio i componenti di una banda armata e composta da almeno tre persone, che andasse scorrendo le campagne commettendo crimini o delitti. Di fatto, quindi, Michelina, sola e esente da flagranza di reato, pur se armata, non era passibile di arresto al momento della cattura. Per di più, a norma di legge, la giovane avrebbe dovuto subire regolare processo e, eventualmente, morte per fucilazione o condanna ai lavori forzati. Nulla di ciò che la legge imponeva, come si evince anche dal romanzo di Capezzuoli, accadde nella realtà.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 163.



All'interno della finzione romanzesca, come si legge dall'estratto sopra riportato, l'assassino di Lina – Giacomo Santarelli, che pur sperava in una ricompensa per la cattura della donna – scoprirà inoltre che su di lei, cioè proprio sulla «ricercata più famosa»<sup>18</sup> del luogo, non pendeva alcuna taglia. Capezzuoli descriverà la morte di questo abietto personaggio come frutto di circostanze misteriose, ipotizzandone l'uccisione per vendetta da parte dei fratelli della protagonista.

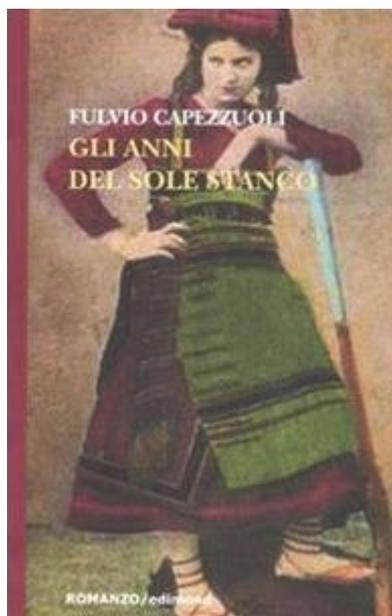
---

<sup>17</sup> Michelina, dopo la morte, venne denudata e fotografata dai soldati sabaudi insieme ai membri della banda uccisi con lei. La fotografia mostra chiaramente i segni delle percosse e nessun foro da proiettile. Per i dettagli sulla morte di Michelina cfr. D'Amore (2012), p. 263.

<sup>18</sup> Capezzuoli (2008), p. 163.



All'interno de *Gli anni del sole stanco*, ogni capitolo è datato e dedicato a un diverso personaggio che funge da punto focale del singolo episodio narrato. La figura di Michelina, però, pur non comparando in ogni scena, troneggia per coraggio e audacia in tutto il romanzo, divenendone in tal modo la vera protagonista; a riprova di ciò, si veda l'immagine di copertina – elemento paratestuale di rilevante importanza<sup>19</sup> – che la ritrae in una fotografia originale ricolorata.



---

<sup>19</sup> Per una panoramica sulla centralità delle immagini di copertina tra gli elementi paratestuali in un romanzo, si veda Agovino (2017).

Il romanzo di Capezzuoli, inoltre, si apre e si chiude con la narrazione della morte della sua protagonista in una sorta di *flashback* iniziale che porta il lettore a conoscenza degli eventi già prima che essi si siano verificati. Non è inusuale, in un romanzo storico, che fabula e intreccio possano non coincidere e che, quindi, alcuni episodi realmente accaduti – quelli di cui certamente il lettore è già a conoscenza – vengano anticipati rispetto alla loro naturale collocazione cronologica.<sup>20</sup>

Molti i personaggi storicamente documentati compaiono all'interno del romanzo di Capezzuoli: dalla stessa Michelina, a Guerra, al noto brigante Carmine Crocco (il "generale" dei briganti, cui vengono dedicati diversi capitoli)<sup>21</sup> fino al conte di Cavour. Una grande varietà di personaggi storici affolla il romanzo, vivendo situazioni reali o immaginate dall'autore. Anche in questo caso si tratta di una costante facilmente ravvisabile all'interno dei romanzi afferenti al genere storico: sin dal modello manzoniano, infatti, nella struttura cardine dell'opera mista di storia e invenzione per eccellenza, personaggi di fantasia convivono e interagiscono a più riprese con uomini e donne realmente vissuti.

A rendere ancor più realistica la narrazione di Capezzuoli è, inoltre, la particolare scelta linguistica dell'autore che pone a confronto e – significativamente, visti i tempi – visibilmente in contrasto, le parlate settentrionali e quelle meridionali.<sup>22</sup> Frequenti le digressioni autoriali – riportate,

---

<sup>20</sup> Cfr., *Ivi*.

<sup>21</sup> Cfr. Montanelli (1996), pp. 56-58: «un ex-pastore di Rionero in Vulture che, condannato per diserzione a vent'anni di carcere, ne era evaso, si era dato alla macchia, e in poco tempo era diventato il più temuto e rispettato capobanda della Lucania non soltanto per il suo coraggio, ma anche per la sua intelligenza di guerrigliero [...] Crocco venne riconosciuto Generalissimo non solo per l'autorità che gli conferivano le sue gesta, ma anche perché, sebbene mezzo analfabeta possedeva un'oratoria immaginosa e apocalittica».

<sup>22</sup> Non tutti i personaggi, ovviamente, parlano in dialetto. La scelta linguistica dell'autore si adatta perfettamente anche ai singoli uomini, caratteri e ai vari *background* linguistico-culturali

ovviamente, in italiano standard, al pari della voce del narratore esterno – atte a chiarire al lettore i vari eventi via via vissuti dai personaggi; incursioni – anch’esse modellate sull’antecedente ottocentesco – che, anche se a tratti risultano dannose per il mantenimento della tensione narrativa, contribuiscono, per contro, a creare un eccellente quadro storico d’insieme. Per comprendere al meglio lo stacco linguistico netto operato da Capezzuoli, si veda, di seguito, qualche esempio tratto dai discorsi diretti dei personaggi intervallati dall’italiano standard del narratore:

*«Basta Alfre’!» La voce dura del padre interruppe il fiume verbale. «Già avimmo li guaie nuostre accà in terr’, nun ne trovà ate in cielo. E statte zitta pure tu Carme’!» Quest’ultima frase rivolta alla moglie trasformò le grida della donna prima in sospiri, e poi in singhiozzi  
[...]  
«Fioi, cominciuma mal!» esclamò il re, rivolto a entrambi con aria severa.<sup>23</sup>*

Trattandosi a tutti gli effetti di un romanzo storico<sup>24</sup>, *Gli anni del sole stanco* – come sovente accade nelle opere attribuibili al genere ibrido per eccellenza – non disdegna un rimando diretto ai *Promessi sposi*, modello imprescindibile per ogni autore contemporaneo che si accosti al genere. Il richiamo qui è unico e fugace, eppure incredibilmente evidente. Capezzuoli rimanda chiaramente alla bellezza «sbattuta e sfiorita»<sup>25</sup> della Monaca di Monza – che, pur avendo solo venticinque anni, appare sin dalla prima descrizione fisica già tanto precocemente invecchiata – nel ritratto della prostituta Rosina, così raffigurata: «Poteva avere vent'anni, il

---

di ogni elemento che compare sulla scena. Nino Bixio, ad esempio, parla in italiano standard: «Nino Bixio, che aveva detto il giorno prima “Per mandarmi via da qui, mi devono ammazzare”». Capezzuoli (2008), p. 47.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 39 e 120.

<sup>24</sup> In merito alla struttura del romanzo storico cfr., tra gli altri, Cataudella (1969), Lukàcs (1977), Lattarulo (1978), Spinazzola (1993), Ganeri (1999), Benvenuti (2012), Agovino (2017).

<sup>25</sup> Manzoni (2015), p. 319.

volto d'una bellezza antica, ma già sciupata».<sup>26</sup> Impossibile ipotizzare che si tratti di un semplice rimando casuale: una ripresa tanto evidente, per di più adattata ad un personaggio implicato in una sfera sessuale complessa e controversa come una prostituta, è certamente frutto di un'oculata scelta autoriale, di un volontario omaggio al modello originale.

Analizzando, infine, *Gli anni del sole stanco* nella sua struttura paratestuale si notano ben tre epigrafi in apertura: la prima – e più corposa – citazione è un omaggio all'altro grande modello di Capezzuoli, insieme, ovviamente ad Alessandro Manzoni, cioè Carlo Levi e riaccosta la storia dei Briganti e di Michelina al filone del romanzo popolare e contadino, motore letterario della Questione Meridionale, di cui *Cristo si è fermato a Eboli* è, senza dubbio alcuno, uno dei testi cardine:

*Ma salvo poche eccezioni, i contadini erano tutti dalla parte dei briganti e, col passare del tempo, quelle gesta che avevano così vivamente colpito le loro fantasie, si sono indissolubilmente legate agli aspetti familiari del paese, sono entrate nel discorso quotidiano, con la stessa naturalezza degli animali e degli spiriti, sono cresciute nella leggenda e hanno assunto la verità del mito.*

*(Carlo Levi, Cristo si è fermato a Eboli).*

La seconda epigrafe – che rimanda a un noto proverbio indiano – è legata all'impossibilità di rimanere neutrali quando gli stravolgimenti della Macrostoria irrompono nella vita quotidiana; è questo, quindi, un chiaro riferimento all'appoggio morale e ideologico che l'autore riserva ai suoi personaggi e, in particolare, a Michelina:

*"Se riesci a vivere con la mente in pace  
in questo mondo senza pace  
allora dovrai temere la tua mente."*

---

<sup>26</sup> Capezzuoli (2008) pp. 166-167; in merito alle riprese manzoniane nel romanzo del Novecento cfr., tra gli altri, Dal Busco (2007) e Agovino (2017).

(*Proverbio indiano*).

L'ultima epigrafe è anche la più breve e consta del titolo di una poesia di Mario Benedetti che rimanda non solo all'importanza della memoria – fondamentale soprattutto in storie come quella di Michelina e dei briganti tutti che, se non raccontate, verrebbero fagocitate dall'oblio – ma, probabilmente, anche alla vita stessa dell'autore uruguayano che, a causa di un colpo di Stato militare, dovette abbandonare la propria terra per un intero decennio.

*"L'oblio è pieno di memoria."*

(*Mario Benedetti*).<sup>27</sup>

A riprova della centralità della lotta all'oblio nel lavoro di Capezzuoli, l'autore aggiunge, in nota di chiusura che: «Quel terribile tributo di sangue e di dolore pagato dai protagonisti di dieci anni di guerra, sembra incredibile, ma è stato quasi completamente dimenticato».<sup>28</sup> È proprio la lunga nota di chiusura del romanzo a chiarire al lettore quanto nell'opera ci sia di vero e quanto di

---

<sup>27</sup> *Ivi*, epigrafi. Il testo, in traduzione, della poesia di Benedetti del 1995 *El olvido està lleno de memoria*, citata nella terza epigrafe recita:

«Ogni volta che ci danno lezioni di amnesia/comese mai fossero esistiti/i combustibili occhi dell'anima/o le labbra della pena orfana/ogni volta che ci danno lezioni di amnesia/e ci obbligano a cancellare/l'ebbrezza della sofferenza/mi convinco che la mia regione/non è la commedia di altri/nella mia regione ci sono calvari di assenza/moncherini di avvenire/sobborghi di lutto/ma anche candori di rosa muschiata/pianoforti strappalacrime/cadaveri che guardano ancora dai loro orti/ nostalgie immobili in un pozzo

d'autunno/sentimenti/insopportabilmente attuali/che si negano a morire laggiù al buio //l'oblio è così pieno di memoria/che a volte non entrano le rimembranze/e c'è da buttar rancori dal bordo/nel fondo l'oblio è un gran simulacro/nessuno sa ne può/

malgrado voglia/dimenticare/un grande simulacro ripieno di fantasmi/ questi pellegrini che viaggiano nell'oblio/come se fosse il cammino di Santiago/il giorno o la notte che scoppi l'oblio/che salti a pezzi o crepiti /i ricordi atroci e di meraviglia/spezzeranno le sbarre di fuoco/trascineranno finalmente la verità per il mondo/e questa verità sarà che non c'è oblio.» L'elenco completo delle opere di Benedetti e l'audiolettura della sue poesie sono reperibili al link: <https://www.casadellapoesia.org/poeti/benedetti-mario-69> (ultimo accesso: 19/04/2021).

<sup>28</sup> Capezzuoli (2008), p. 186.

verosimile, insieme alle motivazioni profonde che hanno spinto l'autore a eleggere proprio la figura di Michelina a perno centrale di un romanzo dedicato al brigantaggio e alla Questione Meridionale:<sup>29</sup>

*[...] Nei testi di storia ad uso delle scuole di ogni ordine e grado si parla di un fenomeno che colpì il sud del paese, che ebbe nome "brigantaggio" e che fu respinto dallo stato.*

*I "briganti" erano fuorilegge che, con le loro cattive azioni, creavano problemi locali che, fortunatamente, soldati coraggiosi combattevano con successo [...]. Gli autori dei testi sui quali studiarono diverse generazioni di italiani omisero, di quegli avvenimenti, qualsiasi riferimento che non fosse di parte o agiografico.*

*Un romanzo è, per definizione, opera di fantasia, anche se vi si incontrano, come in questo, molti personaggi realmente vissuti; ma le frasi che faccio loro pronunciare non sono mai state dette, così come le battaglie e i massacri che narro, sono, assai spesso, il compendio di fatti diversi, realmente accaduti, ma in momenti e luoghi differenti. Mi premeva ricostruire l'ambiente, far cogliere al lettore il carattere di coloro che descrivo, la realtà nella quale erano immersi, insomma, dare un quadro attendibile di ciò che significarono quegli anni in quei luoghi. Se la battaglia del Volturno si svolse proprio come la racconto e se la vita di Carmine Crocco è narrata così come realmente avvenne, per Michelina De Cesare ho inventato tutta la storia della sua famiglia, e gran parte dei fatti relativi alla sua vita e alla sua morte. Attraverso la narrazione delle gesta della più famosa "brigantessa" meridionale, ho voluto descrivere il percorso di presa di coscienza di una donna che, centocinquant'anni orsono, scelse di combattere contro le ingiustizie e le sopraffazioni che ogni giorno le passavano davanti agli occhi.<sup>30</sup>*

Teresa Agovino

Università Mercatorum, Roma

[teresa.agovino@unimercatorum.it](mailto:teresa.agovino@unimercatorum.it)

---

<sup>29</sup> Per i rimandi a Enzo STRIANO e al *Resto di Niente* cfr. Striano (2005).

<sup>30</sup> Capezzuoli (2008), *Nota di chiusura*, pp.185-186.

## Riferimenti bibliografici

Agovino (2017)

Teresa Agovino, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017.

Benvenuti (2012)

Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

Capezzuoli (2008)

Fulvio Capezzuoli, *Gli anni del sole stanco*, Città di castello, Edimond, 2008.

Cataudella (1969)

Michele Cataudella, *Il romanzo storico italiano. Corso di lezioni anno 1967-68*, Salerno, Liguori, 1969.

Dal Busco (2007)

Fabio Dal Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna, Longo, 2007.

D'Amore (2012)

Fulvio D'Amore, *Michelina Di Cesare guerrigliera per amore. Le gesta eroiche della brigantessa tra Campania, Lazio, Abruzzo e Molise (1862-1868)*, Napoli, Controcorrente edizioni, 2012.

Del Gatto (2019)

Nello Del Gatto, *Vite che non sono la tua. Briganti e brigantesse nell'Unità d'Italia*, Michelina De Cesare, RaiPlay Radio, 13 gennaio 2019, <https://www.raipplayradio.it/audio/2019/01/VITE-CHE-NON-SONO-LA-TUA---Michelina-De-Cesare-d83a5771-a790-4d3d-8b7f-8888a0229b47.html> (ultimo accesso: 19/04/2021).

Ganeri (1999)

Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.

Lattarulo (1978)

Leonardo Lattarulo, (a cura di), *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

Lukàcs (1977)

Gyorgy Lukàcs, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977.

Manzoni (2015)

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Milano, BUR, 2015.

Montanelli (1996)

Indro Montanelli, *Storia d'Italia, L'Italia dei Notabili*, Milano, Bur, 1996.

Montanelli (1998)

Indro Montanelli, *Storia d'Italia, L'Italia del Risorgimento 1831-1861*, Milano, Bur, 1998.

Restivo (1997)

Maurizio Restivo, *Ritratti di Brigantesse*, Manduria, Lacaixa, 1997.

Romano (2007)

Valentino Romani, *Brigantesse*, Napoli, Controcorrente edizioni, 2007.

Spinazzola (1993)

Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Striano (2005)

Enzo Striano, *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2005.

Verdile (2019)

Nadia Verdile, *Michelina Di Cesare*, Lucca, Pacini Fazzi, 2019.

*According on the main theme of the periodical's special number, this work briefly analyzes a little-known novel, published in 2008 and titled Gli anni del sole stanco. The author, Fulvio Capezzuoli, a writer born in Milan, shows his special interest for the southern Italy circumstances during the National Unification in 1860's. This historical novel, despite a vast range of characters, is all built around the main character of Michelina De Cesare, a very young female brigand who deals with the big History turmoils, facing them with courage and strength.*

*Parole chiave:* Romanzo; Storia; Minore; Brigantaggio; Brigantesse

## I

Quando si considerano il corpo dell'opera di Claudio Magris e la sua stessa attività culturale si resta naturalmente colpiti e impressionati dalla mole di scritti saggistici, arricchita da quando l'autore era poco più che ventenne con *Il mito asburgico* del 1963, e dal succedersi di racconti e romanzi o diari romanziati che lo ha portato alla notorietà con *Danubio* nel 1986 e che prosegue tuttora fino al recentissimo *Croce del sud* (2020). In una tale messe, ampiamente conosciuta anche all'estero e molto tradotta, come ricorda Ernestina Pellegrini, nella sue *Notizie sui testi* nel volume mondadoriano delle opere<sup>1</sup>, rischia di passare in secondo piano la produzione teatrale di questo autore, che invece riserva caratteri di specificità e, come si vedrà, anche una notevole autonomia estetica e di ricerca nell'attività di Magris.

Si tratta di una scrittura "minore" soltanto nel senso di un *corpus* ristretto se paragonato a quello narrativo e saggistico, riunito in un volume, peraltro non mastodontico, solo nel 2010<sup>2</sup>, e di un tentativo relativamente tardo se il primo testo (e maggiore) *Stadelmann* vede la luce nel 1988, quando ormai i temi fondamentali e la struttura portante della scrittura magrisiana sono ben riconoscibili.

È un Magris maturo quello che occasionalmente si accosta alla drammaturgia; ma allora per comprendere i caratteri fondamentali di questa drammaturgia è

---

<sup>1</sup> Pellegrini (2012).

<sup>2</sup> Magris (2010).

necessario capire come quel processo di maturazione si sia svolto e quale impulso o esigenza muova questa occasionalità poi tradotta nella compattezza di quella che un compagno di lunga data di Magris e grande esperto di studi teatrali come Guido Davico Bonino ha voluto chiamare una «drammaturgia del disagio»<sup>3</sup>.

L'interesse teatrale di questo autore, non tanto inizialmente per le possibilità pratiche o tecniche del teatro (come dimostra la pubblicazione di *Stadelmann* tre anni prima della sua suggestiva e evidentemente riuscita messa in scena), ma per il dramma come forma nella quale poter meglio sviluppare e mettere in luce il contrasto tra individuo e società e tra i diversi caratteri, risale invece proprio alla formazione e ai primi studi: allievo riconoscente di Leonello Vincenti, grande studioso di Grillparzer ed esploratore del teatro tedesco fin dai tempi delle edizioni gobettiane, Magris mostra fin dal primo saggio l'interesse per la drammaturgia dei grandi modelli mitteleuropei e nordici (Schnitzler, Büchner, Ibsen, Hebbel e prima ancora gli austriaci Raimund e Grillparzer), creandosi un proprio canone così diverso dai passaggi obbligati della teatrologia canonica<sup>4</sup>, cioè i tragici greci e Shakespeare, che si può dire in un certo senso che il gusto teatrale di Magris non conosca un'origine preborghese e anche della borghesia raccolga inizialmente soprattutto la vocazione intellettuale allo scacco e all'inazione che, infatti, caratterizzerà parte dei personaggi maggiori della sua attività di drammaturgo. Leggiamo questo passo su Grillparzer, autore che fa da perno al *mito absburgico*, dedicato alla tragedia *Libussa*, che ha per protagonista una veggente collegata alla mitica fondazione di Praga ma che riassume il punto di un'ispirazione costante in Grillparzer e l'enunciazione più aperta (nel senso di non combattuta o mistificata dallo stesso autore) del mito absburgico: «Elegia più che tragedia, per il tono di dolente rimpianto per la pace e l'età dell'oro che la

---

<sup>3</sup> Magris (2010) p. 6.

<sup>4</sup> Su questi passaggi si può ora utilmente consultare i contributi di Foi (2019) Dogà (2019) e Campobasso (2019).

pervade, perché non vi è un vero urto tragico ma piuttosto uno struggente e tacito vagheggiare, una silenziosa sconfitta davanti alla vita e alla storia»<sup>5</sup>. Tale atteggiamento rappresenta l'esatto contrario, come lo stesso Magris ci dice, dello storicismo irrompente nell'Ottocento, storicismo che, da un punto di vista sociale, significa relatività delle istituzioni, crisi dell'ordine sociale, apogeo della borghesia quando essa incarna (o crede di incarnare) lo sviluppo delle forze storiche<sup>6</sup>. Ciò di cui però lo studioso si rende conto (ed è la spinta emotiva e razionale del primo grande libro, come di molti dei seguenti), è che non ci si può fermare a questa negazione, rispetto alla quale si può dare al massimo la grande tragedia statica di Grillparzer o l'evasione fiabesca, ma personalmente sanguinosa, di un Raimund, e che piuttosto la strada del dramma borghese è quella di un dramma che raccoglie e amplifica il contrasto tra nuove e vecchie ideologie, tra ordine e spinta della storia.

Da qui la passione per il teatro di Ibsen e prima ancora per quei casi in cui, come nel *Woyzeck* di Büchner e nella *Medea* di Grillparzer<sup>7</sup>, entrambi tradotti ed adattati da Magris per la scena, il travolgimento degli ordini precedenti fa sentire i suoi aspetti conflittuali prima che sulle istituzioni nei rapporti di coppia e familiari (che se si vuole sono la prima istituzione umana e per questo la più sensibile ai mutamenti).

Da un punto di vista teorico sicuramente Magris condivide la convinzione di Szondi, e del giovane Lukács, sull'assolutezza della forma drammatica<sup>8</sup> e sulla

---

<sup>5</sup> Magris (2012a), p. 122.

<sup>6</sup> «Filosofia individualizzante e moderna, lo storicismo recava con sé l'instabilità di quegli statici valori idolatrati, recava con sé il risveglio delle individualità storiche, delle forze liberali che avrebbero finito, molti anni dopo, per abbattere il mondo asburgico». Magris (2012a), p. 125.

<sup>7</sup> Su cui si rinvia per un'analisi della traduzione a Foi (2019).

<sup>8</sup> Cfr. Szondi (2000), p. 12: «Il dramma è primario, ecco uno dei motivi per cui i drammi storici finiscono sempre per essere essenzialmente "non drammatici" [...] In quanto il dramma è sempre primario, l'azione drammatica si svolge al presente [...] il presente passa e si

sua conseguente crisi; nessuna delle opere portate in scena tuttavia si propone il salvataggio integrale della forma drammatica che lo studioso ungherese credeva di poter riconoscere quale tratto dominante della produzione 1880-1950, anni cui appartiene la seconda generazione dei modelli e maestri di questo autore, tra i quali grandeggia Ibsen. Al drammaturgo norvegese Magris ha dedicato molti studi e un'intensa attività traduttiva: *Nemico del popolo* nel 1974, *Spettri* nel 1974, *Jhon Gabriel Borkman* nel 1981 (vale qui la pena di notare che l'attività di traduttore di Magris è essenzialmente legata al teatro e che si intensifica dagli anni Settanta agli anni Ottanta per raggiungere la punta massima tra il 1988, anno della pubblicazione di *Stadelmann* e il 1994, anno di *Le voci*, lasciando intendere come siamo di fronte a un momento di grande interesse anche pratico per questa forma espressiva). Alla produzione ibseniana più tarda è dedicato il lungo saggio *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, dove viene giustamente colto come in Ibsen stesso sia la prima risposta alla decadenza della "primarietà" dell'azione drammatica, venuta meno una volta abbracciata la sua storicità e dunque lo storicismo come attitudine (spesso socialmente diffusa, subliminale, inconscia) a interpretare il corso del mondo: Ibsen drammatizza questo conflitto, lo scontro tra vecchi e nuovi valori (la religione, la famiglia patriarcale, la reputazione e la comunità da un lato, l'esigenza di una moralità personale e non più collettiva, l'indipendenza, ma anche l'individualismo, lo spirito di impresa come la sete di affermazione e dominio dall'altra).

A un Ibsen cantore del capitano d'industria e dell'età d'oro della borghesia guarda anche uno studioso del calibro di Roberto Alonge nel preparare la sua fondamentale edizione dei *Drammi moderni*<sup>9</sup> dove, tra l'altro, proprio per il saggio di *L'anello di Clarisse* Magris è riconosciuto come uno degli interpreti più attenti

---

trasforma in passato, ma come tale non è più presente e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente».

<sup>9</sup> Si veda Alonge (2009).

a non ridurre il norvegese a un mero stampo naturalistico. Il nostro però va ben oltre, non si ferma a constatare una possibilità di recupero del dramma (per cui Szondi pone Ibsen non a caso come primo modello di risposta alla crisi del dramma stesso), ma nota come un vero e proprio nucleo tragico, la nuova essenza tragica della vita moderna, stia nel conflitto tra vita o vitalità, che aspira a darsi forma da se stessa, e la forma della vita come fatto sociale: da questo dissidio nascono i “megalomani” di tanti drammi ibseniani, dal dottor Stockmann a John Gabriel Borkmann, che sono stati resi in italiano da Magris, ma anche, Alving, Rosmer, Solness e molti altri.

Scrive Magris in *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*

*L'ultimo Ibsen rappresenta, con una inesorabile dialettica negativa, la vanità della vita che tenta di trascendersi e l'impossibilità di fare a meno del trascendimento [...]. L'eroe di Ibsen non sa distinguere, tra la vita e il libro, il richiamo ingannevole. Soltanto la creazione di un'opera sembra dare un senso all'esistenza ma essa anche impedisce all'individuo di vivere, s'interpone come una barriera – di disciplina, rinuncia e repressione – fra l'individuo e la vita. [...] La maturità e la vecchiaia di Ibsen si protendono invece nostalgicamente verso il fluire dionisiaco della vita, verso gli struggenti richiami del mondo, anche e soprattutto verso l'Eros negletto, l'unico rimprovero che, negli ultimi drammi, i suoi personaggi si muovono è quello di non aver mai vissuto la loro vita, di averla repressa e sacrificata in nome di qualche meta apparentemente più alta (l'arte, il lavoro, la morale, la civiltà) che in realtà non giustifica la vita né le conferisce un significato, bensì la soffoca vilmente e inutilmente<sup>10</sup>.*

Io credo che questo nucleo conflittuale sia, in buona parte, alla radice di quasi tutti i drammi di Magris, o almeno, dei drammi maggiori in cui il conflitto può prendere la carnalità dei personaggi – *Stadelmann* e *La mostra* – mentre nei monodrammi la vita appare soprattutto come assenza, o per la vera e propria morte o per una pura vocalità e la dimensione prevalente è incorporea.

---

<sup>10</sup> Magris (1984), pp. 108-110.

Occorre però tenere presente che, nonostante una lunghissima fedeltà ai suoi nuclei drammatici e alle sue tradizioni primarie (la lezione *Ibsen in Italia* è del 2006), il teatro di Magris non è epigonale né classicista, non mira a stabilire un'ortodossia neodrammatica sulla base dei modelli che dalla crisi del dramma sono emersi; piuttosto si inserisce nella biforcazione tra una drammaturgia letteraria e un'arte scenica completamente registico-performativa, che in Italia risale almeno alla fine degli anni Sessanta e che alla fine degli Ottanta era ormai un fatto compiuto (motivo per cui si hanno grandi registi, ma, almeno in quegli anni, sempre meno autori di teatro innovativi che raggiungono la notorietà e si assesta un canone scolastico-naturalistico nei teatri stabili).

Le soluzioni offerte a questo autore dalla sua esperienza di traduttore e studioso sono sempre riproblematizzate alla luce delle proprie esigenze espressive e del nuovo aspetto nel quale sente di poter ravvisare i conflitti di cui ha tracciato le genealogie intellettuali e artistiche: un esame più vicino dei testi lo chiarisce.

## II

*Stadelmann* ha per protagonista il servitore di Goethe: «e non è in nessuna maniera, assolutamente, un dramma su Goethe», ribadisce l'autore in una lettera a Egisto Marcucci che porterà il testo sulla scena<sup>11</sup>; il nucleo drammatico si addensa intorno a una riflessione sulla morte (e dunque sulla vita) del servitore Stadelmann in un ospizio a Jena in indigenza. Le scene sono disposte in successione slegata in tre Tempi e formano ciò che la critica ha chiamato uno *Stationendrama*<sup>12</sup>, secondo la definizione di Szondi<sup>13</sup>, per il quale rappresenta una

---

<sup>11</sup> Ora in Magris (2012a), p. 1596.

<sup>12</sup> Si veda G. Davico Bonino in Magris (2010), p. 7.

<sup>13</sup> Cfr. Szondi (2000), p. 36.

ulteriore modalità di risposta alla crisi del dramma. L'autore stesso fa derivare questa struttura dal modello del *Woyzeck* di Büchner recentemente tradotto<sup>14</sup>, tuttavia, io credo, stando alla natura incompiuta del famoso dramma büchneriano, l'affinità tra i due va ricercata anche e forse più che in aspetti formali nella scelta della particolare situazione sociale da rappresentare: una società borghese vista nell'alienazione, abiezione e miseria che riserva ai suoi emarginati o autoemarginati, un mondo in cui la cultura si contrappone come ideologia alla materialità dell'esperienza e rischia di fagocitarla.

Su questa contrapposizione (non priva nel rapporto che lega i due protagonisti del dramma di un profondo affetto e di devozione al padrone) si impernia la dialettica servo-padrone che, come quasi tutta la critica successiva alla messa in scena dell'opera ha rilevato, Magris rappresenta tra Goethe e Stadelmann, fin dall'evocazione della prima scena con l'esperimento sulla teoria dei colori, dove l'elogio dell'esperienza misura la differenza tra i due: il padrone che anche della fede nei sensi fa una legge – «Se il Vecchio ha voluto che vedessimo verde o rosso invece che dei numeri come dicono quei matematici saprà bene perché lo ha fatto. I due cerchi sono uguali ma al nostro occhio quello chiaro appare più grande, non c'è scampo. Io vi insegno una legge Stadelmann [...]»<sup>15</sup> e il servitore che nella definizione di esperienza vede soprattutto l'*Erlebnis* o, detto altrimenti, il fluire della vita.

Questa dicotomia sarà alla radice di una doppia partitura, con un protagonista diviso tra la propria vita e ansia vitale e la pesante ombra del padrone, che è il vero motivo per cui viene prelevato dall'ospizio e costretto a una cerimonia in

---

<sup>14</sup> «Questa è una storia che non può conoscere una ordinata e gerarchica sintassi, un armonico ordine del discorso. Così si spiega anche la struttura büchneriana, a stazioni, a scene brevissime. Direi che tutto il dramma vive di una contraddizione tra una dimensione appunto alla Büchner, ossia di una realtà scissa, frantumata e disordinata, e una dimensione alla Ibsen, ossia una concezione nonostante tutto classica, [...]». Magris (2012a), p. 1596.

<sup>15</sup> Magris (2010), p. 25.

ricordo di Goethe nella quale, una volta di più, la sua esperienza sarà tacitata dal bisogno di forma, cioè dalla voce del padrone che parla attraverso il culto dell'opera e della personalità che gli viene riservato: nella quarta scena del secondo tempo, cioè al centro esatto dell'opera, un confuso Stadelmann è portato a una celebrazione di Goethe nel municipio di Francoforte dove è messo alle strette da una serie di ammiratori che mostrano di riconoscere nel poeta tutti i cliché del buonsenso borghese uniti alla fantasia romantica dell'artista: pensieri profondi, educativi e inclini al misticismo, regulatezza, riflessività e moderazione, aspirazione all'eternità; a questo Goethe classico-tedesco e filisteo l'ex servo oppone la sua esperienza dell'uomo Goethe fatta anche di fragilità e imperfezioni, fino a quando, come peraltro è documentato dalla biografia goethiana e come lo stesso Magris ricorda citando spesso la *Teoria dei colori*, chiestogli insistentemente quale fosse il capolavoro di Goethe, Stadelmann risponde replicando i toni del padrone: « Il suo capolavoro, diceva lui, era la *Teoria dei colori*, e avrà ben saputo perché lo diceva, no? E anch'io, modestamente, ho dato il mio piccolo contributo a quell'opera immortale». <sup>16</sup> Se la società riconosce Stadelmann essenzialmente nell'ombra di Goethe, il servitore stesso in qualche modo risponde appropriandosene: quando gli viene mostrata una maschera funeraria (simbolo del culto borghese del genio), reagisce con un brusco richiamo alla materialità della vita:

*Ma credete sul serio che una faccia così potesse scrivere il Werther o il Faust, ma guardate (si pizzica le guance flosce sotto il mento, si tira la pelle sotto gli occhi) non vedete questa ciccia vuota e ammuffita, queste borse sotto gli occhi, credete che lui non le avesse, lui che in certi periodi aveva anche una ridicola pancia, e poi quelle gambe storte? È proprio perché...<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> Magris (2010), p. 79.

<sup>17</sup> Magris (2010), p. 82.

Non conosciamo la risposta con certezza, ma possiamo presumere che Stadelmann (e forse lo stesso Magris) pensino proprio questo: il *Faust* è fatto anche dell'umanità personale, materiale, fragile e decadente del Goethe reale.

La cristallizzazione della vita in forma a Stadelmann però non riesce, perché per lui è essenzialmente la forma del servire, la figura del servo che senza il padrone è vuota; egli rifiuta la vita perché implicitamente si sente un sopravvissuto, la rifiuta prima nella possibile forma dell'idillio con la lavandaia Steffi, poi completamente con il suicidio: i giorni (è forse una laica e proletaria memoria del monologo del quinto atto di Macbeth) gli si schierano davanti come una sequela di abiti indossati e dismessi.

Ironia della sorte, poco dopo giunge un messo per comunicargli che gli sono stati riconosciuti una pensione e un alloggio per interessamento del duca, ma anche questi non sono che l'estrema conferma della sua natura di complemento ed estensione del culto di Goethe che lo protegge persino dalla vendita del cadavere: di per sé Stadelmann sarebbe, per usare l'espressione di Benjamin, nuda vita, tanto sanguigna e materiale quanto priva di significato per il resto dell'umanità.

Alcuni critici hanno inteso ravvisare un'idea germinale di questo dramma nel saggio *Il poeta e il suo servitore* che nella stessa luce analizza il rapporto tra poeta e studioso con parole che ci aiutano a capire *Stadelmann*:

*Non è più una persona, non esprime il suo sentimento o la sua passione; esiste in funzione del padrone, può solo lavorare affinché quest'ultimo abbia un'anima e una persona, affinché egli possa esprimere la propria persona liberata dalle cure materiali, ossia vivere una vita spirituale. [...] Se il poeta è morto, il suo potere acquista un'assolutezza sinistra e vampiresca, come succhiasse la vita del suo scudiero<sup>18</sup>.*

---

<sup>18</sup> Magris (2012b), pp. 182-183.

Di ciò muore dunque Stadelmann, svuotato in favore di Goethe, ma il rapporto è rovesciato o, se si preferisce, presentato sotto un'altra prospettiva, nel dramma *La mostra* del 2001, dedicato al pittore triestino Vito Timmel (nato von Thümmel). Davico Bonino attribuisce al dramma una struttura «a ellisse»<sup>19</sup>, di fatto si tratta sempre di uno *Stationendrama*, ma questa volta impostato su una serie di *flashback* che ne scardinano l'ordine temporale, ultima traccia di classicità drammatica che ancora rimaneva in *Stadelmann* (la funzione Ibsen che conteneva la funzione Büchner, secondo la polarizzazione di Magris nella lettera a Marcucci).

Qui si mette per prima cosa in scena il funerale di Timmel e con esso la mostra che il direttore del manicomio nel quale il pittore era recluso negli ultimi anni ha voluto preparare per commemorarlo.

Di fatto il testo drammaturgico mette in scena la mostra con il succedersi delle opere timmeliane proiettate sulla scena che diventano oggetti scatenanti dell'azione drammatica, azione che però è soprattutto un ricordo, secondo quella drammaturgia della memoria connessa alla morte che è tipica di tutto il secondo tempo del teatro di Magris. Un Timmel defunto tenta un dialogo con gli amici al funerale e commenta le memorie della propria vita: ancora una volta vita e forma sono poste in conflitto ma questa volta mentre i comprimari, cioè il dottore, gli amici, i parenti, ne incarnano il fluire sordo e basso, la quotidianità inconsapevole che esercita violenza contro chi vuole o ha voluto fuoriuscirne, come ha fatto Timmel, il pittore assume su di sé questo dissidio in maniera diversa da quanto faceva Stadelmann, piuttosto mostra una discrepanza tra la vocazione a un'arte fatta in grande, ricordando il detto di Vasari, e la tendenza a ritirarsi sempre più dall'esistenza, di cui traccia la vacuità tragica con il linguaggio poetico e vagamente *bohémien* che gli sarà proprio per tutta l'opera.

---

<sup>19</sup> Magris (2010), p. 9.

«L'arte va fatta in grande, maniera grande di re e popoli dominatori, ori e gonfaloni di battaglie, niente pianzotèi di mammolette incomprese. [...] un quadro ha da essere grande, duro come ogni grandezza, come la vita»,<sup>20</sup> dice in una concione improvvisata agli amici all'osteria, mentre sul fondo un inserviente del manicomio passa con i disegni di Timmel che sono «Francobolli, non quadri». Più avanti, dopo aver cantato con un coro di matti, promosso a sua «guardia imperiale» elabora il suo personale lamento: ancora una volta come in *Stadelmann* la fine dell'esistenza è descritta in termini vividi e materiali ma decisamente disumanizzati: «Noi, i bacilli del raffreddore di Dio, un'aspirina e silenzio, tutto finito, Dio ingoia una pillola effervescente grande come il sole, un disco dorato che scende nel mare, arrossa le acque, gorgoglia nella gola di Dio, ecco, va giù e per il bacillo von Thümmel tricchete tracchete»<sup>21</sup>.

La seconda metà del dramma alterna i pomposi tentativi analitico-biografici del Direttore che prepara la mostra retrospettiva ai commenti di Timmel che narra, dal paradiso, in controcanto la propria vita, solo i matti e le sedie fungono da cerniera comunicativa tra i due mondi. La verità è che però il pittore da dopo la morte della prima moglie, sola figura di autenticità e consonanza tra vita e forma e ricordante Alceste (come tra poco la moglie di *Lei dunque capirà* che a questa è assai simile ricorderà Euridice), sceglie come sua strategia di sopravvivenza al dissidio la ritirata progressiva dalla vita: «Abdicare, l'unico gesto da re»<sup>22</sup> dice al suo funerale e il Timmel di Magris è così forse fra le sue creazioni drammaturgiche la più simile ai grillparzeriani eroi dell'inazione.

Le chiavi possibili di lettura sono due, la prima è quella che vede la messa in scena del conflitto tra l'orizzonte di attesa sociale in cui viene collocato l'artista e la sua esistenza individuale che spesso ne infrange le regole e che per arrivare al

---

<sup>20</sup> Magris (2010), p. 155.

<sup>21</sup> Magris (2010), p. 170.

<sup>22</sup> Magris (2010), p. 166.

risultato richiesto, l'opera d'arte, agisce in maniera non conforme alle norme borghesi e allo stesso scorrere della vita, cui pure (come individuo e non come artista) deve sottostare: questa chiave è in parte espressa dal direttore nel suo discorso conclusivo.

*La borghesia crea per i suoi ribelli degli spazi assoluti, in cui lo scontro con la quotidianità alienata viene separato da questa quotidianità e dalle sue cause sociali. La protesta sociale viene distorta in un monologo senza interlocutori; vecchi Lieder di Heine citati a sproposito, mozziconi di canti e immagini vengono su dal cuore, lo stringono per un momento e poi chi s'è visto s'è visto<sup>23</sup>.*

La seconda chiave è data da Timmel stesso in una riflessione che non nega l'aspetto veritiero di quella sociologia borghese, un po' marxista, un po' freudiana, un po' nichilista che (quando va bene) costituisce la cultura di fondo di ogni persona colta come il dottore e come gli spettatori e i lettori stessi, ma la colloca sul versante di una negazione cosmica: il camion della Nettezza Urbana che sgombra i resti della mostra appare come un Giudizio Universale e Timmel sulla scena ha l'ultima parola: «che scalmana, tutti si agitano, per niente, scordata avventura – sono passati anni luce, giro con l'asse terrestre intorno al sole, astri sorgono e tramontano, i colori dell'alba e della sera, il sole, i soli sui muri»<sup>24</sup>. Non si tratta però di un conflitto ideologico e lo spettatore non è da Magris chiamato a decidere chi abbia ragione, ma ad osservare come il conflitto tra vita e forma che la società gioca sul corpo dell'artista non può più essere risolto nel territorio di patteggiamento della *bohème*, ma in una società alienata e alienante il solo modo di poter conservare senso e significato e di non ridurre l'esistenza a un codice interpretabile è precisamente quello di ricordare che, nella società, senso e significato non hanno valore assoluto e, in misura crescente, farsi in disparte.

---

<sup>23</sup> Magris (2010), p. 202.

<sup>24</sup> Magris (2010), p. 208.

Magris aveva già lavorato sulla figura e l'opera di Timmel curandone il taccuino ed è probabile che la genesi ideale del dramma sia cominciata su quel testo e venuta addensandosi in episodi successivi come era accaduto per il fratello maggiore Stadelmann. In un articolo dedicato al taccuino si legge:

*Il poeta è contrassegnato dall'inerzia e dalla passività; l'io diviso che non regge alle pressioni dell'esistenza sociale organizzata cerca di cancellare la propria fisionomia individuale e di sublimarsi in una torpida ed aristocratica apatia. Quest'accidia narcisistica, umile e contemporaneamente superba, dovrebbe garantire la reattività sensitiva alle epifanie della vita: il Viandante accantucciato "attiva le condotte radunatrici dell'improvviso" e accoglie contro voglia in sé la corrente del cosmo<sup>25</sup>.*

Tutto ciò è ben lontano dall'essere un comportamento eroico e, persino, un comportamento adulto; l'infantilismo di questa posizione è noto a Magris che, attraverso Adorno, conosce bene il blocco dello sviluppo che la società impone a chi non intenda passivamente adattarsi alle richieste<sup>26</sup>; si può dire che il suo Timmel cerchi, come forma di conciliazione dell'insanabile conflitto che incarna, quelle che Magris stesso in un suo importante saggio ha chiamato «le gioie del declassato»<sup>27</sup>, dell'uomo che per vivere si degrada al grado zero dell'esistenza, mostrando che la pulsione autodistruttiva e l'istinto vitale sono, freudianamente, tangenti.

---

<sup>25</sup> Magris (2002), p. 149

<sup>26</sup> Su questo punto si veda la sezione *Il mondo dei padri* in Magris (1977), dove lo scrittore, facendo perno sull'opera letteraria di Joseph Roth, recupera tutta la lezione adorniana e francofortese su come la divisione del lavoro e la specializzazione in seno alla società capitalistica promuova una normatività selettiva nello sviluppo e nel comportamento a scapito dell'integrità umana e dello sviluppo della personalità, relegando la "dissidenza" nel campo dell'infanzia, dell'infantilismo o dell'anormalità.

<sup>27</sup> Magris (2008), pp. 145-159.

### III

Gli stessi nuclei primari di conflitto, che Magris evidentemente registra non solo nella drammaturgia ma, come visto, anche nella saggistica e nella narrativa come i più tipici della società presente,<sup>28</sup> sono nei monodrammi affrontati in maniera parzialmente diversa. Uso questa definizione per riferirmi alle altre opere drammatiche di Magris, *Le voci*, *Essere già stati* e *Lei dunque capirà*, perché si tratta in tutti e tre i casi di opere in cui sulla scena è presente un singolo personaggio e dove infatti la «drammaturgia del disagio» individuata da Davico Bonino per essere operante mette in scena, più ancora che nei drammi maggiori, un io diviso e sdoppiato.

Si tratta di testi accomunati da caratteristiche formali: sono tutti brevi drammi in una prosa colloquiale e un po' convulsa dove i referenti, essenzialmente assenti o pure funzioni retoriche, sono caratterizzati da una sostanziale incorporeità e da una materialità assente, evocata solo attraverso le parole.

Nelle *Voci* è precisamente questo il punto: un giovane, sicuramente psicotico e oggi si direbbe anche *stalker*, compone numeri perché innamorato delle voci delle sue vittime, alle quali però non risponde, preferendo spesso la voce registrata nei messaggi delle segreterie telefoniche; quando però queste da voci umane si fanno semplicemente voci meccaniche preregistrate, anche l'ultima traccia di legame umano che sosteneva una psiche deviata è in pericolo e il protagonista decide di irrompere nella casa del suo numero preferito per distruggere il ricevitore; una volta fatta irruzione viene però fermato dalla polizia (arguiamo) e fugge a seguito di uno scontro sanguinoso.

---

<sup>28</sup> Non potendo in questo luogo diffonderci sul complesso dell'opera magrisiana rimandiamo ai recenti ed esaustivi volumi sull'opera dello scrittore triestino prodotti recentemente da Salvadori (2020) e Rebora (2015).

Non sappiamo naturalmente se questo sia accaduto e il testo è aperto a differenti ipotesi sceniche (ad esempio quella di rappresentarlo assolutamente come il delirio vaneggiante di un pazzo), ma non è questo in fin dei conti l'aspetto più importante: l'autore sceglie in questo monodramma di adottare la prospettiva di marginalità e devianza che gli è caratteristica per proiettare dialetticamente l'assenza di comunicazione, le difficoltà relazionali e la solitudine come elementi fondanti della vita moderna, dall'individuo sano accettati passivamente; in questo senso la meccanizzazione delle voci disincarnate è solo un'ultima allegoria, esse segnavano già prima l'assenza, frequente, dei corpi e il silenzio come risposta a un bisogno di relazione frustrata che, dunque, produce il timore di corpi ed esistenze materiali quali oggetti oscuri, sconosciuti e aggressivi.

L'intreccio tra malattia e salute è difficilmente sbrogliabile e l'atto criminoso meditato dallo *stalker* viene presentato come un'impresa fiabesca non solo per rappresentarci la dissociazione del personaggio, ma dell'intera società dalla vita tanto che la sua battaglia contro i ricevitori può essere vista anche (e dunque portata in scena) come una crociata umanistica per l'autenticità: «Ho deciso allora di sabotare quegli aggeggi – mi rifiuto di chiamarli con quel falso nome francese altisonante – e ho cominciato con col 276504. Sapevo quando non c'era nessuno in casa e ho cercato di entrare per distruggere l'ordigno, il perfido incantesimo; avrei liberato la principessa prigioniera e ritrovata la voce»<sup>29</sup>, dice il protagonista alla fine dell'opera, ma la struttura drammaturgica sembra predisposta da Magris per ricordarci che in una società falsa e ingiusta un'azione autentica e giusta non è possibile se non come deviazione distruttiva.

Il breve monologo *Essere già stati* e il più ampio *Lei dunque capirà* affrontano il tema della morte e del passato nella particolare lente di un rapporto di coppia: in

---

<sup>29</sup> Magris (2010), p. 136.

entrambi i casi si tratta di voci femminili, ma nel primo ascoltiamo la compagna viva di un chitarrista defunto, nel secondo la compagna defunta di uno scrittore vivo; le voci e la loro prosa sono simili ma in *Essere già stati* è tessuto un elogio del passato e in *Lei dunque capirà* viene rappresentata con particolare evidenza la vita materiale e presente del compagno vivo.

*Essere già stati* appartiene in un certo senso al genere del compianto funebre, ma dei due poli è sicuramente il chitarrista Jerry Olsen a mostrare (almeno nel flusso di coscienza della compagna) il maggiore attaccamento alla vita: per la protagonista è attraente soprattutto la cristallizzazione del passato, l'esperienza di fissazione e premorte che il sonno (per lei che è insonne e viva) deve rappresentare.

Una volta di più Magris non resiste a esplicitare una variazione sul tema di fondo, che fin dal mito absburgico aveva cominciato a declinare, della forza ipostatizzante del mito e del passato come rimedio contro l'angoscia della vita:

*Ecco, signore e signori, è questa l'eredità che abbiamo avuto dalla Mitteleuropa. Una cassetta di sicurezza, vuota ma con una serratura che scoraggia gli scassinatori desiderosi di metterci dentro chissà cosa. Vuota, niente che prenda il cuore e morda l'anima, la vita è là, già stata, sicura, al riparo da ogni accidente, una banconota scaduta di cento vecchie corone che appendi al muro, sottovetro, e non teme nessuna inflazione. [...] Ogni epilogo è felice perché è un epilogo<sup>30</sup>.*

Non si deve necessariamente credere a uno sviluppo lineare, storicistico come si diceva, della scrittura di un autore, e in questo senso sarebbe ingiusto guardare a *Lei dunque capirà* come al vertice dell'opera drammaturgica di Magris solo perché, per ora, ne rappresenta l'ultimo esito; sotto certi aspetti anzi la maggior parte dei testi precedenti sono più efficacemente trasponibili sulla scena, almeno a mio parere, e più indipendenti, mentre in questo, che porta un evidente

---

<sup>30</sup> Magris (2010), p. 144.

significato autobiografico accanto a una variazione sul mito di Euridice, il materiale verbale e il suo utilizzo paiono molto affini a certi soliloqui dei romanzi e dei racconti scritti in prima persona e, in particolare, le descrizioni e le metafore usate per il legame di coppia e la vita affettiva, che sono il centro del dramma, ricordano molto da vicino certi frammenti del romanzo *Alla cieca*, coevo o di poco antecedente al dramma,<sup>31</sup> e fanno pensare a una certa mitologia dell'eterno femminile che si sedimenta in questa fase dell'opera di Magris.

«*Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan*»,<sup>32</sup> così Goethe conclude il suo *Faust* e questo Magris potrebbe assentire, ma le sue donne, le Alcesti e le Euridici, più che elevare legano alla concretezza della vita e portano a maturazione l'esistenza, non di rado quella individuale e individualista dei loro partner e anche in *Lei dunque capirà* è così: Orfeo (un ironico e leggermente sarcastico autoritratto di Magris?) rischierebbe di diventare poco più che un Faust di provincia, un poeta nevrotico affetto dalla stessa megalomania della vita che in vario modo attanaglia quasi tutti gli anteroi maschili di Magris, ma è radicato all'esistenza e fatto uomo dalla sua Euridice che ora, in un aldilà somigliante a una casa di riposo, parla ad un muto e assente Presidente (un Dio postmoderno), raccontando la sua versione personale del mito; è interessante notare qui che la versione tradizionale (Orfeo che si volta per impazienza e amore) non è nemmeno presa in considerazione e anzi smascherata nella sua ipocrisia e piuttosto la dicotomia è tra un assassinio postumo compiuto da lui per salvaguardare l'ispirazione, gesto plausibile o ipotizzabile come inconscia manifestazione della megalomania (che come sempre accade in un rapporto di coppia parzialmente "contagia" anche Euridice), e la versione data da Euridice al Presidente di un consapevole e sofferto sacrificio d'amore:

---

<sup>31</sup> Sul quale una lettura dettagliata è Mozzachiodi (2020).

<sup>32</sup> J. W. Goethe, *Faust II*, vv. 12111-20 nella traduzione di Fortini «L'eterno Elemento femminile ci trae verso l'alto». Cfr. Goethe (2003), pp. 1084-1085.

*No, signor Presidente, non è per questo motivo indegno e banale che si è voltato e mi ha perduta. È una calunnia di colleghi invidiosi che vogliono dipingerlo come un narciso egoista per fargli perdere il favore del pubblico, [...]. No signor Presidente, sono stata io. Lui voleva sapere e io glielo ho impedito. Dio sa se non mi è costato. [...] Ma l'avrei distrutto uscendo e rispondendo alle sue inevitabili domande<sup>33</sup>.*

Le domande a cui Euridice sceglie di non rispondere sono, naturalmente, le domande sulle cose ultime e sul significato dell'esistenza che muovono, più ancora dell'assenza, la letteratura e la poesia di Orfeo (qui metafora dell'arte umana in generale). L'arte, e dunque la figura dell'artista, si sarebbe tentati di dire suo imperfetto esecutore, assume qui il significato di ricerca di senso che in conclusione costituisce essa stessa il senso dell'esistenza e la sua massima formalizzazione; ciò che Euridice vuole infatti evitare ad ogni costo al compagno è la distruzione stessa delle premesse dell'arte, la rivelazione della possibile assenza di un significato ultimo rispetto al quale nemmeno i deceduti sono in posizione privilegiata:

*Siamo dall'altra parte dello specchio, che è pure uno specchio e vediamo solo un pallido volto, senza essere sicuri di chi sia. Se uno si rompe una gamba, non pretende per questo di vedere il Presidente, e rompersi la testa non aiuta di più. Il fiume scorre, il sangue scorre, un argine si rompe, l'acqua trabocca e inonda i campi, il nuotatore beve, va sotto, riemerge, continua a notare senza vedere nulla né nel meriggio della accecante né al buio della notte. Dirgli che io? Anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta a cui hanno rubato il tema<sup>34</sup>.*

La frase capovolge la profezia paolina di Corinzi 13 «*Videmus nunc per speculum et in enigmatibus, tunc autem facie ad faciem*», vediamo ora queste cose come attraverso uno specchio e in maniera confusa, ma allora vedremo come faccia a faccia. Che 'allora' sia dopo la morte è tutta un'invenzione, pare dirci Magris, e questo forse

---

<sup>33</sup> Magris (2010), pp. 241-242.

<sup>34</sup> Magris (2010), pp. 238-239.

è uno dei punti di maggior scetticismo pessimistico di tutta la sua opera. Se ciò che resta è il fluire del sangue e della vita le donne, maggiormente capaci di abbandonarsi in armonia, ne sono le migliori interpreti, permettendo quasi bonariamente agli artisti di giocare alla costruzione dei significati che è anche formalizzazione della loro personalità: in questo senso il sacrificio è compiuto per lasciare Orfeo in una vitale condizione di adolescenza come possibilità indefinita di formazione di sé, che è una delle componenti essenziali della scrittura.

#### IV

Con gli ultimi drammi Magris non ha forse scritto il suo capolavoro per il teatro ma ha senz'altro realizzato una delle maggiori aspirazioni della drammaturgia moderna, la tensione all'assolutezza che è stata variamente espressa nella ricerca di un dramma di pura parola, di un teatro di situazioni o di un dramma statico in cui non accadesse nulla: una dorsale che attraversa la drammaturgia moderna da Strindberg a Maeterlinck, da Hofmannsthal a Beckett a Genet, il quale afferma a proposito del teatro parole che calzano a quasi tutti i monodrammi di Magris: «L'opera d'arte è offerta all'innumerabile schiera dei defunti»,<sup>35</sup> del resto nelle scene pensate da Magris essi sono quasi sempre presenti, parlanti (*La mostra, Lei dunque capirà*) o ingombranti ombre motrici del dramma (*Stadelmann, Essere già stati*).

Stasi e presenza della morte sono anche il risultato formale del prevalere della funzione-Büchner centrifuga sulla funzione-Ibsen centripeta, o, per dirla altrimenti, della spinta postdrammatica alla dissoluzione su quella drammatica alla composizione.

---

<sup>35</sup> Genet (1968), p. 9, trad. mia

Il termine è stato utilizzato sistematicamente da Hans-Thies Lehmann per indicare gli sviluppi della drammaturgia e del teatro contemporanei, che da dopo i tentativi di salvataggio rilevati da Szondi (e da altri come Steiner e Williams<sup>36</sup>) tra gli anni Cinquanta e Sessanta divergono sempre di più; tra le caratteristiche individuate da Lehmann sicuramente la principale, l'assenza nei testi postdrammatici di un disegno progressivo chiaramente sviluppato, di una storia nel senso classico del termine, si attaglia bene anche al teatro di Magris, a quei monologhi in cui letteralmente "non succede nulla" e alla struttura ellittica e frantumata della *Mostra*. Più che di un'etichetta parliamo di una tensione che caratterizza questa drammaturgia (nella quale comunque la componente testuale resta centrale, a differenza del teatro postdrammatico in senso stretto), come una forza di attrazione epocale alla cui suggestione sarebbe anacronistico sottrarsi. Ciò ci fa però propendere per la conclusione che quella di Magris sia una drammaturgia a tutto tondo, seppure con uno spazio minore quantitativamente parlando all'interno della sua opera, se resta vera la distinzione fondata da Lorenzo Mango nella sua *summa* analitica sulla drammaturgia moderna: «la distinzione tra drammaturgo e poeta drammatico è una distinzione di merito: il drammaturgo è colui che elabora una drammaturgia (cioè un progetto di teatro) a partire dalla scrittura che agisce in scena e con la scena, dotando tali scritture di una propria, rigorosa, struttura formale di costruzione».<sup>37</sup>

La prova, a mio personale parere, della tenuta di questa costruzione non si ha nella sua "eternità", ma nel suo rivelare nuovi punti di forza a fronte di elementi che potrebbero anche essere caduchi: nonostante il suo indubbio fascino e la sua riuscita sia letteraria che scenica (come ha dimostrato soprattutto Antonio Calenda con le sue regie), un elemento di crisi nel teatro di Magris potrebbe

---

<sup>36</sup> Si veda Hans Thies Lehmann (2017), George Steiner (2005), Raymond Williams (1966).

<sup>37</sup> Mango (2003), p. 147.

essere proprio uno dei suoi principali motori. Stadelmann, Timmel e persino Euridice e le altre figure dei monodrammi alludono o inscenano una società borghese, sia pure nella sua complessa versione novecentesca, e da essa traggono le fondamentali ragioni di conflitto che Magris stesso ha analizzato e declinato sui classici: il dissidio tra vita e forma, la dialettica servo-padrone, l'orizzonte di attesa sociale intorno all'artista e il suo ambiguo statuto, i problemi della creazione letteraria e poi l'alienazione, le domande intorno alle cose ultime, tutte grandi questioni che emergono in questi testi e costituiscono, per così dire, il loro ambiente naturale; il lettore (o lo spettatore) avverte questi problemi e talora vi si riconosce per esperienza o comunque percepisce il nodo drammatico se in una qualche misura condivide la formazione, le idee o l'orizzonte culturale e sociale borghese, ma se ciò non accade la struttura interna di queste opere è in pericolo ed esse possono facilmente venire lette o viste quali drammi citazionistici su grandi personalità, rappresentazioni (scorrette e da sbadigli come la maggior parte dei film biografici sugli artisti) del *topos* genio-e-follia, variazioni estrose sul tema della morte.

La questione è dunque: può un teatro, pur rappresentabile, essere anche rappresentativo quando i problemi che porta sono propri della realtà di una coscienza individuale e coerente di sé e del mondo e proprio questa ci appare oggi così pericolante?

Naturalmente non è facile rispondere e non è nemmeno compito specifico di queste opere dare una risposta ma, io credo, la loro forza stia oggi soprattutto nella possibilità di richiamarci a significati diversi e di essere dunque lette e soprattutto inscenate in modo diverso per sprigionare altre possibilità della loro forza espressiva; qualche esempio sparso: *Le voci* con l'emergere di una meccanizzazione ancora maggiore, dei *social media* e di una società estremamente virtualizzata, e non ultimo con il distacco forzato dai corpi altrui cui la pandemia

di Covid ci ha costretti, rivela una forza e una necessità cogenti che venti anni fa sarebbero state impensate; *Stadelmann* e *Lei dunque capirà* possono anche essere lette come grandi tragedie di donne: la dialettica servo-padrone portata da un piano economico e di classe al livello del sacrificio di una personalità femminile perché quella maschile si possa affermare, o perché è incapace di affermarsi, in ultima istanza se gli individui borghesi con tutti i loro problemi di esistenza e coscienza non ci sono più nel senso otto-novecentesco (o sono una minoranza sempre più esigua), probabilmente gli stessi personaggi del teatro di Magris possono divenire non io divisi che cercano di resistere alle pressioni sociali, ma identità in formazione che, attraverso l'esperienza della società, cercano faticosamente (talora rovinosamente, o in maniera fallimentare o paradossale) di costruire una propria coerenza interna, una propria storia individuale quando questa sembra scomparire.

Se un teatro e un'opera, come pare potranno fare sul lungo periodo quelle di Magris, continuano a interrogarci anche ponendo domande diverse e sopravvivono al loro specifico contesto di origine (diciamo sono fatte per la scena, sì, ma non per *una* scena), vale allora davvero la pena di considerarle qualcosa di più di semplici diversioni dal romanzo e trattarle con attenzione critica anche maggiore di quella che questi appunti hanno potuto riservare loro.

Luca Mozzachiodi

Università di Bologna

[luca.mozzachiodi2@unibo.it](mailto:luca.mozzachiodi2@unibo.it)

## Riferimenti bibliografici

Alonge (2009)

Roberto Alonge, *Uomini che lavorano, donne che soffrono (e figlie incestuose che crescono)* in H. Ibsen, *Drammi moderni*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 1109-1115.

Campobasso (2019)

Maria Giovanna Campobasso, «*L'avvocato della totalità*»: *Claudio Magris su Friedrich Hebbel* in «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 95-112.

Dogà (2019)

Ulisse Dogà, *Claudio Magris traduttore dalla letteratura tedesca* in «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 229-242.

Foi (2019)

Maria Carolina Foi, *Magris, Grillparzer e il katechon* «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 113-134.

Genet (1968)

Jean Genet, *L'Étrange mot d'urbanisme*, in *Oeuvres complètes, vol. 4*, Paris, Gallimard, 1968.

Goethe (2003)

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, (traduzione di Franco Fortini), Milano, Mondadori, 2003.

Lehmann (2017)

Hans Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017.

Magris (1977)

Claudio Magris, *Joseph Roth e la tradizione ebraica orientale*, Torino, Einaudi, 1977.

Magris (1984)

Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984.

Magris (2002)

C. Magris, *L'accidia del superuomo*, in *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 2002.

Magris (2008)

Claudio Magris, *Le gioie del declassato* in *Alfabeti, Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti, 2008.

Magris (2010)

Claudio Magris, *Teatro*, Milano, Garzanti, 2010.

Magris (2012a)

Claudio Magris, *Opere Vol. 1*, Milano, Mondadori, 2012.

Magris (2012b)

Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 2012.

Mango (2003)

Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Mozzachiodi (2020)

Luca Mozzachiodi, *Goli Otok come metafora della storia*, in: *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, Roma-Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2020, pp. 380-385.

Pellegrini (2012)

Ernestina Pellegrini, *Note e notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere Vol. 1*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1350-1619.

Rebora (2015)

Simone Rebora, *Claudio Magris*, Fiesole, Cadmo, 2015.

Salvadori (2020)

Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Patron, 2020.

Steiner (2005)

George Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 2005.

Szondi (2000)

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000.

Williams (1966)

Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, Chatto & Windus, 1966.

*In this essay I will analyze all the plays by the Italian writer Claudio Magris, who after many translations and studies on theatre classics as Grillparzer, Büchner, Ibsen, came to experiment himself his own dramaturgy.*

*Focusing my attention on the core conflicts which are shown on the stage and in the texts, as the master and servant Hegelian dialectic, the struggle between formalization and living life, and the status of the artist in the bourgeois society I will read the major plays Stadelmann, about Goethe's servant, and La mostra, based on the life of the italian-austrian painter Vito Timmel. In the reading of the three monologues, or monodramas (Le voci, Essere già stati, Lei dunque capirà) I will concentrate much more on the structure and the uses of death theme as a form to approach a sort of postdramatic dramaturgy according to Hans-Thies Lehmann, as a possibility to overcome the crisis of the bourgeois conception of drama.*

*Parole chiave: Magris; teatro; dramma; postdrammatico; Stadelmann;*

TIZIANO OTTOBRINI, **Luci d'aurora: *Il seminarista* di Luisito Bianchi**  
**come cammeo della teologia narrativa del minore**

*Nulla somiglia a un'anima quanto un'ape.  
La quale va di fiore in fiore  
come un'anima di stella in stella,  
e ne riporta miele  
come l'anima ne riporta luce*

V. HUGO, *Novantatré*, Milano 1983, p. 248

## **Introibo**

«IN EFFETTI, come il sigillo più minuto può contenere, riprodotte dall'incisore, le immagini di figure colossali, così forse le bellezze cui è improntato il racconto della creazione del mondo nelle Leggi, pur tanto eccedenti <ogni normale misura> e tali da abbagliare con il loro splendore l'anima dei lettori, potranno in qualche modo venir riprodotte con tratti più minuti [...]»<sup>1</sup>: le parole di un autore remoto ma mai sfiorito come Filone Alessandrino valgono a effigiare perfettamente l'orizzonte di senso con cui accostare la letteratura del minore e del minimo quale punto di vista privilegiato sui fatti enormi ma reconditi del mondo. Come il sigillo, infatti, comprimendo l'enorme in poco spazio, lo rende accessibile e fruibile nella sua intierezza, parimenti il *ductus* del minore permette alla parola di abbracciare nel suo complesso la vastità magmatica e sempre rutilante delle vicende storiche. Se questo è vero in generale, tanto più lo sarà nel caso di una figura negligibile e *de facto* negletta nelle patrie lettere come risulta essere il

---

<sup>1</sup> Filone (2005), p. 13 (trad. C. Kraus Reggiani).

seminarista, che invece il romanzo di don Luisito Bianchi dall'omonimo ed epigrafico titolo ha il merito di elevare all'attenzione<sup>2</sup>.

Per rendersi conto della specificità dell'angolo prospettico in oggetto, basterà rilevare con l'Autore che «la morte non sconfiggeva mai le regole del seminario; la vita, qualche volta, sì»<sup>3</sup>; siamo in presenza di un *hortus conclusus* capace di superare le regole dell'ordinario e non temere la morte, perché il seminario sospende le normali regole dell'esperienza umana per meglio aprirsi a traguardare le cose nella loro essenza. Così il seminario si fa eccezionalmente ambiente di letteratura, conducendo per mano nella loro formazione i seminaristi a guardare all'essenziale, in modo tale che questi possano essere nel mondo senza essere del mondo. Il seminarista viene perciò colto dal Bianchi nella propria condizione liminare, proiettato qual è verso il sacro di cui sarà – ma ancora non è – ministro; nel fare questo la figura chiaroscurale del chierico in formazione è accostata con le tinte tipiche del romanzo di formazione, non senza tuttavia presentarsi strettamente intarsiata con la vena autobiografica e lo sfondo della Resistenza padana. Ché in tale temperie il romanzo trova ambientazione, con un poderoso effetto di contrasto tra le vicende del mondo della storia – impegnato a risanarsi dalle recenti vicende marziali – e il mondo, *per contra*, del perfezionamento spirituale che mira alle cose alte dello spirito.

## **Per una contestualizzazione: note biografiche dell'autore e trama del romanzo**

Un'opera minima e un autore minore – ovvero considerati tali – e, per di più, rimasti estrinseci dalla critica accademica richiedono necessariamente che si

---

<sup>2</sup> Bianchi (2013).

<sup>3</sup> Bianchi (2013), p. 72.

verghi qualche rigo prefatorio per collocare lo scritto nel suo *milieu*. Il che sarà facile e asperrimo nel caso di un romanziere limpido ma anche atipico come Luisito Bianchi (1927 – 2012, a lungo prete e cappellano presso l'abbazia di Viboldone, nel milanese), capace qual è di intrecciare nella sua vita i fili del sacerdote, dello scrittore e del testimone resistenziale<sup>4</sup>. Don Bianchi non solo è stato questo ma ha anche assommato lo specimine del prete-operaio (nel 1968 scelse di condividere il vissuto dei turnisti presso la Montecatini di Spinetta Marengo), del servizio nel terzo settore (dal 1964 incardinato alle ACLI con ruoli di responsabilità nazionale) e, ancor prima, di sensibile e meticoloso indagatore dei segni del tempo nell'analisi sociologica (a partir dalla tesi di laurea presso l'Università Cattolica di Milano, sotto la direzione di Francesco Alberoni, circa i contadini padani).

Il cielo del Bianchi è traversato dalla stella cometa del sacerdozio fin dai primi anni della sua vita, come pertiene a chi nasce in una località di nome Vescovato; soprattutto il magisterio spirituale e l'esempio di don Primo Mazzolari tralucono nei giorni del primo manifestarsi della sua vocazione, quelli da seminarista che – con rotonda *Ringkomposition* – avrebbe affidato alle carte del nostro romanzo, uscito postumo nel 2013. Pensandosi ormai prossimo all'incontro col Padre, l'Autore infatti chiude *Il seminarista* con un'ipotiposi premonitrice<sup>5</sup>:

*il quale atrio, se dovesse per incantamento diventare un grosso quaderno con una penna sempre inchiostata, scriverebbe infinite storie in parti uguali a questa narrata e in parte diverse, ma di gran lunga più vere, perché chi può leggere di dentro a un*

---

<sup>4</sup> Nelle more di una biografia ufficiale, la figura a tutto tondo di Luisito Bianchi (teologo, poeta, romanziere) emerge con nettezza nelle pagine introduttorie (pp. 4-16) della tesi di laurea magistrale in Scienze Religiose difesa nell.a.a. 2011/12 (Fondazione Bruno Kessler) da Pio Giovanni Dalla Valle dal titolo *Luisito Bianchi e i preti operai Percorso umano, ecclesiale e letterario. "Per la sofferenza degli umili e il gemito dei poveri" (Ps 12, 6)*.

<sup>5</sup> Bianchi (2013), p. 218.

*bambino seminarista che divenne, passo passo, ragazzo e  
giovane, meglio che l'atrio dello studio d'un rettore?*

Ormai senescente, il Nostro si immagina qual era da seminarista, alla presenza di chi lo giudicherà conoscendolo meglio di chiunque altro, nell'analogia perfetta con lo stato d'animo di chi si appresta nella miglior disposizione e viatico verso il Giudizio che deciderà della vita eterna.

Tutta la scena temporale è dominata dal seminarista, presentato dalla prima all'ultima pagina come candidato all'ordine e non mai quale prete ormai ordinato; opzione, questa agita dal Bianchi, che varrebbe già da sola a isolare la campitura del suo romanzo in un cono di minorità grande, ove si pensi alla prevalente tendenza narrativa a cogliere nel seminarista solo il pregresso della maturità sacerdotale colta *in actu exercito* – fra gli altri, basti citare il caso perspicuo de *La vedova Fioravanti* di Marino Moretti (1940), in cui il personaggio di Dorlingo muove sì i primi passi in seminario alla morte del macellaio Pompeo, il padre, ma il cuore del romanzo lo ritrae ormai da tempo rivestito della talare, ormai maturo nel suo ministero.

In questa luce, non derogando dall'antico adagio catoniano per cui *asperrima perpessu fiunt jucunda relatu*, il Bianchi si volge a rimemorare il passato proprio e delle sue terre nella convergenza dolce e salmastra di esistenza e Resistenza. Nelle campagne cremonesi, fuoco delle memorie è il periodo dello sbocciare della vocazione sacerdotale, accolta docilmente e tuttavia non senza ripensamenti musiliani<sup>6</sup>; la guerra di liberazione e la scoperta dell'anima del seminarista sono asintoti che trovano nella mutua distanza una stringente relazione, che non permette – come ogni distanza – all'uno dei due relati di esistere senza il

---

<sup>6</sup> Più che guardare al tipo dello Etzel di Jacob Wassermann, infatti, non senza verità conviene accostare l'iter del seminarista come la migrazione – sul piano della vocazione al sacro – dei militareschi *Turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil, depurati dallo psicologismo luttuoso che segna quest'ultima opera ma in aderente continuità nell'investigazione introspettiva tra scelta razionale e ripensamenti inconsci.

corrispondente. La tavolozza dei sentimenti vira dallo stupore della scoperta di volersi prete per condividere la sofferenza della povera gente alla meravigliata contemplazione del cadere muto delle nevi, dall'interrogarsi estatico davanti all'alternarsi delle stagioni fino alla notazione sarcastica – con appunto veloce, come in una prosa da campo – sui mali delle lacerazioni scarnificanti del quotidiano<sup>7</sup>:

*i fascisti, con tutti i teschi che portavano addosso, sembravano un due novembre senza che ci fosse stato il primo; qualcosa di spaventoso, perché senza il giorno dei santi non si saprebbe mai dove sono andati a finire i morti.  
Forse per questo i fascisti non avevano ancora messo piede in seminario, luogo notoriamente di gente aspirante alla santità se proprio non è già santa.*

La trama che il Nostro conferisce al suo scritto ha la forza di non aver paura delle cose semplici: non aureolandosi della promessa di cose immense, *Il seminarista* spumeggia trepidante intorno alle cose minori della vita del seminarista che l'Autore fu undicenne, che solleva uno sguardo azzurro ricco di cielo verso l'auscultazione di un mondo in fermento. L'Italia deve riordinarsi e, per farlo, è chiamata a plasmare il futuro scegliendo da che parte stare: su questo crinale opera il fronte partigiano. In parallelo il bambino, nell'atto stesso di entrare in seminario, deve scegliere un destino superiore alle proprie forze, recisamente dilacerato tra il parere del genitore (non *sic et simpliciter* favorevole a un percorso così impegnativo) e il suo desiderio di aprirsi alla vocazione. Ecco allora che la voce narrante scorge nella percezione del seminarista la possibilità di un referente lontano dalla propaganda e dalle superfetazioni: nella minorità del seminarista si danno convegno la semplicità dell'informazione (circoscritta ai pochi dispacci di Radio Londra) e quella della valutazione – tutta emozionale e senza infingimenti –. All'inizio nessuno crede alla guerra, quasi fosse una burla:

---

<sup>7</sup> Bianchi (2013), p. 160.

invece è vera e, non diversamente, la vocazione è una voce di silenzio sottile<sup>8</sup> cui non si dà peso ma che cresce e che, crescendo, diventa sempre più esigente. Col seminarista si corrispondono il fuori del combattimento e il dentro della lotta spirituale nella sua coscienza in formazione, in un dissidio che parossisticamente tende a essere reciproca compensazione; trascorre il tempo e, quando gli scontri sono ormai deflagrati nella loro tossica virulenza, il seminarista è pronto per arruolarsi coi partigiani sulle colline, per opporsi ai rastrellamenti tedeschi che vendemmiano il male dalle buone coscienze torchiate con violenza immotivata. Il seminarista vorrà così deporre per il momento la tonaca per sporcarsi e mani nel mondo, conoscendo il mondo e bevendo fino alla feccia l'amaro calice che la storia offre per trovare Cristo nei recessi dell'esperibile.

## **Il seminarista come tipo letterario minimo e liminale**

Del tutto singolare si staglia quindi nel panorama letterario (in lingua italiana e non solo) la figura del seminarista e, *a fortiori*, si connoterà sotto una consimile luce quando venga elevata a protagonista di un romanzo<sup>9</sup>. Una scelta, questa del Bianchi, che chiede di essere illustrata nei termini di una ipercaratterizzazione

---

<sup>8</sup> Cfr *I Reges* XIX, 12-13 circa l'itinerario spirituale di Elia dopo il fulmine che squarcia il silenzio: «voce di silenzio svuotato» (קוֹל דְּמָמָה דְּקִיָּה).

<sup>9</sup> Il che è tanto più eccezionale se si pensa che, laddove sporadicamente si diano romanzi che fin dal titolo annunciano di soffermarsi sulla figura minore del seminarista, purtuttavia si tratta di un ricupero periferico, che non supera le colonne d'Eracle di un generico richiamo tangenziale: si pensi a *Il seminarista* di Maurizio Giussani (A&B Editrice, Acireale – Roma 2017), nelle cui pagine l'*allure* del seminarista percorre solo le prime vicende della narrazione, quando il personaggio del ragazzino Massimo viene ghermito alla vocazione religiosa ed efferatamente precipitato nei torbidi dell'assassinio dei genitori, nella cornice dei tribalismi mafiosi; se ne svilupperà una descrizione di vendette, catarsi tentate e colpi di mano, verso la nemesi della redenzione finale. Come consta, la figura del seminarista in quanto tale è poco più che il presupposto, non già non il fuoco dell'attenzione, epperò ciò basta perché, con il suo ascendente rapinoso, conferisca a tonalità all'intera partitura tematica del romanzo.

preziosa e, per molti versi, estravagante nell'interno di un filone invece spesso arato tra i romanzieri cattolici, cioè a dire la figura del sacerdote.

Da un lato, il prete nella narrativa ottocentesca è presentato dall'angolatura prevalentemente sociale e filantropica nella linea francese di Balzac e di Flaubert, prendendo l'abbrivio dalle istanze positivistiche verso un'indagine del consacrato nella gerarchia civile con medici, notai, professionisti etc. Dall'altro lato, emancipandosi dal retaggio del prete da commedia umana, la narrativa novecentesca ha promosso un'ispezione più attenta al dato che davvero segna di sé il sacerdote, cioè la sua propensione al trascendente. In quanto vocato alle cose eterne che si danno nel sacro, il sacerdote viene accostato in quanto ha di più peculiare, cioè nella stilla possente di divino che porta nella società, al netto di ogni riduzionismo. Ecco allora che il genio letterario del sacerdote negli scritti dei grandi francesi Bernanos, Green, Mauriac nonché *mutatis mutandis* degli italiani Parise, Pomilio, Silone ma anche dei meno reboanti Cini, Doni e Coccioli procede verso la dimensione parossistica del sacerdote inteso come sintesi di contrari, enigmatica fino allo spasmo che lacera chi ne è paziente, col contrasto interiore che lo travaglia. Basteranno due esempî a illustrare lo scandalo del trascendente che si fa carne col sacerdote, il primo essendo tolto da Mauriac<sup>10</sup>:

*questa pietra di scandalo per tanti spiriti ribelle, il prete [...] costituisce in mezzo a noi il segno sensibile della presenza del Cristo vivo [...] uomini ordinari, simili a tutti gli altri, chiamati a diventar il Cristo quando levano la mano sulla fronte di un peccatore che confessa i suoi falli e domanda perdono, o quando prendono il pane fra le mani "sante e venerabili", o quando alzano il calice della nuova alleanza e ripetono l'azione insondabile del Signore stesso [...] sì, degli uomini simili ad ogni altro, ma chiamati più d'ogni altro alla santità [...] quale mistero in questo sacerdozio ininterrotto attraverso i secoli!*

---

<sup>10</sup> Mauriac (1963), p. 115.

Per parte sua Bernanos fa dire proprio al curato protagonista del suo celebre, omonimo romanzo le più vivide parole di confessione sull'eccedenza del sacerdozio rispetto alle forche caudine della scienza intramondana<sup>11</sup>:

*che cosa importano a Dio il prestigio, la dignità, la scienza, se tutto ciò non è che un sudario di seta su un cadavere putrefatto?*

In questa traiettoria si inserisce il Bianchi, spingendosi però oltre. Il seminarista è, infatti, una figura sotto molti rispetti più sfumata del sacerdote, capace sì di partecipare del sacro ma, al tempo stesso, anche di restare come sulla soglia tra il tempo profano e il ministero ordinato; l'opzione del seminarista, permette all'autore di connotare fin dal titolo una prospezione densa di tensioni: in prima istanza, si tratta di una tensione temporale, giacché il seminarista è per sua natura tutto proteso verso il futuro (come rivolto al futuro è, sullo sfondo, il tempo dell'Italia resistenziale, che nasce a nuovi destini); in secondo luogo, si agita una tensione di status, stante che il chierico vibra delle due condizioni sia di laico sia di consacrato, non avendo del tutto dismesso l'uno e non essendo stato ancora vocato *optimo jure* all'altro. In questo modo, il Bianchi intravede nel seminarista non solo uno stadio del percorso mistagogico dell'iniziazione ministeriale ma una specola particolarissima per cogliere nel futuro consacrato la *communicatio idiomatum* delle due condizioni; lascia scritto il romanziere in una postilla<sup>12</sup>:

*se sono prete, e con il desiderio che il mio sacerdozio non sia un'aggiunta o una sovrapposizione al mio essere (posso dire: che sia un tutt'uno?) lo debbo a quel tempo che ha un nome ben preciso, non di mito o di trasfigurazione, e tanto meno di compiaciuta autoesaltazione, ma di carne viva, con le sue ferite e i suoi trasalimenti di gioia: Resistenza. Come ebbero un nome preciso mio padre e mia madre che mi hanno generato e l'arciprete che mi ha battezzato [così fu] la Resistenza per la mia*

---

<sup>11</sup> Bernanos (1987), p. 154.

<sup>12</sup> Dalla postilla alla raccolta *In terra partigiana*, 25 aprile 1992, *pro manuscripto*.

*terza nascita. La terza nascita che io penso abbia ogni uomo (o donna) se vuole confermare con un atto libero le prime due [che gli sono] imposte.*

Come suonare il pianoforte non è mero esercizio di polso ma lo presuppone, il sacerdozio non onnubila il tratto umano di chi è esaltato all'ordine ma ne perfeziona la condizione; stante la sua trascendenza, il sacerdote sarà così un *alter Christus* incastellato nei chiostrì angusti della storia, esemplando nelle stigmate del quotidiano la com-passione dell'Emmanuele quale Dio-con-noi attraverso le vicende di questo mondo. Di qui la primavera della Resistenza è più di un semplice scenario ma sostanza la descrizione tutta del romanzo, segnalandosi per le iridescenze della sua ancipite natura, perspicua in questa stagione di transito tra l'algido dell'inverno (fine della Guerra) e le cromie dell'estate imminente (l'Italia ricostituenda); ciò si dipana allo stesso modo in cui l'esperienza del seminario foggia il protagonista quale soggetto capace di amplificare nella sua ibrida condizione canonica il virtuoso commercio tra umano e divino, presente sia ousiologicamente nella seconda Persona della Trinità con il Natale sia sacramentalmente nel sacerdote che di Lui è immagine realissima.

Il Bianchi pennella lo scorrere fluido nel farsi della personalità del seminarista, avvistandone la natura di monsignorino, quasi di curiale in sedicesimo che non è in atto ciò che pur è in potenza<sup>13</sup>:

*ed era andato col ragazzo, ai primi di settembre, dal sarto cittadino che approntava le sottane ai monsignori, gli abiti prelatizi, essendo una sartoria specializzata, e perfino, si sussurrava nel negozio dei libri religiosi, perfino i calzoni ai monsignori più esigenti [...] il ragazzo era diventato rosso, si sarebbe sprofondato dalla vergogna. Lui non avrebbe mai fatto una cosa simile. Significava costringere la gente a delle preferenze, e lui non voleva preferenze, era un ragazzo come gli*

---

<sup>13</sup> Bianchi (2013), pp. 80 e 82.

*altri. E poi chissà, quale indignazione sarebbe salita sul pallido volto del vecchio sarto, abituato alle finezze dei monsignori!*

La finezza del tratto psicologico esperito nella sua dinamica rinvia un'alterità a se stesso che il personaggio avverte nascere dentro come una nuova aurora, che travalica il contingente (*sacerdos in æternum*) come si estende per generazioni la nuova temperie che la resistenza va forgiando nel sangue dei suoi.

Autobiografia e *Bildungsroman* si fondono senza con-fondersi, perché i rispettivi argini restano sussunti in un alveo più comprensivo, quello della narrativa risorgimentale di tipo scolastico. Al calamo del Bianchi riesce un tocco lieve e difficile, che da solo varrebbe a motivare la singolarità di scelta operata verso l'elezione a tema di un seminarista, inquantoché viene rimodulato il canone del *Cuore* deamicisiano. Queste pagine notorie anticipavano molte striature del narrare del Nostro per due motivi, sia delineando un'Italia in gestazione sia traguardando il proprio presente a partire dall'ambiente della scuola. Il Bianchi trasmuta il Risorgimento con le sue guerre alla Resistenza con le sue proprie faide e, in una con questo, si colloca dal punto di osservazione di una scuola molto particolare, che il seminario è un ginnasio non solo delle menti ma soprattutto delle anime.

### **Tra la *confessio* agostiniana, l'ironia manzoniana e la letteratura resistenziale à la Fenoglio**

La fama del Bianchi scrittore rimonta segnatamente al capodopera *La messa dell'uomo disarmato* (pubblicato a titolo privato nel 1989 ma composto negli anni Settanta), singolare *performance* narrativa che percorre tutto lo spettro di colori della Resistenza quale una haydniana *missa in tempore belli*, commiscelando i clangori reboanti e corruschi degli scontri partigiani con il salmodiare litanico dell'asceti orante in seminario. L'opera anticipa molti degli elementi strutturali e

dei temi che saranno ripresi e sviluppati ne *Il seminarista*, a far corso dalla campagna resistenziale vista dalla prospettiva religiosa: nel più noto romanzo bianchiano Franco è novizio benedettino che, allo spirare della Seconda Guerra Mondiale, depone l'abito monastico e si ritira a condurre vita contadina presso la tenuta Campanella dei genitori; il fratello Piero – medico dagli ideali di alto volo – è reduce dalle Russie e si arruola tra i partigiani bianchi; il monastero assurge a evidenza in quanto rifugio dei partigiani braccati dai tedeschi, dei feriti e dei fuggitivi. Il Bianchi rilegge così la lotta di Resistenza (il *Grande Avvenimento*) attraverso il filtro della Parola, cercando di avvistare i semi di un tempo kairotico nell'interno del contingente khronos; ogni vicenda del presente viene sussunta a un senso misterioso e denso di luce grazie alla trasfigurazione di un'economia salvifica dissigillata dall'ermeneutica evangelica, disvelando sotto la coltre opaca dei fatti il corso carsico e però patente dell'unico verso senso in Cristo. L'intera compagine del libro, fittamente tramata di citazioni bibliche e liturgiche, potrà in questo modo pervenire al proprio diapason nell'episodio della Domenica delle Palme, allorché il protagonista Franco viene invitato dall'Arciprete a leggere *coram populo* la Passione di Nostro Signore – il sacrificio dei partigiani caduti per i fratelli italiani potrà in questo modo guadagnare il significato ultimo nella filigrana del parallelo performativo della Passione gesuana, quale atto oblativo per la redenzione del prossimo.

La sinossi con l'architettura de *La messa dell'uomo disarmato* permetterà di cogliere con evidenza il genio de *Il seminarista*, soprattutto nella direzione del suo deliberato callimachismo: l'opera è minore e coltiva temi minori per una scelta ponderata, scegliendo la via del minore come rivelativa delle realtà più alte.

Il Bianchi calibra una prosa di muschio, che si abbarbica stabile su un pendio precipite, alternando tra la vena memorialistica e l'ironia sdrammatizzante; così, quando fa riaffiorare nella memoria i lapilli delle mani del vicario, si affida

all'ossimoro sensoriale della soffice pesantezza di chi educa con forza e dolcezza<sup>14</sup>:

*il vicario generale ebbe un attimo di sorpresa, frugò velocemente nel deposito dei ricordi e ne trasse fuori un ragazzino discoletto ma buono, che aveva provato diverse volte la soffice pesantezza della sua mano.*

Sorridente a se stesso, il timbro del narrare bianchiano riluce di tutti i bagliori dei ricordi di scuola, vista e riassaportata anche nella sua memoria olfattiva, che la scuola profuma di scuola alla percezione mnestica<sup>15</sup>:

*la stagione fredda iniziava col 25 novembre, festa di santa Caterina, la santa che adocchiava, in cartapesta, da una nicchia della cappella, con una palma in mano e una mezza ruota ai piedi, patrona secondaria dei liceali, detti anche filosofi perché sapevano appollaiarsi sull'albero di Porfirio e dire un paio di volte in ogni conversazione: nego consequentiam. Solo da quel giorno s'accendevano le stufe nelle grandi camerate e nelle aule scolastiche, per diffondere la sensazione del tepore odorante caligine bruciacchiata e gelso stagionato. La quale stagione terminava il 7 marzo, giorno di san Tommaso, patrono principale dei liceali, detti anche filosofi perché, se sapevano negare l'altrui conseguenza, erano pure maestri nel porre valide premesse al ragionamento, una maggiore e l'altra minore, per arrivare a una conseguenza che non potesse essere negata dagli avversari. Ergo...*

Il passo è esemplare della trina di riferimenti e criptorimandi che permeano lo scrivere del Nostro, incastellando con naturalezza richiami alla pratica didattica di molta filosofia scolastica, con il suo sfruttamento della logica del cap. II dell'*Isagoge* porfiriana (*l'Arbor Porphyriana* qui intesa non nella sua accezione

---

<sup>14</sup> Bianchi (2013), p. 67. Sotto questa pagina potrà essere almeno sottesa un'allusione parechetica allo spirito di ribaltamento ironico che pervade lo stile manzoniano fin dall'episodio del cap. I dei *Promessi Sposi*, là dove vien dato leggere «[...] una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e aleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia».

<sup>15</sup> Bianchi (2013), p. 16.

cladistica di partizione mentale ma quale ironico albero in senso stretto, su cui appollaiarsi sornioni da parte degli studenti) e l'argomentazione deduttiva, sotto le arcate solenni e accoglienti delle aule scolastiche.

Con queste movenze le carte de *Il seminarista* trascorrono verso una *reductio in unum* della storia di un'anima di marca agostiniana – rivisitazione autobiografica della propria vocazione – e il tono del romanzo resistenziale culminante ne *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, incentrandosi sulle azioni della guerra partigiana mediante la proiezione di sé in quel torno di vicende. Il Bianchi getta il seme melodico della vocazione entro il contesto allotrio del suo tempo, con il contrasto tra la purezza liliace della prima di contro alla farragine estuosa della seconda<sup>16</sup>:

*il giovane, invece, quando cadde la prima neve, non passava giorno che non pensasse ai partigiani, vocazione o no. La notte, poi, coi suoi sogni dava una mano al giorno e il giorno, al caldo della stufetta di terracotta e con tutte quelle letture da lasciarci gli occhi, preparava il materiale per i sogni [...]  
Non erano sogni da seminarista. Se ne rendeva subito conto, svegliandosi al suono dell'avemaria. Partigiano? Doveva prima dire: non voglio più fare il prete. Ma perché non mettere d'accordo le due strade?*

Il Bianchi rivede e reinterpreta la sua vicenda adulta, prete sì ma anche operaio al fianco di chi lavora per vivere (nel clima ricettivo della *Rerum Novarum*), per capirne fino alla fine i tormenti e le attese. Il Mistero dell'Incarnazione conferisce profondità e fondamento teologico a questa postura di pensiero: come il Cristo col suo Natale ha assunto le carni mortali, così la sacralità del ministero sacerdotale cui il seminario urge non si fa refrattaria ai gemiti della storia, partecipandone.

---

<sup>16</sup> Bianchi (2013), p. 201.

*Sotto tale luce, tutto è grazia.* Il romanzo, in questo spirito, prende avvio da una scena di giudizio, quello del rettore che qui anticipa la trasposizione del giudizio escatologico<sup>17</sup>:

*stava suonando la campanella della lettura spirituale e usciva,  
dallo studio del rettore, Zurlani: ultimo in ordine d'alfabeto della  
seconda ginnasio.  
«Promosso» disse, ma il tono della voce non era da promosso.  
Infilò a testa bassa la porta dell'atrio dove s'accalcavano i  
primaginnasiali in attesa del loro turno.*

Da súbito viene perciò conferito il senso della gratuità: l'esito positivo eccede i meriti di chi viene giudicato. Il che verrà sviluppato nel prosieguo del romanzo come un'ariosa arcata che flette l'autobiografismo agostiniano entro le direttrici di una posizione padanamente defilata e nebbiosamente brunita: evocatore di echi ancestrali come nella pagina di Pavese, innerbato nel radicamento padano come negli scritti di Bacchelli, cultore inesausto della nostalgia pura ma tenebrosa della civiltà contadina come nel romanzo di Tonna, *Il seminarista* del Bianchi vuole far confluire in questa maniera la letteratura resistenziale nel *ductus* della narrativa cattolica di marca personale<sup>18</sup>.

Una cosa da adulti come la guerra si interseca con il mondo in miniatura del seminarista, che resta tale a distanza di anni lunghi e diuturni<sup>19</sup>:

---

<sup>17</sup> Bianchi (2013), p. 7.

<sup>18</sup> L'autore stesso ha a scrivere: «Non faccio teorie, ma racconto semplicemente. Ponendo questo scritto nell'ottica del racconto, tutto risulterà semplificato: è narrato quello che è capitato a un prete, coi suoi limiti e la sua sensibilità, cui il pensiero di fare della sociologia, della teologia o della pastorale era tanto lontano quanto quello di essere lui stesso un sociologo o un teologo o un operatore pastorale. Altri potrebbe avere reazioni diverse, forse anche opposte; ma ciò non impedisce che io abbia visto o sentito nel modo che ho raccontato. Insomma, la mia non è altro che un'esperienza di vita racchiusa tutta nell'ambito personale (come vien dato di leggere nella presentazione a Bianchi (1972), pp. 9-10.

<sup>19</sup> Bianchi (2013), p. 120.

*forse anche il chierichetto di tant'anni prima si sentiva  
impulcinato davanti alla sottana monsignorile di don \*\*\*.*

Ed è privilegiando questa unità di misura che le pagine tutte del Bianchi si dispongono a perlustrare il deposito della propria memoria, nella ferma consapevolezza che per le cose dello spirito i nani non salgono sulle spalle dei giganti ma restano nella dimessa semplicità del seminario – vero belvedere sul mondo e sulla storia.

### **Verso una teologia narrativa del minore: la cura del dettaglio**

Tutto è minore ne *Il seminarista*: minore è la pubblicazione (circolazione *brevi manu* per molti anni, quasi *samizdat*), minore è il protagonista (un giovane, non ancora un sacerdote), minore l'angolo visuale (la Resistenza avvertita a partire dai suoi echi).

Vedere l'enormità dei rivolgimenti resistenziali attraverso gli occhi di un seminarista è la scelta dello sguardo dei minori, perché evangelicamente «se non diventerete come questi piccoli, non entrerete nel regno dei cieli»<sup>20</sup> – e l'Italia proprio in quei giorni si apprestava nel suo futuro destinale. Una profonda teologia del minore promana, infatti, dall'intera struttura del romanzo, laddove la scelta del minore corrisponde al punto di vista più consentaneo con la ricezione del Mistero che avvolge in tutte le sue fibre la vita del mondo. Luisito Bianchi è stato un minore per tutta la parabola sotto il convesso di questo cielo, conformandosi così a quella spoliatura kenotica<sup>21</sup> con cui Gesù ha preso dimora e messo tenda in mezzo al secolo. Identificarsi col minimo sarà, pertanto, da intendersi come la volontà di vivere più pienamente la contraddizione del

---

<sup>20</sup> Mt XVIII, 1-5 (trad. CEI).

<sup>21</sup> Fil II, 7.

mondo che nel magma degli opposti fa risonare il fascino malioso dell'eterno. Guerra e vocazione sono unite come l'ombra, l'una, della luce dell'altra e il dispositivo narrante di quel minore specialissimo che è il seminarista – nella sua amplificata condizione di transito verso ciò che non è ancora – meglio si adatta a recepire anche le più flebili oscillazioni del contesto ambiente.

Ne *Il seminarista* è come se convergessero le linee esperienziali di un Rolando Rivi<sup>22</sup>: vide la lotta partigiana con gli occhi del minore che si lascia trascinare *quotalis* dagli eventi non per renitenza ma per docilità, scorgendo in questa via l'unico modo per portare la Parola nella svolta epocale dei fatti.

L'attenzione verso il minore si esplica di qui verso un altro e complementare piano ancora, la cura cioè per il dettaglio, cesellato con la sollecitudine affettuosa di un uovo di Fabergé; la vocazione passa attraverso le piccole cose e i dettagli, infatti:

*entro l'anno, bisognava rispondere a un formulario, dai bordi ingialliti e dall'inchiostro sbiadito, che emanava un sottile odore di cassetto umidiccio e sollecitava improvvisi sbadigli.*

*Il questionario non era tutto. Bisognava pure scrivere, per esteso su un quadernetto, la storia della propria vocazione, le difficoltà incontrate e, soprattutto, a che punto si era con la bella virtù, fondamentale per un sacerdote<sup>23</sup>*

e poco oltre<sup>24</sup>

*Sotto la sottana nella tasca dei pantaloni, il ragazzo ogni tanto si palpava il portafoglio; ed era sempre un gran sollievo sentirselo rigonfio come gliel'aveva consegnato il babbo.*

---

<sup>22</sup> Cfr. almeno Risso (1997) e Bonicelli (2010).

<sup>23</sup> Bianchi (2013), p. 98.

<sup>24</sup> Bianchi (2013), p. 111.

L'ironia si commescola in un indiscernibile amalgama con una cura gozzaniana per il particolare quotidiano ma riposto, con un'intonazione di grandiosità affettiva nel comune.

Sono pennellate veloci ma mai nervose tese a illustrare l'alterità della vita del seminarista, che vive cercando e scrutando la perla nascosta a fronte degli strazî del suo tempo. Il che è permesso, anzi favorito dalla cornice dai luoghi del seminarista, in quanto sono segnati da un'alterità sostanziale rispetto all'intorno che li abbraccia: il seminario fa di sé un'eterotopia<sup>25</sup> da cui guardare il mondo con una posizione e una percezione del tempo non ultimamente collusi col *mainstream*. Siccome *epistula non erubescit*<sup>26</sup>, la narrazione favorisce il ricordo e il ricordo del seminarista viene magistralmente ritratto dal Nostro allorché nota con finezza<sup>27</sup>

*L'anima del seminarista è anche una spugna. Le spugne sono di due specie. Le spugne sclerotiche che, una volta schiacciate, sembrano mantici bucherellati di armonium; e spugne che vorrebbero riempirsi più di quanto non siano capaci. Ma sono sempre spugne. L'anima del seminarista è anche un setaccio. Può avere maglie che lasciano passare i massi di Polifemo e altre che fermano il fiato d'un angelo. Ma sono sempre setacci.*

È con tale dinamica che lo sguardo del narratore conferisce una veste di nuovo significato agli eventi minuti ma, proprio per questo, ancor più germinativi nel nido della memoria: un esempio su tutti l'avvistamento del mare, in un'epica del quotidiano<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Il seminario, *quo talis*, sarà foucaultianamente in qualche modo un luogo che è un non-luogo, nella sua particolare forza di trascendenza rispetto al circostante – per cui cfr l'introduzione di Foucault (1966): il seminario è un *minus* rispetto al secolo perché rinuncia alle sirene del mondo ma, al contempo, è un *plus* – un *plus* de-cisivo, sceverante – giacché, separando ciò che davvero importa dalle caducità, mira alle cose ultime. Il seminario è un minore che è massimo.

<sup>26</sup> Cfr. Cic., *Ep. ad fam.* V, 12.

<sup>27</sup> Bianchi (2013), p. 117.

<sup>28</sup> Bianchi (2013), pp. 112-113.

*ma a Genova gli venne incontro il mare dalla parte del corridoio  
[...]*

*«Zalassa, zalassa: mare, mare!» diceva dentro di sé, poiché  
doveva portare all'esame l'Anabasi.*

*Lui pronunciava il th di thalassa con la z non con la t, come  
quelli di quarta che avevano un altro professore di greco; lui  
preferiva la z come da bambino teneva per Learco Guerra; ma,  
allora, c'era una ragione, dato che Guerra faceva il muratore  
mentre Alfredo Binda si diceva fosse un nobile, e adesso ragioni  
non ce n'erano, ma non faceva niente, la z era più musicale,  
soprattutto trattandosi di mira.*

La grandiosità dei gesta senofontei si intrude *in nuce* nel perimetro del presente, facendo del seminarista un eroe nel tratto di esperienza che la *sua* storia gli dà; il seminario è, sotto questo rispetto, una fucina rutilante di piccole cose elevate alle vette le più alte, per cui varrà riferire *verbatim* un altro luogo esemplare<sup>29</sup>:

*il professore d'italiano ha un pizzetto come si vede nei ritratti  
del Seicento, però non porta i baffi essendo una persona viva del  
Novecento; magro e serio come un asceta di professione, dicono  
che goda di molta autorità e prestigio presso i colleghi, eccetto  
quelli dichiaratamente fascisti. Dicono anche che sia un cattolico  
praticante e non vada mai oltre l'otto perché il dieci lo dà a Dante  
e agli altri grandi per i loro capolavori, riservando il nove per le  
opere minori [...] l'italiano è come il peccato mortale che si  
confessa per primo: fa un tale buco nella rete che gli altri  
peccatucci veniali ci scivolano dentro che sembrano rotolare sul  
ghiaccio.*

Così facendo e così rimemorando il proprio pregresso, il Bianchi mostra di essere rimasto pascolianamente e platonicamente fanciullino, quel fanciullo singolare che vive dentro l'io con l'anima del seminarista: è, questa, una scelta precisa, collocarsi cioè dalla parte di chi è si riconosce discente e non docente, minore non solo per un accidente del tempo ma per vocazione.

---

<sup>29</sup> Bianchi (2013), pp. 144-145.

Il minore che promana dal dettaglio rivissuto attraverso il crivello della memoria è orientamento nel grande areopago del mondo, pressoché una *divise* o più ancora una panoplia che rende catafratto il minore innanzi ai marosi della Resistenza che, medusea, avoca a sé in tanto in quanto anche respinge da sé.

## Explicit

Con un sorriso appannato, nel nostro romanzo viene evocato un tempo di conflitti il quale, proprio grazie alla contraddizione di cui è segno, si presta come maggiormente ricettivo del dono della grazia. Il seminario e il seminarista saranno allora, in questo cono di luce, luoghi della memoria<sup>30</sup> che stempera le grandi cose nelle piccole e queste, per parte loro, modulano in tonalità minore l'epopea del loro tempo. Il Bianchi ritma su due oscillazioni il suo narrare, dalla figura del seminarista in fuori (cogliendo le pro-vocazioni della Resistenza, rimasta sullo sfondo) e da fuori verso l'interno in un fiotto introspettivo. Storia e psicologia così si saldano senza annullare i frastagliamenti reciproci, perché *ipso facto* non c'è minore senza maggiore e viceversa. Il segno della contraddizione si manifesta fin dagli anni di formazione del Nostro, infatti, quando si trova *volens nolens* coinvolto nell'*affaire* Bonaiuti, come il Bianchi avrà a disseppellire ormai al crepuscolo<sup>31</sup>:

*il primo, Buonaiuti, che non si sa bene quanto entrò nella  
formazione di certi punti nevralgici del Concilio e il secondo del  
mio paese nel suo modesto ufficio, ma non meno prezioso, di*

---

<sup>30</sup> E rimemorante doveva fingersi il Bianchi quando si volge indietro sul suo recente passato ancora negli anni del seminario: «E così, il giorno degli Angeli Custodi, con la solita pioggia che faceva dappertutto pozzanghere e grigiore di sbadigli, il ragazzo ritornò nella stessa camerata dell'anno prima, tra compagni nuovi, ancora dei più giovani ma già un anziano, un veterano di esperienze che dovevano essere guardate con occhi sospettosi. Non faceva nulla per allontanare questo sospetto. Sembrava, anzi, che ne godesse, quasi fosse il segno d'una sua superiorità». Bianchi (2013), p. 120.

<sup>31</sup> Così in un'intervista comparsa in «*Viator*» n. 4/2006 aprile, s.i.p.

*trasmettere a un ragazzino che è diventato un vecchio prete questa sempre presente titanica lotta fra lettera e spirito, fra il pensare degli uomini e il pensare secondo Dio (e che cos'è questo pensare se non l'Ave Crux spes unica del confratello Bonaiuti!). E Chi indisse il Concilio? Non fu il Roncalli di razza contadina e di solida dottrina, che aveva tanto cuore da incontrarsi col brillante professorino romano, il Buonaiuti, nell'amicizia e nell'unico sentire della salvezza che viene dalla Croce e non da un canone di diritto canonico? E chissà se fin da quegli incontri giovanili non abbiano ragionato assieme della coscienza, come del "nucleo più segreto e il sacrario dell'uomo dove egli si trova solo con Dio" (Gaudium et Spes, 16)! Proprio come chiedeva lo scomunicato Buonaiuti nella sua tribolata storia di "Pellegri di Roma".*

Tribolazioni che non valgono a scalfire la meraviglia di chi si schiude al mondo con la speranza trascendente che solo la figura di un seminarista può suscitare, com'è vero che<sup>32</sup>

*al mattino s'alza sereno, con la gioiosa certezza che gli altri non avrebbero mai potuto dubitare della sua sincerità. Ricominciò la vita d'ogni giorno, dando una mano alla noia e l'altra al desiderio d'essere fervoroso per prepararsi a diventare prete.*

Il senso del minore che irradia dalla scrittura di Luisito Bianchi appare irrorata da una vivida linfa, che si consegna nel suo monito più alto: nella scelta del minore passa la cura di far bene ciò che si fa perché questa è l'unica via per curare la parte del giardino di vita che ci è assegnata – in questo modo, alla raccomandazione del padre, il Bianchi non ha disatteso: «se fai il prete, fallo bene».

Tiziano F. Ottobrini  
Università degli Studi dell'Aquila

---

<sup>32</sup> Bianchi (2013), p. 124.

[tiziano.ottobrini@univaq.it](mailto:tiziano.ottobrini@univaq.it)

## Riferimenti bibliografici

Bernanos (1987)

George Bernanos, *Diario di un curato di campagna*, Milano, Garzanti, 1987.

Bianchi (1972)

Luisito Bianchi, *Come un atomo sulla bilancia. Storia di tre anni di fabbrica*, Brescia, Morcelliana, 1972.

Bianchi (2013)

Luisito Bianchi, *Il seminarista*, Milano, Sironi, 2013.

Bonicelli (2010)

Emilio Bonicelli, *Rolando Rivi seminarista martire*, Camerata Picena, Shalom, 2010.

Dalla Valle (2011/12)

Pio Giovanni Dalla Valle, *Luisito Bianchi e i preti operai Percorso umano, ecclesiale e letterario. "Per la sofferenza degli umili e il gemito dei poveri" (Ps 12, 6)*, tesi di laurea magistrale in Scienze Religiose difesa presso la Fondazione Bruno Kessler – Trento 2011/12.

Foucault (1966)

Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Filone (2005)

Filone di Alessandria, *De opificio mundi*, in Id., *Tutti i trattati del commentario allegorico alla Bibbia* (a cura di R. Radice – G. Reale), Milano, Bompiani, 2005.

Mauriac (1963)

François Mauriac, *Il figlio dell'uomo*, Bologna, Nigrizia, 1963.

Risso (1997)

Paolo Risso, *Rolando Rivi, un prete per Gesù*, Camposampietro, Edizioni San Pietro, 1997.

*The essay investigates the theme of the minor in the novel entitled *Il seminarista* by Luisito Bianchi (posthumously, 2013), a privileged point of view both because it deals with minor themes and because it is a work that has remained largely neglected by most of the literary criticism. The author chooses the minor figure of the seminarian (a figure rarely investigated in the literature) and relates it to the context of the Resistance in the countryside between Cremona and Pavia. The theme of the minor will be gained as a theological point of view on world affairs: only those who make themselves small can understand the true meaning of their time, acting like Christ who made himself small like a child and humbled himself to enter the last fibers. of the world to redeem it.*

*Parole-chiave:* Luisito Bianchi; *Il seminarista*; seminario; Resistenza; minore

## RECENSIONI

TERESA AGOVINO, **Recensione a Antonello Fabio Caterino – Désirée**

**Fioretti *Glossario di Linguistica Forense. Un approccio  
interdisciplinare tra linguistica e grafologia, Al Segno di Fileta,  
Ururi, 2021.***

Nel panorama contemporaneo, fortemente incentrato sui principi di interdisciplinarietà e di intersezione tra materie accademiche – scientifiche e/o umanistiche che siano – il *Glossario di linguistica forense* si propone come un’innovazione certamente utile agli sviluppi della ricerca, sia in ambito strettamente linguistico che, più ampiamente, in materia di analisi giuridiche. Désirée Fioretti, grafologa forense e Antonello Fabio Caterino, linguista e filologo, hanno unito le forze per creare una piccola – ma preziosissima – perla utile agli studi legati alla linguistica forense; disciplina in rapida ascesa tanto nel campo accademico quanto in quello giudiziario. Partendo dal presupposto che «la linguistica forense sia una disciplina appartenente al campo della linguistica applicata» e che la linguistica sia «il collante che tiene assieme tutte le scienze testuali» (*Introduzione*), il glossario si presenta come un solido volumetto, compattato in meno di duecento pagine, contenenti, però, più di un centinaio di lemmi, spiegati e dotati ognuno di una specifica bibliografia aggiornata, allo scopo di creare «un repertorio, ossia un insieme di schede definitorie e introduttive a concetti cardine per la linguistica forense» (*Introduzione*). La definizione di «glossario» resta quindi meramente «convenzionale» poiché «la struttura delle singole schede, ordinate alfabeticamente, non vuole entrare nella storia della lingua, né nella grammatica. Ogni scheda sarà così divisa nella

massima semplicità: entrata, definizione, bibliografia» (*Introduzione*). Gli autori compilano questo glossario, «nella speranza di essere utili» (*Introduzione*) e non si può negare che, un lavoro tanto snello e al contempo minuzioso, sicuramente non tarderà a dimostrare la propria utilità in più campi del sapere.

TERESA AGOVINO, **Recensione a Davide De Rei, *Volevo fare la guardia svizzera*, Amazon Fulfillment, 2020.**

La letteratura è inutile. O forse no. Questo il dilemma di fronte al quale si trova il lettore di *Volevo fare la guardia svizzera*, brillante autobiografia fanta-letteraria scritta e autopubblicata da Davide De Rei.

Docente di letteratura nelle scuole, l'autore si immerge in prima persona in un fantastico viaggio meta-didattico e meta-letterario che attraversa i grandi nomi della nostra letteratura nazionale. Ogni capitolo, in questo libro, pur inseguendo il filo conduttore unico che cerca di rispondere alla domanda atavica sull'inutilità delle materie umanistiche è a sé stante, autonomo e riporta dati reali – esperienze di insegnamento vissute dall'autore in qualità di insegnante («-Prof., c'ho l'ansia – E perché? –Perché ho paura [...] di sbagliare –Ma guarda che veniamo a scuola proprio per questo motivo [...] qui veniamo a sbagliare bene», p. 87) – incontri immaginari (come quello riportato al capitolo 4, con l'innominato di manzoniana memoria: «-Fai una intervista, dunque? E non mi diede neanche il tempo di tirare fuori le unghie per provare ad arrampicarmi su qualche specchio» p.67) ma anche pensieri e prese di posizione che da personali si fanno universali, comuni cioè a tutti gli studiosi professionisti di letteratura italiana. Un esempio di quest'ottica prospettica, che si apre visivamente a 360 gradi ad abbracciare il pensiero di ogni studioso, lo si trova al capitolo terzo, significativamente intitolato *Nel deserto senza tartari*, che – forte delle letture buzzatiane dell'autore – ci introduce a concetti quali: «Drogo, precario *ante-litteram*, non riesce a smettere di domandarsi cosa possa esserci oltre quella lunga distesa di tempo e sabbia immobili che lo stanno aspettando da lontano» (p.47).

Esilarante l'introduzione dell'autore, ironicamente intitolata *Le mani avanti*, che sconsiglia a chicchessia lo studio universitario di ambito umanistico, salvo poi, nel corso della narrazione che segue, svelarne l'inganno. «Diventai dunque esperto nel compatire i più giovani di me che volevano intraprendere, inspiegabilmente, la mia stessa tipologia di studi, cercando argomentazioni in grado di distoglierli da tale perverso proposito» (p.5). Stilisticamente la narrativa di De Rei risente certamente dell'assimilazione – sia pur con qualche lieve calo sporadico nella tensione narrativa – del Calvino post-bellico, autore che senza dubbio ha inciso particolarmente nella sua formazione di scrittore, insieme all'onnipresente Pasolini, le cui suggestioni riecheggiano in ogni capitolo del romanzo, sino a quello in cui viene direttamente introdotto, *A Pà*: «A pa', non mi sono venuto a sedere su questa panchina per sciorinare roba del tipo "te ne sei andato troppo presto" e "Ah, se tu fossi ancora qui". No. Io sono venuto qui solo a domandarti se ne è valsa la pena» (p. 129).

*Volevo fare la guardia svizzera* percorre, senza una precisa cronologia che ne ingabbi temporalmente le tematiche, tutto il nostro panorama letterario, da Boccaccio (capitolo 10) a Pasolini (capitolo 9), passando per Buzzati (capitolo 3) e Manzoni (capitolo 4), sviscera a fondo la nostra cultura nazionale, letta con gli occhi di un insegnante ancora non completamente disilluso dalle proprie scelte universitarie e dalle difficoltà della quotidianità didattica. Il testo di De Rei è certamente un libro da leggere, dedicato a chi sogna di intraprendere gli studi umanistici e a chi – non senza qualche oscillazione tra orgoglio e rammarico – quegli studi li ha già intrapresi.

TERESA AGOVINO, **Recensione a Salvatore Ferri – 19:59...e altri venti minuti senza filtri**, Edizioni 2000Diciassette, Telese Terme, 2020.

«Ho scoperto che il tramonto non è esattamente un affare sbrigativo» (p.5), così Salvatore Ferri apre il suo libro, una breve raccolta di racconti dedicata al tramonto o, meglio, ai tramonti. Ciò che colpisce di questo testo, sin dalla prima lettura – insieme ad una scrittura piana, coinvolgente, accompagnata da una scelta lessicale sempre curata nei dettagli – è certamente l'originalissimo impianto narrativo: ogni capitolo è dedicato a un tramonto, visto (e fotografato) in un minuto diverso e in un luogo diverso.

Il lettore di *19:59* si trova così a viaggiare da Roma, ore 20.00 (p.13) a Londra, ore 20:12 (p.61), a Milano, ore 20:19, fino a ritrovarsi *Da qualche parte sopra l'Europa*, 20:19 (p. 89). In ventuno minuti, accompagnati da altrettante immagini di tramonti catturati in giro per l'Europa, Ferri riporta squarci di vita, esperienze di viaggio, amori, dissapori, dialoghi, colori di posti vissuti intimamente ed emotivamente caratterizzati dai ricordi dell'io narrante che, non a caso, partirà alle 19:59 proprio da *Casa* (p. 5).

Nel capitolo iniziale, quello appunto intitolato *Casa*, l'autore avrà a raccontare proprio della sua prima ispirazione, da cui il libro è scaturito «Ho scritto velocemente tre o quattro parole che potevano aiutarmi a ricordare quella conversazione, che per il mio interlocutore era caduta lì. Ho rubato [...] tutto il lavoro di scrivere non è altro che rubare [...] La gente ha bisogno di leggere cose che arrivano da altra gente [...]. Ho trovato l'ispirazione a queste pagine nel bar sotto casa» (pp. 11-12). Partendo da casa, si diceva, l'autore si ritroverà a viaggiare ininterrottamente – letteralmente: minuto per minuto – in luoghi

specifici e definiti, fino ritrovarsi “da qualche parte” in volo sull’Europa, poiché, alla fine, ciò che conta non è la destinazione, ma il viaggio. Ma il viaggio non può durare in eterno e non sempre ci si può permettere il lusso di viaggiare senza una meta e uno scopo; di ciò sembra prendere consapevolezza l’io narrante, spinto dai suoi genitori a «occupare un posto nel mondo all’alba dei miei trent’anni». Così, infatti, si chiude la raccolta, in volo sull’Europa: «E allora sono ripartito ancora. Per dare l’ultima boccata di ossigeno prima di andare in apnea [...]. La mezzanotte appartiene ancora al giorno prima. Ricomincerò domani. Una volta a terra, quando sarò a casa. Adesso, non mi va di pensarci» (p.92).

*19:59* non è un romanzo e, al contempo, è un “romanzo di formazione”, una presa di coscienza verso le responsabilità che i trent’anni impongono ad ognuno, nella consapevolezza che con l’avanzare del tempo – minuto per minuto – ci si ritrova sempre più soli, a dover prendere delle decisioni. Raramente, infatti, nei vari racconti che precedono le 20:19 – ovvero, la fine dei 29 anni del protagonista – l’io narrante si ritrova solo: Anna, Stefano, una “lei” senza nome, una “sorella” e una miriade di altri personaggi fugacemente incontrati nelle varie tappe del viaggio, accompagnano sempre l’uomo giovane, perennemente in moto verso la tappa finale, quella in cui restano unicamente il protagonista e i genitori, visti come figure di sfondo atte a spingere il giovane verso la vita adulta: «Dai diciotto ai ventinove anni ho girato l’Europa in lungo e in largo ma adesso, secondo loro, è arrivato il tempo di smettere».

*19:59* non è un libro per viaggiatori frettolosi, per chi parte di corsa con una ventiquattrore messa su in fretta e furia; *19:59* è un libro per chi sa godersi un viaggio, ogni viaggio, interiorizzando profondamente i luoghi, anche quelli che, come le montagne, «non si concedono alla sensibilità di tutti» (p. 19).

TERESA AGOVINO, **Recensione a Ernesto Razzano, *Firenze lo sai*,  
Edizioni 2000Diciassette, Telese Terme, 2020.**

«C'è la Firenze chiara dei monumenti di marmo, del Rinascimento [...]. Poi c'è la Firenze nera, scura, medievale, del rogo di Savonarola [...]. C'è anche la Firenze viola, di Antognoni e Batistuta» (p. 69). *Firenze lo sai* non è un libro per tutti. Il romanzo di Razzano nasce da un'esperienza autobiografica comune a tanti, quella dell'universitario fuori sede riletta, però, a distanza di anni e interiorizzata a fondo con un costante *fil rouge* nostalgico che percorre l'intero testo, senza però mai scendere nel patetismo del rimpianto da "i migliori anni della nostra vita".

L'azione si svolge in un arco temporale di circa due mesi – dall'11 settembre al 7 novembre, di un anno indefinito, sia pur riconducibile ai primi anni Duemila – a Firenze, prima vera protagonista della narrazione, grande amore dell'io narrante, che impara a conoscerla e apprezzarla man mano che la vive: «ho annusato le strade sconosciute e gli angoli nascosti, mentre mi muovevo incerto e abbagliato all'ombra dei suoi marmi. Ne ho avuto qualche volta timore, prima di amarla senza remore» (p.6). È la città vista proprio con gli occhi dello studente fuori sede, che non è un autoctono, né un turista e vive questa particolare condizione consapevolmente, imparando a distinguere persino le domeniche del centro da quelle di periferia (p.33): «La periferia di Firenze [...] la domenica mattina si riconosce dal silenzio [...]. In centro invece non è così. Ogni giorno somiglia all'altro. Turisti [...] Ristoranti e osterie [...]. Col tempo, riconosci le sfumature, i piccoli dettagli che rivelano meglio la domenica».

L'altra grande protagonista del racconto, *ça va sans dire*, è la musica, quella che accompagna tutti i personaggi – e l'io narrante *in primis* – nelle peripezie quotidiane della giovinezza studentesca. Il romanzo si chiude, significativamente, con una *playlist* delle canzoni che hanno segnato i vari capitoli, perché non c'è dubbio che il modo migliore per accostarsi a *Firenze lo sai* – titolo, non a caso, anch'esso mutuato dal primo emistichio di *Firenze (Canzone triste)* – è una lettura accompagnata dalla musica che lo stesso autore, critico musicale, indica via via al lettore, come perfetto sottofondo di ogni situazione proposta. *Firenze lo sai* è, prima di tutto, una *playlist* che parte da Ivan Graziani per tornarci alla fine, dopo aver attraversato Vasco Rossi, Motta, i Velvet Underground, Vecchioni, Battisti e i Nirvana.

La vita universitaria dell'io narrante, raccontata in prima persona tra musica, sigarette, ironia spesso amara, è quella di chi ha vissuto da studente nei primi anni Duemila, tra neonate chat e-mail, musicassette e cd, mangianastri e telefoni cellulari di prima generazione (quelli capaci unicamente di telefonare e inviare sms). *Firenze lo sai*, però, include anche una riflessione più ampia, quella legata alla non accettazione della tossicodipendenza di un amico, che si affronta comunque, oltre ogni possibilità di riuscita, con l'incoscienza dei vent'anni.

Va certamente evidenziata, dal punto di vista strettamente linguistico, insieme ad una piacevole lettura che alterna lessico elevato a forme gergali e colloquiali, mai fuori posto, la non consueta – eppure brillante – scelta autoriale di lasciare ai personaggi il proprio personale parlato quotidiano. Il caso certamente più riuscito in tal senso è certamente quello di Giovanni, studente leccese, che lascia in segreteria messaggi in dialetto «Ci cazzo de fine hai fatto? Ahhh l'ostia! Chiama crai! Sant'Oronzo» (p.18), «Comu ete ca si lascia nu messaggio a quai? Corpu de li telefonini!», per poi passare automaticamente all'italiano quando

parla di lavoro «Se mi avessi risposto al telefono, avremmo potuto organizzarci meglio, ma così non è stato e ho preso il lunedì di permesso» (p. 48).

Tra le pagine di *Firenze lo sai*, esattamente come accade nella vita quotidiana, niente è mai come appare al primo sguardo: persone, situazioni, strade, sensazioni tutto sembra diverso da ciò che realmente è.

*Firenze lo sai* non è un libro per tutti: chi ama le azioni avventurose, l'evento straordinario degno di essere narrato, l'eroe impregnato di romanticismo, lo *übermensch* – eroico o antierico che sia – non saprebbe apprezzarlo; *Firenze lo sai* è un libro per chi si ferma ad ascoltare la straordinarietà della vita normale, di chi riconosce e apprezza la «forza di prendere le decisioni giuste, anche a discapito del mondo che non aspetta» (p.21); è un romanzo per chi ha letto (e amato) testi come *Stoner*, di John Williams.

TERESA AGOVINO, **Recensione a Salvatore Ferri, *La rotonda dei sogni*, Edizioni Croce, Roma, 2018.**

*La rotonda dei sogni* ruota intorno ad un omicidio, quello del sindaco uscente Lacora, primo cittadino dell'immaginario paesino di Coloppo, avvenuto proprio a ridosso delle elezioni comunali. Eppure, *La rotonda dei sogni* non è un romanzo giallo, né un thriller o un poliziesco. La prima, riuscitissima, prova di scrittura di Salvatore Ferri è un romanzo cui il lettore si appassionerà sin dalle prime pagine, stentando all'idea di dover abbandonare i personaggi al termine della lettura.

Ai personaggi principali, Fabio, Paolo, Renzo e Achille e alle loro vite fatte di piatta quotidianità e di sogni mai realizzati, il lettore si lega indissolubilmente, quasi come se li conoscesse, fino a diventare anche lui un abitante di Coloppo, amico di Fabio, con «l'università lasciata a un passo dal traguardo, l'impiego nel giornale con cui si era accontentato e il "lavoretto" al centro sportivo» (p. 29); o di Paolo, che divide la sua vita tra il paesello che «fa schifo ma» in cui «si vive con poco» (p.50) e un lavoro di camionista che gli permette di realizzare una doppia vita a Serrette, insieme ad un'amante giovane e splendida di cui nessuno – men che meno su moglie Valentina – è a conoscenza.

Tutti i personaggi si intrecciano in legami fatti di antipatie, astio, simpatie, amicizie reciproche, come solo nei piccoli paesi può – e deve – accadere, tra gente che si conosce da generazioni, nell'immobilità di un eterno presente fatto per lo più di speranze e di sogni continuamente rimandati e disattesi dalla banale realtà della vita quotidiana. La scrittura di Ferri è intensa, avvincente, invoglia il lettore a "sapere come va a finire la storia" e al contempo lo trattiene dal leggere troppo

in fretta, poiché lasciare i personaggi, diventati ormai amici, sarà un gran dispiacere.

Non manca, a intercalare la narrazione, l'elemento meta-letterario: i racconti per bambini scritti da Fabio o i pensieri di Paolo scritti su richiesta della bella Martina – tanto per riportare solo alcuni esempi, senza svelare eccessivamente il contenuto del romanzo – fungono da metatesti, attribuiti immaginariamente ai protagonisti della storia, tutti legati alla consuetudine di imprimere su carta i loro pensieri, come farà anche Renzo, in una lettera a Marta, raccontandole che in un giorno di pioggia assiste ad una scena verso la quale prova un misto di invidia e tenerezza, in cui una coppia cerca di ripararsi con un piccolo ombrello: «L'ombrello era troppo piccolo per proteggere entrambi [...] Io stavo per eclissarmi in un taxi asciutto e confortevole, ma mi sarebbe piaciuto trovarmi al loro posto» (pp. 116-117).

*La rotonda dei sogni* è un libro per tutti, un romanzo in cui ogni lettore può a suo modo riconoscersi e in cui ogni tassello di umanità – e in particolar modo quella che conosce la vita, le abitudini, la noia e l'indolenza di un piccolo paese di provincia – può e deve rispecchiarsi; un romanzo, a giusta ragione, dedicato «a quelli che si battono contro la consuetudine» (p. 5).

Teresa Agovino

Università Mercatorum, Roma

[teresa.agovino@unimercatorum.it](mailto:teresa.agovino@unimercatorum.it)