

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522
ISSN 2610-9514

«Un viaggio realmente avvenuto»

Studi in onore
di Ricciarda Ricorda

a cura di
Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti



Edizioni
Ca' Foscari

«Un viaggio realmente avvenuto»

Italianistica

Serie diretta da
Tiziano Zanato

10



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova, Italia)

Giuseppe Frasso (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara, Italia)

Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia)

Carla Riccardi (Università degli Studi di Pavia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522

ISSN 2610-9514

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/italianistica/>



**«Un viaggio
realmente avvenuto»**
Studi in onore di Ricciarda Ricorda

a cura di
Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

«Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda
Alessandro Cinquegrani, Ilaria Crotti (a cura di)

© 2019 Alessandro Cinquegrani, Ilaria Crotti per il testo
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2019
ISBN 978-88-6969-344-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-345-8 [print]

Il volume si avvale della sovvenzione disposta dal Rettore dell'Università Ca' Foscari Venezia prof. Michele Bugliesi

«Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda / Alessandro Cinquegrani, Ilaria Crotti (a cura di). — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 356 p.; 23 cm. — (Italianistica; 10). — ISBN 978-88-6969-345-8.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-345-8/>
DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-344-1>

«Un viaggio realmente avvenuto»

Studi in onore di Ricciarda Ricorda

a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Sommario

Prefazione

Michele Bugliesi 9

Un viaggio verso l'altro

Susanna Regazzoni 11

STUDI OFFERTI DA AMICI E COLLEGHI

Introduzione

Ilaria Crotti 19

«... più di quello che a professione donnesca conviensi»

Donne (e musica) nel Cinquecento veneziano
Daria Perocco 23

Armida disvelata

L'immagine del velo nella *Gerusalemme liberata*
Elisa Curti 33

San Pietroburgo andata e ritorno

Riflessioni sul reportage di viaggio e su *Viaggi di Russia*
di Francesco Algarotti
Alberto Zava 47

Un'ultima polemica 'giornalistica' per l'ottantaquattrenne Saverio Bettinelli

Gilberto Pizzamiglio 57

La «disperazione delle passioni» nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

Valerio Vianello 69

Il Petrarca dell'ingegnere Letteratura, archeologia e patriottismo nel Veneto di metà Ottocento Riccardo Drusi	79
Un viaggio tra i Fiori di Baudelaire Pietro Gibellini	93
L'Altrove e i suoi viaggi in Arrigo Boito novelliere Ilaria Crotti	113
I Taccuini di volo La visione dall'alto nella scrittura di Gabriele d'Annunzio Michela Rusi	125
«Nell'anno di grazia 1906» Un reportage di Ada Negri Monica Giachino	137
Sulla <i>plaquette</i> montaliana <i>La casa dei doganieri</i> e altri versi (1932) Tiziano Zanato	145
«Questa ispirazione va e viene» Sette lettere dal carteggio Parise-Bompiani Cristiano Lorenzi	161
Odeporica fantastica e lingue immaginarie Su <i>Viaggio in Drimonia</i> di Lia Wainstein Daniele Baglioni	175
Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice Marinella Colummi Camerino	189
'Per parti' e 'a voce sola' Sull'articolazione drammatica di Annibale Ruccello Piermario Vescovo	199
Intorno al <i>Viaggio musicale</i> di Andrea Zanzotto Silvana Tamiozzo Goldmann	211
L'ultima apparizione di Gregorio, peccatore e santo Laura Mancinelli, <i>Un peccatore innocente</i> Eugenio Burgio	221

Pride or Shame?
Paradossi e limiti nell'ipotesi 'working class'
di Alberto Prunetti
Antonio Montefusco 241

STUDI DI ODEPORICA OFFERTI DAGLI ALLIEVI

Introduzione
Camminare
Alessandro Cinquegrani 259

Tra parole e immagini
***Tre anni in Eritrea* di Rosalia Bossiner**
Silvia Camilotti 261

«Uomo e natura qui sono più vicini»
I viaggi in Calabria di Alberto Savinio
Giovanni Turra 269

Il Ghetto di Venezia nel reportage di Goffredo Parise
Sara Civai 279

L'India d'inverno di Carlo Levi
Quesiti per una prosa di viaggio
Massimiliano Cappello 289

Viaggetto sul Po: un flusso di coscienza
tra appartenenza ed estraneità
Maria Vittoria Novati 301

***Se non la realtà* di Tommaso Landolfi**
Itinerari di un equilibrista
Paola Baratter 311

«Non vogliamo descrivere»
Gli scritti di Leonardo Sciascia sul Belice
Andrea Verri 319

Il ritorno a casa secondo Primo Levi
Alessandro Cinquegrani 331

***Viaggio in Barberia* di Luciano Bianciardi**
Appunti per una teoria dell'anti-viaggio?
Erica Bellia 345

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Prefazione

Michele Bugliesi

Rettore dell'Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Partecipo con autentico piacere a questo tributo a Ricciarda Ricorda. La festeggio insieme a tanti suoi amici e colleghi e colgo questa importante occasione per esprimerle tutta la riconoscenza mia e dell'Ateneo per quanto ha dato a Ca' Foscari attraverso la qualità del suo impegno nell'attività scientifica, nella pratica didattica e nelle alte responsabilità assunte all'interno dei diversi organi accademici. Abbiamo tutti apprezzato le doti personali che hanno identificato la cifra del suo quotidiano: il rigore, la competenza, l'abnegazione, la disponibilità al dialogo, il garbo.

Nella sua esperienza didattica, Ricciarda ha saputo tradurre la sua attività di studio, prolifica e sempre significativa, in sapere diffuso, trasferendo nell'insegnamento gli esiti della sua ricerca: la produzione dei fratelli Gozzi, la letteratura di viaggio, Leonardo Sciascia. Con il suo impegno in aula, al quale ha sempre riconosciuto la più alta dignità e riservato energia e competenza, ha contribuito alla crescita e alla formazione dei suoi numerosissimi studenti, nei diversi livelli della formazione: i ragazzi nella Laurea triennale, a cui consegnare contenuti fondanti per la loro crescita culturale; gli studenti della Laurea magistrale, a cui trasmettere la metodologia della ricerca; i dottorandi, con cui cercare il confronto sul lavoro di ricerca e studio e da accompagnare nell'individuazione di un percorso autonomo e personale. La competenza scientifica, insieme con la capacità - rara - di comunicare con gli studenti e di valorizzarne le potenzialità, hanno alimentato il particolare apprezzamento dei giovani che hanno avuto l'opportunità di seguire i suoi insegnamenti, e in alcuni casi di condividerne gli interessi rendendosi continuatori dei suoi percorsi di ricerca.

L'attività scientifica di Ricciarda è stata altrettanto significativa, sia sul piano squisitamente accademico, sia per il contributo che ha saputo portare all'apertura del nostro Ateneo a temi di attualità e di impatto sociale, in particolare sulle migrazioni, e all'impostazione di

proficui rapporti di collaborazione con Istituzioni italiane e internazionali, Associazioni, Fondazioni attive in tali ambiti operativi. Sono parte di questo contributo l'attività dell'Archivio scritture e scrittrici migranti (ASSM) e i progetti MIUR sostenuti dal Fondo Asilo, Migrazione e Integrazione (FAMI).

L'impegno, la correttezza e la lucidità di visione di Ricciarda hanno caratterizzato anche i numerosi incarichi da lei assunti nella gestione dell'Ateneo: presidente del Collegio didattico dei corsi di laurea in Lettere e in Filologia e letteratura italiana dal 2001 al 2006, coordinatrice dei medesimi dal 2012 al 2014; vicepresidente della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 2004 al 2005; vicedirettrice del Dipartimento di Studi Umanistici dal 2011 al 2014; prorettrice alla didattica dall'ottobre 2014 a oggi. Spinta da un alto senso dell'Istituzione e della sua funzione sociale, ha dedicato per anni le sue energie a Ca' Foscari, contribuendo in modo significativo alla crescita dell'Ateneo. Nelle sue funzioni di prorettrice, a Ricciarda Ricorda si devono, oltre all'attività costante e puntuale di coordinamento nella definizione e gestione dell'offerta formativa di Ateneo, molteplici iniziative sul fronte dell'innovazione e della sperimentazione didattica. Ricciarda si è spesa per il potenziamento dell'*e-learning* - con l'organizzazione e la realizzazione dei *mooc* e dei corsi online e *blended* per assolvere al dovere dell'università di 'esportare' la conoscenza e per agevolare l'apprendimento degli studenti - così come per la promozione e la realizzazione dei progetti di innovazione e sperimentazione didattica: i corsi *minor*, per valorizzare la formazione interdisciplinare nella Laurea triennale; gli *Active Learning Lab* e il *Ca' Foscari Contamination Lab*, per una più efficace interazione tra realtà delle professioni e studenti nella Laurea magistrale; le azioni di *teaching service* a sostegno della formazione dei docenti dell'Ateneo. In piena coerenza con il suo riconoscimento del valore alto della formazione, Ricciarda ha inoltre dedicato grande attenzione per la riformulazione dello status e delle condizioni di studio per gli studenti part-time, con l'obiettivo di assicurare alla formazione quella flessibilità di tempi e modi, nella garanzia dei contenuti, che agevola l'accesso agli studi da parte di chi si confronta con documentate difficoltà professionali o personali.

Come Rettore sono particolarmente grato a Ricciarda per il suo grande impegno a favore dell'Ateneo, per i risultati che ha raggiunto e per il modo con cui ha sempre scelto di operare: con capacità di ascolto, con la ricerca costante di concertazione, con attenzione al punto di vista altrui, con il rispetto degli interlocutori, in un clima disteso e sempre collaborativo.

Una persona rara, che ci ha indicato una strada per realizzare grandi obiettivi, e che lascia un insegnamento prezioso per noi colleghi e per i nostri giovani cafoscarini.

Un viaggio verso l'altro

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ho riflettuto a lungo sulle parole da usare per omaggiare Ricciarda Ricorda: una collega che stimo, una persona la cui profondità è ammirevole, una cara amica corretta e presente che mi ha insegnato molto, un'alleata preziosa con cui lavorare, ideare, confrontarsi, sempre nel più elegante spirito di condivisione. Ho scelto di rivolgermi direttamente a lei, affinché le mie parole possano essere più spontanee e più sentite, perché la prima lezione di Ricciarda Ricorda è proprio quella di dar valore e attenzione alla voce dell'altro, alla sua sensibilità, alla sua prospettiva, al suo punto di vista, e non trovo altro modo di farlo che ripercorrendo con parole mie le tappe del nostro rapporto inestimabile, fatto sì di una dimensione professionale, ma allo stesso tempo anche di momenti di profonda amicizia e, perché no, conviviali.

A te, cara Ricciarda, voglio dedicare il ricordo del nostro sodalizio, che ci ha viste e ci vedrà complici, complementari: le esperienze che abbiamo fatto assieme, dall'Archivio Scritture Scrittrici Migranti ai quaderni di ricerca *Diaspore*, ci hanno impegnate in un dialogo per me impagabile, dal quale ho potuto ricavare preziosi spunti, energia, entusiasmo e chiavi di lettura sempre nuove. La diversità dei nostri caratteri e del nostro *modus operandi* non è mai stata un limite, ma una ricchezza che ci ha consentito di lavorare fianco a fianco, di portare avanti progetti e idee, sempre sulla scia di quell'entusiasmo per qualsiasi forma di sapere e di conoscenza che ti ha contraddistinta. La tua dedizione per quello che fai è stata per me un modello, la tua curiosità ha alimentato la mia, la tua profonda cultura è un esempio di come la passione per la conoscenza sia una fiamma sempre viva, che si autoalimenta e che è capace di sondare territori impensabili, lontani, vicini, nascosti o sottovalutati. Il tuo lavoro parla da sé, non saranno le mie parole a mettere in luce il contributo di grande valore che hai consegnato negli anni alle generazioni future, alle nuove menti, ai nuovi ricercatori, che hai sempre saputo stimolare e ap-

prezzare, trovando in qualsiasi spunto un messaggio interessante. La tua ricerca nel campo della letteratura di viaggio e della letteratura contemporanea opera di scrittrici/ori nati fuori dall'Italia (temi che ci hanno unite fin dall'inizio) sono solo alcune delle concretizzazioni della tua natura eclettica, vivace e, in un certo senso, rivoluzionaria. Hai percorso strade non battute, accogliendo contributi culturali che non rientrano strettamente in quella che è la rigida gerarchia delle discipline, spaziando tra forme diverse dell'espressione artistica. Hai dedicato la tua carriera a sondare legami inaspettati, inesplorati, dando un contributo fondamentale a un settore che tu stessa hai cresciuto, nutrendo, proteggendo e fortificando un ambito di ricerca nuovo. Hai saputo portare avanti le tue battaglie con dignità e orgoglio, sei una voce femminile che si è fatta largo in un mondo in cui le donne devono spendersi molto più degli uomini per essere ascoltate, per essere riconosciute. È questo aspetto che ci ha unite sin dall'inizio, che ci ha portate verso progetti comuni, verso dialoghi che abbiamo voluto ed ideato assieme. L'attenzione nei confronti della parola femminile, delle voci che la storia ha cercato di silenziare e di privare della propria forza espressiva, ci ha accomunate, ci ha guidate in un percorso entusiasmante. La tua mente aperta ha accolto la lezione dei classici, facendo propria la raffinatezza del loro pensiero, ma ha saputo, contemporaneamente, cogliere messaggi moderni e contemporanei, contribuendo alla loro diffusione, e creare sentieri con un filo d'Arianna fatto di brillanti intuizioni ed eleganza intellettuale. Come Socrate era solito fare con i propri discepoli, hai dialogato con la letteratura e, attraverso essa, con tempi, spazi, persone, vite umane. Con le tue ricerche hai ripercorso il telaio degli intrecci di saperi diversi, come una moderna Aracne, che sfida la divinità di un sapere sterilmente dogmatico, portando avanti con eleganza il proprio lavoro con mani veloci e delicate, creando il proprio tessuto prezioso fatto di temi, sguardi, testimonianze, ricordi, oblii. La tua natura curiosa ti ha condotta verso le note delle letterature di viaggio, sapendo accogliere echi di voci lontane, ghezzate, silenziate, migranti. È grazie alla dimensione dell'alterità che le nostre ricerche sono approdate alla stessa riva.

Ti conosco da quando sei arrivata a Venezia e in questi anni ci siamo incrociate in varie occasioni, ma è stato grazie alla progettazione e creazione dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti che la nostra conoscenza è diventata amicizia.¹

È stata una bella avventura quella che abbiamo intrapreso assieme e ti devo molto perché, prima di incontrare te, in varie occasioni mi sono sentita sola nel proporre idee e creare progetti, l'unione del-

1 L'attività dell'Archivio è puntualmente comunicata sul suo sito web, all'indirizzo <https://www.unive.it/pag/27331/> (2019-09-15).

le nostre visioni ha sostenuto molte delle mie convinzioni poiché in te ho trovato una guida, una sicurezza, una mano che mi ha accompagnata e che ha camminato con me. Senza la tua vitalità e la tua determinazione, l'esperienza legata alla collana *Diaspore. Quaderni di ricerca* non sarebbe stata possibile, senza il tuo sguardo acuto e le tue intuizioni basate su un sapere eterogeneo e sempre ricettivo il nostro prezioso Archivio Scritture Scrittrici Migranti non avrebbe avuto gli esiti che invece ha raccolto in questi anni. Il progetto, che abbiamo ideato e portato avanti in un sodalizio per me fondamentale, è stato uno sbocco naturale delle nostre passioni: l'apertura verso ciò che canonicamente viene definito 'altro', 'estraneo' e 'diverso' è ciò che ci ha guidate. La comune idiosincrasia contro le frontiere, i confini, contro quelle barriere di vetro che non si vedono ma che ci costringono in una realtà limitata e limitante, ci ha condotte verso un sentiero, a volte impervio, lungo il quale abbiamo incontrato tante voci, tante testimonianze, tante vite che ci hanno fatto riflettere su quelle esistenze marginalizzate che la storia politica ha spesso voluto isolare.

L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti è nato dall'esigenza di ridefinire e affrontare con nuova consapevolezza un contesto divenuto via via multiculturale e dall'intenzione di partecipare alle pratiche critiche di azione transculturale tra i saperi contemporanei, raccogliendo una parte dei nostri interessi di ricerca che si sono realizzati in una serie di iniziative concrete. Dopo confronti e discussioni, siamo riuscite a fondarlo nel marzo 2011, puntando a proporlo come punto di riferimento nazionale, e non solo, per gli studi di genere e per quelli riguardanti le migrazioni, nella duplice prospettiva dell'immigrazione, ma anche dell'emigrazione. Il centro si è inserito in una rete di collaborazioni locali, nazionali e internazionali: per citarne alcune, tra quelle nazionali: l'Assessorato del Comune di Venezia alle attività culturali, cittadinanza delle donne e cultura delle differenze, il Centro Donna della Città di Venezia, finché esistito, il CILM - Centro Internazionale Letterature Migranti dell'Università di Udine, Areia, - Audioarchivio delle migrazioni tra Europa e America Latina dell'Università di Genova, il Fondo Armando Gnisci (FAG) della Biblioteca di Lanuvio; tra quelli internazionali: il centro di ricerca sull'emigrazione dell'Universidade Federal do Espirito Santo (Brasile) e il SAL (Séminaire sur L'Amérique Latine) del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) della Sorbonne. Inoltre, si è provveduto a istituire un congruo fondo librario, che viene progressivamente incrementato e arricchito anche di materiali diversi, tra cui documentari, fotografie e testi inediti. Innumerevoli iniziative, tra cui presentazioni di scrittrici e scrittori dai Balcani e dall'Africa, passando per l'Oriente e per le Americhe, oltre a convegni, conferenze, ci hanno coinvolte in un lavoro impegnativo e al contempo appassionante. Questa atti-

vità ci ha visto in relazione con la città, soprattutto con le scuole di ogni ordine e grado, nella volontà di comunicare e di trasmettere la conoscenza di pratiche critiche di azioni transculturali e interdisciplinari, per valorizzare gli intrecci e le commistioni dei saperi, scalfire pregiudizi e paure nei confronti di ciò che si considera 'l'altro' e costruire empatia e comprensione verso fenomeni complessi della contemporaneità non più eludibili. Siamo sempre state convinte della necessità di tradurre la nostra ricerca scientifica nella pratica dell'insegnamento e nella divulgazione di saperi e di valori, attraverso il recupero di una storia a volte dimenticata ma estremamente arricchente per le giovani generazioni, sia sul versante del genere, che attraverso il ricordo di un passato che ha visto l'Italia come uno dei grandi paesi costretti all'emigrazione, i cui giovani uomini e donne hanno costituito la linfa vitale su cui è costituito il progresso delle nuove nazioni d'oltreoceano. Ci siamo proposte, dunque, come punto di riferimento per gli studi di genere e sulle migrazioni.

Parallelamente all'attività dell'ASSM, abbiamo creato nel 2012 una collana *Diaspore. Quaderni di ricerca* che ha accompagnato alcune delle nostre iniziative. Come si legge nella presentazione della collana, *Diaspore. Quaderni di ricerca* nasce dal desiderio di indagare la dimensione diasporica dell'essere umano, nelle sue molteplici declinazioni. Nei meccanismi messi in atto dai processi di globalizzazione, tendenti ad assimilare le diversità e a confondere gli inevitabili conflitti derivanti dalla differenza, il fenomeno diasporico e migratorio può paradossalmente costituire l'elemento di originale salvaguardia di un essere e di una cultura in un territorio nuovo, fornendo uno spazio di riflessione peculiare nel quale poter osservare la conservazione di quella cultura di partenza, ma anche i territori interstiziali e i fenomeni di ibridismo tra questa e la cultura d'arrivo. Laboratori di ricerca di tali realtà sono principalmente le produzioni culturali, letterarie e artistiche generate in determinati contesti storici, in territori che comprendono l'Europa e l'Africa mediterranea, i Balcani e le Americhe, regioni in cui le identità culturalmente composite, con basi eterogenee, rivelano la loro vitalità di culture in movimento.

Al primo volume della serie *America Latina: la violenza e il racconto* (a cura di Margherita Cannavacciuolo, Ludovica Paladini e Alberto Zava) sono seguiti *Scritture plurali e viaggi temporali* (2013), *Scritture migranti* (2014), *Leggere la lontananza* (2015), *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina* (2016) e *Simbologie e scritture in transito* (2017) a cura di Vanessa Castagna e Vera Horn, libro che raccoglie contributi di area culturale italoфона, lusofona e ispanofona; sempre nel 2017 è stato pubblicato *Mobilidade humana e circularidade de ideia* a cura di Luis Fernando Beneduzi, Maria Cristina Dadalto, e *Che razza di letteratura è?* a cura di Silvia Camilotti e Tatiana Crivelli; l'anno seguente è uscito *Dal nostro inviato in Unione Sovietica* scritto da Alberto Zava che presenta lo studio di tre giornalisti-scrittori

italiani che hanno fornito un quadro suggestivo dell'Unione Sovietica degli anni '50-'60. Sempre nel 2018 sono apparsi i volumi *Donne in fuga* a cura di Adriana Mancini e Monica Giachino e la serie di racconti *Straniero a chi* a cura di Silvia Camilitti e Sara Civali. Questo volume raccoglie alcuni dei numerosi testi che gli studenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado della regione Veneto hanno inviato all'Archivio Scritture Scrittrici Migranti, partecipando al concorso letterario 'Straniero a chi? Scriviamo le migrazioni'.

Cara Ricciarda, abbiamo camminato assieme, dividendoci tra impegni in aula, riunioni, burocrazia, uffici, ma grazie alla tua precisione, al tuo rigore e alla tua pacata risoluzione, abbiamo vissuto giornate di indimenticabili dialoghi culturali e di grande passione civile.

Cara Ricciarda per tutto questo grazie.

Susanna

Studi offerti da amici e colleghi

Introduzione

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Se l'odeporica di ambito italianistico forma il settore privilegiato degli interessi scientifici di Ricciarda Ricorda - un dominio vagliato attentamente a partire dal XVIII secolo per giungere fino alla modernità e che, tra l'altro, ha interrogato con accortezza il viaggiare-narrare delle letterate - è opportuno rilevare come la studiosa abbia guardato a detto campo ponendo in essere criteri e metodi pronti a recepirne non solo il tracciato teorico ma anche le sue implicazioni interpretative. Testi e contesti, quindi, sondati con acribia e vagliati in sinergia. C'è da dire, del resto, che la versatilità analitica dimostrata negli anni dall'amica studiosa non si è limitata a questo, pur fertile, settore, se ha guardato verso svariate direzioni, spaziando dal giornalismo, dalla novellistica e dal teatro del XVIII secolo alla produzione narrativa e saggistica del XX e XXI.

L'omaggio, vivamente sentito e prontamente condiviso, che colleghe e colleghi si sono riproposti di porgerle in questa gradita occasione intende dialogare proprio con la lezione testuale e contestuale che il suo impegnato e fertile curriculum ci ha indicato. Con la premessa, peraltro opportuna, che non risulta agevole sintetizzare la serie nutrita di contributi che le si porge, testimonianza non solo di stima ma anche di amicizia e affetto per la levatura della persona.

Sul versante prevalentemente critico e interpretativo, e attenendomi a un criterio diacronico, ecco il saggio di Gilberto Pizzamiglio che, nell'affrontare un'inedita *querelle* bettinelliana, ne sa cogliere appieno i messaggi polemicici e le sottese implicazioni anche estetiche, destinate già a proiettare i loro assunti nel XIX secolo. Così, le pagine che Riccardo Drusi riserva al profilo del veneziano Giovanni Casoni (1783-857) e alla sua attività bifronte di ingegnere / poeta sono significative proprio nel fornire una lettura dissonante della figura, scorta inaspettatamente mentre si aggira sulle barricate erette in difesa della città, pronta a osteggiare l'assedio asburgico grazie alle competenze tecniche in suo possesso. Tiziano Zanato si cimen-

ta in una fine lettura del libretto-iconometro *La casa dei doganieri*, 'occasione' notevolissima per verificare altresì la cronologia interna, nell'arco temporale che va dal '26 al '32, del laboratorio montaliano. Cristiano Lorenzi, d'altro canto, pubblicando un manipolo di sette lettere del carteggio Goffredo Parise - Valentino Bompiani, inedite a eccezione della quinta, nota solo in minima parte, illumina proprio l'annata 1964, indiscutibilmente focale per le opzioni a venire dello scrittore vicentino. La visività geograficamente percepita ed elaborata, accanto a una concezione accorta della pratica letteraria, intesa quale ineludibile forma di conoscenza praticata grazie al linguaggio, formano i tratti più salienti che Marinella Colummi decifra con perspicacia nella narrativa di Daniele Del Giudice. Così il 'teatro da camera', spiccatamente 'fisico', di Annibale Ruccello viene interpretato da Piermario Vescovo grazie ad avvertiti procedimenti narratologici, colti in sinergia rispetto a fattori per eccellenza scenici. Eugenio Burgio, da parte sua, dedica il proprio denso contributo a un'analisi serrata della versione de *Il peccatore innocente*, stilata dalla filologa e letterata Laura Mancinelli e alle competenti strategie poste in essere sul modello dell'*adaptation courtoise*. Ed ecco che le implicazioni cognitive, eticamente responsabili, della scrittura 'lavoristica' di Alberto Prunetti, autore del recentissimo *108 metri. The new working class* (2018), e di Edouard Louis, compongono il terreno d'indagine dell'impegnato intervento di Antonio Montefusco.

Passando ora in rassegna i contributi aventi come oggetto la produzione di artiste e letterate o tematiche a essa connesse, ecco che si va dalla sagace disamina, operata da Daria Perocco, del profilo della compositrice Maddalena Casulana, attiva durante la seconda metà del XVI secolo, all'accorta schedatura lessicale che Elisa Curti dedica alle immagini del 'velo' nella *Liberata*, interpretate finemente nei loro risvolti anche stilistici e retorici.

Vanno infine segnalati i numerosi apporti che hanno prescelto quale settore d'indagine la odeporica, per poi affrontarlo alla luce di metodologie pronte a recepirne gli stili, i motivi e i procedimenti anche narrativi. Così Alberto Zava legge gli algarottiani *Viaggi di Russia* ponendone in evidenza per un verso la componente parodica applicata ai codici di scrittura, per un altro la vena saggistica che attraversa uno dei reportage più rappresentativi del Settecento europeo. Valerio Vianello interpreta acutamente il viaggio dello Jacopo ortisiano, non tralasciando di sottolineare in che misura si demandi proprio alla scrittura la missione di rinsaldare i legami generazionali. La pratica del commento e dell'esegesi terminologica forma il fulcro della disamina che Pietro Gibellini conduce sulle *Fleurs du mal*, impegnandosi in una serrata 'escursione transalpina' attorno ad alcuni termini emblematici, tra i quali appunto il *voyage* detiene una collocazione determinante. Chi scrive, da parte sua, si sarebbe riproposta di focalizzare la tematica del viaggio nella produzione novellisti-

ca di Arrigo Boito, radicandola in un'alterità le cui coordinate non si limitano a essere solo geografiche ed etniche, se guardano altresì al versante relativo allo statuto dell'artista, quale si manifesta all'altezza della seconda metà del XIX secolo. L'apporto di Michela Rusi, d'altro canto, riesce ottimamente a porre in sinergia le peculiarità della visione dall'alto e le immagini del librarsi in volo interpretandole alla luce delle scelte stilistiche operate nei *Taccuini* da d'Annunzio. È un profilo inedito di Ada Negri, mentre indossa le vesti di reporter nelle *Lettere da Napoli* (1906), quello che ci offre il saggio di Monica Giachino, pronto a cogliere con sensibile occhio critico il prevalere di istanze spiccatamente emotive su dati e nozioni di natura e di gusto più referenziali. Daniele Baglioni, mentre accerta la natura ibrida dei racconti di viaggio di Lia Wainstein, si sofferma accortamente sul quoziente metatestuale del modello odeporico adottato e sull'effetto straniante che esso riverbera sia sul lessico che sullo stile di una finissima letterata e traduttrice, il cui vasto cantiere ha ottenuto solo da poco una visibilità più compiuta. Ed ecco, infine, l'originale saggio che si deve a Silvana Tamiozzo - pagine sintomatiche, nelle quali si è avuto modo di sondare la formazione anche musicale di un 'viaggiatore' iperbolico, sia artistico che mentale, qual'è stato Andrea Zanzotto.

A questo punto, mi pare che note conclusive siano da ritenersi del tutto superflue: la polifonia metodologica e la dovizia esegetica che permeano i contributi che seguono offrono certa testimonianza della lezione affidataci dalla studiosa che si è inteso qui omaggiare, in semplice amicizia e per sentita stima.

Allora, grazie soprattutto a te, nostra cara Ricciarda!

«... più di quello che a professione donna conviensi» Donne (e musica) nel Cinquecento veneziano

Daria Perocco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article analyses the particular situation of female production in the 16th century in a Venetian and Veneto's environment, with particular attention to the world of both literary and musical writing and observing the apparent delay of musical creation compared to literary creation.

Keywords Women writers and musicians. XVI century. Veronica Franco. Gaspara Stampa. Maddalena Casulana. Isabella De Medici.

Il fenomeno della scrittura femminile nel Cinquecento è stato ampiamente dibattuto fin dal principio del secolo appena trascorso; non sono certo in un primo momento mancate impostazioni moralistiche seguite poi da reazioni falsamente liberatorie e antimoralistiche che, ugualmente, distorcevano la realtà della situazione poetica e più generalmente artistica della produzione femminile.¹ Certo non è semplice né elementare analizzare fenomeni così complessi riuscendo ad abbandonare la coscienza attuale del problema per immergersi nella realtà del tempo preso in esame, realtà che seguitava a es-

1 Solo per portare un esempio significativo si vuole ricordare la disputa su Veronica Franco che vede, nel primo caso, la contrapposizione tra Tassini e Ferrari sull'attribuzione dell'epiteto meretricia alla poetessa (su cui Perocco 2014, 24-9), e nel secondo (una libertà e indipendenza che nulla hanno di storico) il film *Dangerous Beauty (Padrona del suo destino)* di Marshall Herskovitz, elogiato anche da una critica letteraria, generalmente non italiana, che ignora totalmente la realtà storica in cui vivevano le donne del Cinquecento.

sere in continuo movimento ed evoluzione, presentando corsi e ricorsi di carattere ideologico sia da parte maschile che da quella femminile. Ma se «motivi sociali e morali sempre devono essere tenuti in conto [...] in letteratura anzitutto occorrono motivi letterari» e così, in ogni arte, sono necessari «motivi» ben specifici riguardanti la singola arte. Con le parole appena citate, in uno dei saggi fondamentali di *Geografia e storia della letteratura italiana*, «La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento», Carlo Dionisotti (1971, 239) iniziava l'esame e giustificava il sorgere del fenomeno delle donne scrittrici nel secolo del Rinascimento.

La coscienza che il problema fondamentale per la produzione femminile avesse le sue origini nelle conseguenze della diversità di educazione proposta e attuata nei confronti delle donne rispetto a quella maschile era da subito evidenziato con somma chiarezza.

Anche all'interno dell'educazione maschile, negli anni fondamentali per la trasformazione della lingua italiana che si effettua nel Cinquecento, alcune cose stavano mutando, tanto che l'evoluzione, nata dalla diffusione enorme della stampa, e della stampa in volgare in particolare, aveva provocato quel cambiamento nell'indirizzo principale nell'educazione² che aveva fatto sì che uomini prima «diseredati e reiitti», perché privi della tradizionale educazione umanistica, fossero riusciti a dominare il mondo della scrittura e della stampa. L'allusione prima e più importante va ovviamente a Pietro Aretino, privo di quelle conoscenze classiche considerate fino a quel momento basilari (per sopperire a questa ignoranza aveva appositamente assoldato il povero Niccolò Franco), e che pure, come pochi prima e dopo di lui, sarebbe riuscito a dominare la scena intellettuale non solo veneziana ma in alcuni momenti anche europea. La possibilità di ricevere un'educazione basata sulla grande apertura linguistica del medio Cinquecento spiega, se non giustifica *in toto*, la presenza di tante figure femminili emergenti nel periodo felice del Rinascimento in cui è particolarmente ricca e bella e significativa la produzione femminile.

Se certo (e, ancora una volta, il testo di Dionisotti anche in questa direzione ha dato le direttive) la produzione artistica non va legata allo stato sociale specifico della donna, per cui tra donne artisticamente attive troviamo più o meno famose cortigiane e nobili donne di potere affiancate da semplicemente onorevoli (e stimate) rappresentanti della società loro contemporanea, non si deve dimenticare che l'abilità in cui si manifestava la creatività femminile non era limitata alla composizione dei versi. Troviamo dunque, accanto a personaggi come Gaspara Stampa e Veronica Franco che con le loro capacità intrattenevano, in modi diversi e vari, oltre che strettamente fisici, più o meno importanti uomini del loro tempo, altre «rispetta-

² Su cui imprescindibile, Grendler 1991.

bilissime donne» che possedevano non inferiori disposizioni nel verseggiare, suonare e cantare.

L'abilità nell'intrattenimento musicale, in particolare, era ritenuta dote estremamente importante e gradita; e la possibilità femminile nelle capacità di creare un passatempo con canto e musica sarà 'dote' che continuerà a essere apprezzata nei secoli fino all'invenzione e diffusione dei grammofoni che mano a mano sostituiranno le signore che facevano musica da camera nei loro salotti per intrattenere gli ospiti. Nel Cinquecento non sono poche le figure femminili di cui ci è stata tramandata memoria che conoscevano bene l'arte del canto e del far musica: tra tutte basti ricordare la Barbera, la «cantatrice» per la quale Machiavelli scrive le canzoni da cantarsi fra gli atti della *Clizia* e della *Mandragola*, alcune delle quali sono state musicate da Philippe Verdelot.

In data leggermente più tarda rispetto a quella in cui vediamo la massima fioritura del gruppo delle donne scrittrici, è la (probabilmente) prima attestazione che troviamo di una compositrice di musica, attestata e riconosciuta. Infatti fino al 1567, pur se ci è giunta notizia dell'abilità compositiva di donne, non siamo in possesso di loro testi musicali scritti: sappiamo che, ad esempio, Gaspara Stampa tratteneva i suoi ospiti suonando il liuto e cantando, abilità in cui era particolarmente apprezzata. E se alcuni dei testi da lei cantati si possono ricondurre alle sue rime, nulla sappiamo della musica che li accompagnava che, almeno in qualche caso, attestazioni coeve affermano essere originale della nostra autrice.

Bisogna quindi risalire a Maddalena Casulana per trovare un nome certo di compositrice e, soprattutto entrare in possesso di musica sua che sia poi passata alla stampa. L'abilità musicale della Casulana è stata analizzata e ampiamente studiata da Beatrice Pescerelli, che su di lei ha scritto un testo che rimane basilare; ma si vorrebbe qui soffermarsi sulla dinamica delle lettere dedicatorie di Maddalena e a Maddalena e come esse traccino una significativa storia della produzione musicale, oltre che poetica, femminile alla metà del Cinquecento.

Maddalena è nota con il suo nome e un 'cognome' che denota il suo luogo di origine. Il cognome Mezari (o de Mezari, con varianti nelle doppie tipiche del veneto) che le vediamo attribuito, compare solo dopo il 1582, e a Vicenza: si tratta, con estrema probabilità, del cognome del marito, assunto quindi dopo il matrimonio e in età non giovanissima, quando già si era creata una fama (e un nome) per meriti propri. Non si capisce quindi perché la voce del *Dizionario biografico degli italiani*, abitualmente così rigoroso nella schedatura sotto il nome di origine di donne pur famose e celebri solo con il cognome del marito (e fra tutte vedi Isabella Andreini, fin da giovanissima celebre con il cognome del marito Francesco che pure è schedata sotto quello della sua famiglia di origine, Canali) sia, nel caso di Maddalena registrata sotto Mezari che è cognome coniugale.

Maddalena era nata intorno al 1540, e, come accenna Giulio Piccolomini nell'opera a gloria della sua città (*Siena illustre per antichità*)³ in cui elenca i personaggi che a suo dire avevano reso illustre il territorio senese, era particolarmente abile nel campo musicale: l'affermazione e l'attestato deve, però, essere condiviso con molti altri 'illustri' che nel territorio erano nati o fioriti per i quali il nostro elenca meriti con ampiezza di elogi. È, però, indubbio e importante che Maddalena fu la prima donna che vide edita una sua composizione musicale sotto il suo nome: si tratta di quattro madrigali a quattro voci (*Vedesti Amor già mai sì bel sole, Sculpio ne l'alma Amore, Morir non può il mio cuore, Si scior si ved'il lacci a cui dianz'io*) tutti e quattro ripresi da testi di Sannazaro, che compaiono nel primo libro di una raccolta antologica: *Il Desiderio*, edito a Venezia da Girolamo Scotto nel 1566. Com'era accaduto e continuava ad accadere per tante delle liriche delle poetesse italiane del Cinquecento, anche colei che le liriche musicava vede sue composizioni pubblicate in un volume miscellaneo, nel quale, accanto a quelli di sconosciuti o poco noti, i nomi di musicisti già celebri (Orlando di Lasso, Cipriano de Rore) fungono da specifico richiamo; particolarmente importante è il fatto che l'editore è specializzato in queste opere 'antologiche' che, da quel che deduciamo dalle notizie sulle ristampe editoriali, dovevano godere di particolare fortuna. Girolamo Scotto, infatti, sulla scia del nonno Ottaviano, che era stato uno dei primi stampatori italiani di messali con presenza di note, e aveva pubblicato numerose edizioni musicali, continua la tradizione della casa editrice nella direzione, che si era dimostrata particolarmente fruttuosa, dei testi musicali. La prima apparizione a stampa della Casulana compare dunque in un contesto particolarmente felice; l'anno successivo un altro madrigale a quattro voci, *Amorosetto fiore*, sarà edito ancora nella raccolta antologica *Il Desiderio*, nel terzo libro. Sarà sempre Girolamo Scotto, solo due anni dopo, nel 1568, a pubblicare il primo volume che uscirà interamente a suo nome: *Di Maddalena Casulana il primo libro de madrigali a quattro voci*. All'interno vengono ripresi i quattro madrigali che già erano apparsi nel primo libro del *Desiderio* cui ne sono aggiunti altri venti. Tutto il testo è dedicato a Isabella De Medici Orsini, duchessa di Bracciano. Coetanea di Maddalena, Isabella De Medici, terzogenita di Cosimo I e di Eleonora di Toledo, era stata educata alla musica oltre che alle lettere. Sposata prestissimo a Paolo Giordano Orsini d'Aragona per consolidare i rapporti con gli Orsini che già avevano visto il matrimonio di Lorenzo De Medici con Clarice e del loro figlio primogenito Piero con Alfonsina, visse con il marito a Firenze, trattenuta nella città dal padre, in particolare dopo la

³ L'opera risulta schedata come manoscritta in Ilari (1847, 6: 133) e ricordata da Pescerelli (1979, 5-6). Non ho trovato indicazioni di una edizione moderna.

morte della madre. «Finché visse Cosimo I, Isabella fu la figura femminile di riferimento nella famiglia medicea, ruolo riconosciuto anche dalle altre corti europee nelle occasioni ufficiali» (Mori 2009). La sua figura è particolarmente importante come protettrice di artisti e animatrice della vita culturale della corte fiorentina, tanto che fu dedicataria di numerose opere – e basti fra tutte ricordare che Girolamo Bargagli, grande animatore dell'Accademia degli Intronati, le dedicò il suo *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* (Siena 1572). Non è dunque strano che una donna dedichi a un'altra donna, che può essere sua protettrice, la sua produzione, in particolare quando la dedicataria gode di eccezionale fama e potenza; per di più pare Isabella sia stata a sua volta compositrice⁴ e quindi poteva fino in fondo apprezzare l'entità del dono che le veniva offerto: quello che risulta particolarmente notevole, vista la data e la 'prima volta' di un testo musicale femminile, è l'affermazione di assoluta autocoscienza della propria capacità di produzione, del tutto al pari con quella maschile, che emerge dalla dedica di Maddalena:

Conosco veramente, Illustrissima et Eccellentissima Signora, che queste mie primitie per la debolezza loro non possono partorir quell'effetto che io vorrei, che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all'Eccellentia Vostra della devotion mia, di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il *vano error de gl'huomini, che de gli altri doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi*. Ma con tutto ciò non ho voluto mancar di mandarle in luce etc. (Casulana 1568, n.n.; corsivi aggiunti)

La lettera dedicatoria è datata 10 aprile 1568. Nel corpo del testo non si può non notare l'inserzione del famosissimo centone petrarchesco dalla canzone *Italia mia* in cui, continuando nella citazione, ancora più chiara appare l'accusa nei confronti degli uomini: «Vano error vi lusinga: | poco vedete et parvi veder molto» (Petrarca, *RVF*, 128, 23-4.); soprattutto degna di nota nel testo della Casulana è l'esplicita rivendicazione della parità intellettuale dei due sessi. È però necessario ricordare che negli anni in cui questa compare a stampa rivendicazioni simili si possono trovare in alcuni testi letterari: basti pensare alle numerose affermazioni analoghe che si possono leggere nell'edizione definitiva e completa della prima e seconda parte dei *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* di Laura Terracina del 1567, ma che già le presentava fin dalla *princeps* della

⁴ «L'unica opera nota [di Isabella] è una composizione per liuto dal titolo *Lieta vivo e contenta*, trascritta nel libro di canto e liuto di Cosimo Bottegari» (Mori 2009).

prima parte nel 1549 (Terracina 2017, 20-39). Certo meraviglia piacevolmente trovare espressa questa consapevolezza di parità subito nel primo testo musicale dato alle stampe da una donna compositrice.

Maddalena raggiunse una solida fama quando un suo pezzo fu eseguito alla corte di Baviera in occasione del matrimonio di Guglielmo VI con Renata di Lorena: la cronaca delle nozze, puntuale, riporta che il pezzo fu eseguito durante la cena, negli intervalli previsti tra una portata e l'altra e che, naturalmente, fu molto apprezzato e gradito. Il testo latino era di Nicolò Stoppio che era al servizio del Duca di Baviera come consulente e consigliere 'artistico',⁵ famoso al suo tempo tanto che Ludovico Guicciardini, nella sua *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, lo definisce «gran litterato e scrittore di più libri» (Guicciardini 1567, 232).

Il trasferimento di Maddalena a Venezia ci è narrato da un'altra lettera di dedica: Antonio Molino, il celebre personaggio poliedrico noto anche con lo pseudonimo di Manoli Blessi (Crimi 2011), negli anni, per lui piuttosto avanzati, dell'abbandono del palcoscenico ha un'intensa attività poetica e musicale, e dedica la sua prima raccolta di madrigali alla sua insegnante di musica, di lui tanto più giovane: la Casulana. Il testo esce a stampa in quello stesso 1568, a Venezia, presso Claudio da Correggio e la riconoscenza del Molino è dichiarata ed espressa a chiare lettere:

Io non havrei havuto ardire Signora mia di mandare questi miei componimenti di Musica in luce dovendo ben ragionevolmente credere che *in questa mia grave età* non potesse dal mio debile ingegno uscire cosa che buona fosse. Ma considerando che *dalla virtù vostra*, atta ad accendere ogni fredda mente a disiderio di gloria *sono stati in me sparsi li primi ammaestramenti di questa scienza*, io mi son felicemente persuaso che da così felice seme (quantunque il terreno arido sia) possa ancora esser nato qualche buon frutto. Onde non ho dubitato di darne al mondo questo poco saggio, sì perché egli conosca in me la vostra singolar virtù e sì ancora *per dare io a voi*, col farvene dono, *qualche testimonio della mia gratitudine*. (Molino 1568, n.n.; corsivi aggiunti)

A sua volta Maddalena, con una elegante lettera, dedicherà a Francesco Pesaro il secondo libro dei madrigali del Molino, a lei donati dall'autore, dichiarando quest'ultimo «hoggimai di grande età e dotato della virtù della Musica», e in particolare capace di scrivere ancora nuovi Madrigali (che infatti vengono dichiarati «novellamente composti»).

⁵ Il testo della composizione a cinque voci, la cui musica è perduta, in Troiano 1569, 124-5.

Il Pesaro nel 1568, anno della dedica di Maddalena, era «capitale di Vicenza»; la deduzione che la nostra debba essersi spostata da Venezia nell'ambiente vicentino è confermata dalla presenza dell'omaggio fattole da Giambattista Maganza, il Magagnò; egli nella sua *Terza parte de le rime* dedica una canzone alla «Signora Maddalena Casulana vicentina» in cui aspira a trasformarsi in un'ape per restarle vicino, ed anche, secondo il gioco onomastico per cui non nomina direttamente i personaggi che indica, allude al rapporto tra la Casulana e il Molino, nei versi in cui afferma che il suo canto ha il potere di fermare anche un mulino (Bandini 1983, 354).

Nello stesso periodo tiene anche contatti con un centro divenuto di prestigio per la musica: Milano, come appare dalla dedica del suo secondo libro di madrigali a quattro voci, che pubblica sempre a Venezia e sempre con Girolamo Scotto nel 1570. Il dedicatario è Antonio Londonio, cioè don Antonio de Londoño (1532-92) (Di Cinzio 2017), importantissimo personaggio, almeno fino al 1581, anno della sua sospensione dagli incarichi ufficiali, della Milano sotto Filippo II. La nostra nella dedica lascia intendere di non avere una conoscenza diretta del Londonio, ma di aver sentito parlare più volte della sua grandezza e «singolar benignità» (era, a quanto pare, estremamente generoso nell'accordare favori) da Giovanbattista Cavenago. Anche in questo 'modo di procedere' non siamo lontani da abitudini del tempo, per cui la dedica di un proprio testo era fatta a un potente che non si conosceva direttamente,⁶ ma che poteva essere estremamente utile nelle sue funzioni di mecenate. In questo secondo libro oltre a continuare a musicare la sestina di Petrarca iniziata nel primo libro, vengono posti in note testi di poeti cronologicamente a lei più vicini, Sannazaro, Vincenzo Querini e soprattutto Serafino Aquilano: lo strambotto «Morte - Che vò? - Te chiamo - Eccomi appresso», già celebre per essere stato musicato, ha con lei una versione che rimarrà celebre.⁷ La presenza fisica, forse solo occasionale, della Casulana a Milano è attestata dal musicista Niccolò Tagliaferro (Pescerelli 1979, 16: 34)⁸ che ricorda l'abilità della compositrice quasi con note di disappunto: «nella compositione ella si diletto molto, anzi più di quello che a professione donnesca conviensi» sottolineando il rancore maschile per l'intrusione di una compositrice nel cam-

6 Per restare negli stessi anni, pur se in un campo ben diverso, si veda la dedica di Marc'Antonio Pigafetta a Edward Seymour, conte di Hertford, in cui esplicitamente afferma di essere «qualcuno [che] non tiene seco alcuna corporale servitù né conoscenza» (Pigafetta 2008, 72).

7 L'esame di questo strambotto della Casulana è stato escluso dalla trattazione delle rime musicate di Serafino in *La Face Bianconi*, Rossi 1999, 7. Anche gli altri testi di Serafino che Pescerelli riporta non sono esaminati nel libro di *La Face Bianconi*, Rossi.

8 Di Cintio 2017, 32 presuppone che i contatti con il Londonio «fossero stati in precedenza promossi dal filosofo e poeta Girolamo Casone da Oderzo».

po della creazione musicale in cui la donna, a suo dire, non avrebbe dovuto entrare. A questa attestazione, quasi ne fosse conseguenza (ma, in realtà è solo avvenimento cronologicamente seguente) segue il silenzio delle fonti sull'attività e sulla presenza in campo musicale della Casulana fino al 1582 in cui il suo nome ricompare; ella è la dedicataria dei madrigali a tre voci di Filippo de Monte, ed è divenuta «Madalena Casulana di Mezarii»; il cognome aggiunto, con estrema probabilità, è quello del marito. Il silenzio del decennio precedente può essere benissimo spiegato con il matrimonio e gli eventuali impegni (o esortazioni maritali) che esso aveva comportato. Sempre per restare in paralleli e similari avvenimenti in scrittrici contemporanee, ugualmente troviamo anni di silenzio produttivo in poetesse cinquecentesche, pur appartenenti a un alto livello sociale, negli anni che ne vedono il matrimonio e la nascita di eventuali figli: anche qui si riporta un solo caso, quello di Veronica Gamba che interrompe col matrimonio la produzione poetica e la riprende solo dopo la vedovanza.

Sempre con il cognome di Mezari Maddalena firma, l'anno seguente, un'altra dedica⁹ di un suo libro al mecenate musicale veronese Mario Bevilacqua, che l'aveva ascoltata e «cortesemente favorita nella sua celebre e vertuosissima Accademia» quando lei era ospite a Verona del conte Leonardo Montanari e della moglie Altilia Da Porto, il cui nome ci riporta all'ambiente vicentino che Maddalena doveva sentire ormai come suo: si manifesta la sua presenza, infatti, anche alle riunioni musicali dell'Accademia Olimpica (Pescerelli 1979, 19; 45). L'ultima composizione conosciuta spunta in un'altra antologia, intitolata *Il Gaudio* (1586) in cui figurano anche Andrea Gabrieli e Claudio Merulo. Poi Maddalena sembra scomparire come compositrice attiva:¹⁰ possiamo chiederci se abbia preferito la vita familiare o se, soltanto, non siano arrivate a noi notizie di altre sue composizioni. Unicamente nel catalogo musicale dell'editore Giacomo Vincenti, edito nel 1591, compare il suo nome «Casulana», quindi il nome con cui la compositrice era più conosciuta, come autrice di madrigali «spirituali» (Pescerelli 1979, 20). Resta comunque l'interrogativo se Maddalena abbia cambiato genere, avviandosi verso la vecchiaia, se la notazione sia un errore dello stampatore, se i madrigali attribuiti siano o non siano usciti dalla sua penna o, data la fama di cui godeva, le siano stati attribuiti.

Unico elemento sicuro è che la sua fama non si perse, almeno nei tempi a lei vicini: ne è prova l'affermazione di Adriano Banchieri, che

⁹ È quella del primo libro dei madrigali a cinque voci: *Di Madalena Mezari detta Casulana vicentina il primo libro de madrigali a cinque voci*.

¹⁰ Troviamo solo un'attestazione che il 4 aprile 1581 «cantò al liuto di musica divinamente» (Bolcato 2010).

fu musicista oltre che scrittore e poeta, e che nei suoi *Trastulli della villa*, parlando degli effetti che la possibilità di studiare avrebbe dato alle donne dei tempi a lui contemporanei o immediatamente precedenti, afferma

se alle donne fosse permesso studio dell'arti liberali, si vedrebbono ingegno di grandissima speculativa... habbiamo... inteso dire per relazione verace che nella pittura, musica e poesia vi sono state tre donne insieme: nella pittura Lavinia Fontana Bolognese, nella musica Maddalena Casulana e nella poesia Laura Tarazzina. (Banchieri 1617, 45)

Non è un caso, io credo, che le tre donne citate siano tutte dotate nella musica, tanto che il primo autoritratto di Lavinia Fontana la rappresenta «all'interno di una stanza, mentre suona la spinetta, aiutata dallo zelo premuroso della fantesca che regge lo spartito musicale. Sul fondo, davanti alla finestra, si erge il cavalletto, emblema della pittura» (Fortunati 1997). La Tarazzina è ovviamente Laura Terracina che aveva ripreso i versi del poeta più stampato e al tempo più letto dopo il Petrarca, cioè l'Ariosto, e con i suoi versi aveva trovato il modo per esortare le donne ad abbandonare l'ago e darsi alla penna. La lotta per il riconoscimento della bontà e del valore della produzione artistica indipendentemente dal genere dell'autore aveva davanti a sé ancora non pochi ostacoli.

Bibliografia

- Banchieri, Adriano (1617). *Trastulli della villa*. Bologna: Mascheroni.
- Bandini, Fernando (1983). «La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e Barocco». Arnaldi, Girolamo; Pastore Stocchi, Manlio (a cura di), *Storia della cultura veneta*, 4(1). Vicenza: Neri Pozza, 327-62.
- Bolcato, Vittorio (2010). s.v. «Mezari, Maddalena». *Dizionario biografico degli italiani*. 74. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-mezari_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-mezari_(Dizionario-Biografico)) (2019-05-31).
- Crimi, Giuseppe (2011). s.v. «Molino, Antonio». *Dizionario biografico degli italiani*. 75. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-molino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-molino_(Dizionario-Biografico)) (2019-05-31).
- Casulana, Maddalena (1568). *Di Maddalena Casulana il primo libro di madrigali a quattro voci*. Venezia: Girolamo Scotto.
- Casulana, Maddalena (1583). *Di Madalena Mezari detta Casulana vicentina il primo libro de madrigali a cinque voci*. Venezia: Angelo Gardano.
- Di Cintio, Eleonora (2017). «*Princeps musicorum Mediolani*: Antonio Londonio e il mecenatismo musicale nella Milano spagnola». *Il sagggiatore musicale*, 24, 23-56.
- Dionisotti, Carlo (1971). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.

- Fortunati, Vera (1997). s.v. «Fontana, Lavinia». *Dizionario biografico degli italiani*. 48. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/) (2019-05-31).
- Grendler, Paul F. (1991). *La scuola nel Rinascimento italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- Grove Music online. URL <https://www.oxfordmusiconline.com> (2019-05-31).
- Guicciardini, Lodovico (1567). *Descrittione di tutti i Paesi Bassi...* Anversa: Guglielmo Silvio.
- Ilari, Lorenzo (1847). *La biblioteca pubblica di Siena disposta secondo le materie*. Siena: all'Insegna dell'Ancora.
- La Face Bianconi, Giuseppina; Rossi, Antonio (1999). *Le rime di Serafino Aquilano in musica*. Firenze: Olshki.
- Mantese, Giovanni (1965). *Storia musicale vicentina*. Vicenza: Banca Cattolica del Veneto, 35.
- Molino, Antonio (1568). *I dilettevoli madrigali a quattro voci di M. Antonio Molino*. Venezia: Claudio da Correggio.
- Mori, Elisabetta (2009). s.v. «Medici, Isabella de'». *Dizionario biografico degli italiani*. 73. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-de-medici_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-de-medici_(Dizionario-Biografico)/) (2019-05-31).
- Newcomb, Antony (1987). «Courtesans, Muses or Musicians?». Bowers, Jane M.; Tick, Judith (eds), *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press, 106-8.
- Pendle, Karin [1991] (2001). *Women & Music. A History*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 86-7.
- Perocco, Daria (2014). «Nel clima intellettuale veneziano: alcuni esempi significativi di conflitti di culture del Rinascimento». Von Kulesa, Rotraud et al. (a cura di), *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*. Firenze: Cesati, 15-29.
- Pescerelli, Beatrice (1979). *I Madrigali di Maddalena Casulana*. Firenze: Olshki.
- Petrarca, Francesco (1968). *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi.
- Pigafetta, Marc'Antonio (2008). *Itinerario da Vienna a Costantinopoli*. A cura di Daria Perocco. Padova: Il Poligrafo.
- Primo libro de diversi eccellentissimi auttori a quattro voci intitolato il Desiderio* (1566). Venezia: Girolamo Scotto.
- Schubert, Peter (2018). «'Per lei pos' in oblio' from *Cinta di fior* (1570). Finding the 'air' in Maddalena Casulana's Madrigals». Parson, Laurel; Ravenscroft, Brenda (eds), *Analytical Essays on Music by Women Composers. Secular and Sacred Music to 1900*. Oxford: Oxford University Press, 46-73.
- Terracina, Laura (2017). *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*. A cura di Rotraud von Kulesa e Daria Perocco. Firenze: Cesati.
- Troiano, Massimo (1569). *Dialoghi di M.T.: ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello illustrissimo ed eccellente Prencipe Guglielmo VI conte Palatino del Reno e duca di Baviera e dell'illustrissima ed eccellente madama Renata di Lorena*. Venezia: Bolognino Zaltieri (Marc. 125 D 114).

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Armida disvelata

L'immagine del velo nella *Gerusalemme liberata*

Elisa Curti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay takes into account the different occurrences of the term 'veil' in the *Gerusalemme liberata*. After an analysis of the metaphorical meanings of the term, the focus moves towards the veils that hide or embellish some of the female characters, in particular Sofronia, Erminia and Armida, bringing to light the different functions – even symbolic – that appear to be connected to this garment.

Keywords Female characters. Veil. Metaphor. Duplicity.

Sommario 1 L'ambiguità del femminile. – 2 Il velame metaforico. – 3 Il velo della Vergine: Sofronia. – 4 Il velo che lega: Erminia. – 5 Il velo squarciato: Armida.

1 L'ambiguità del femminile

Le figure femminili più celebri della *Gerusalemme liberata* – Clorinda, Armida e Erminia – rappresentano un'alterità che trova la sua ragione prima nella loro stessa origine, dal momento che si tratta di giovani pagane. Le tre eroine sono da questo punto di vista eredi di una lunga tradizione che aveva visto la materia cavalleresca italiana arricchirsi di un nutrito numero di avvenenti fanciulle provenienti da Africa e Oriente, dotate del fascino un po' pruriginoso della *jeune musulmane*:¹ donne giovani e bellissime che a partire dal Quattrocento iniziano ad acquistare un peso sempre maggiore nell'intrecciare le fila delle avventure dei cavalieri, imprimendo una forte spinta centrifuga

1 Su questo tema si veda in particolare Villoresi 1998.

ga alla narrazione con l'attirare, consapevolmente o meno, i personaggi maschili in un vortice di inseguimenti e deviazioni.

L'incarnazione per eccellenza di questo tipo di visione del femminile nella *Liberata* è naturalmente Armida, presentata, fin dalla sua prima apparizione, sotto il segno tutto negativo delle potenze infernali, ma dominata da un trasformismo proteiforme che ne impedisce una lettura univoca. Inviata da Idraote come diversivo tattico ai danni dei cristiani, compare nel campo crociato a gettare scompiglio con la propria malia seduttiva: la «donna a cui di beltà le prime lodi | concedea l'Orïente» (4, 23, vv. 3-4) è bionda e con la pelle eburnea (4, 29, v. 3; 4, 31, v. 1), secondo il *topos* tanto irrealistico quanto inevitabile della bellezza occidentale a cui si somma quello del *puer senex* per cui alla sua fresca bellezza si accompagnano valore guerriero e straordinaria intelligenza, oltre che matura saggezza («Dice: - O diletta mia, che sotto biondi | capelli e fra sì tenere sembianze | canuto senno e cor virile ascondi»; 4, 24, vv. 1-3).² La capacità di sedurre di Armida, di per se stessa una sorta di magia che la connota come incantatrice ben prima che compaia il suo giardino fatato, passa attraverso la menzogna e l'occultamento o, meglio, il velamento.³

Il tema di verità e menzogna è centrale in tutto l'impianto della *Liberata*,⁴ ma risulta particolarmente importante nella costruzione delle tre eroine del poema che, in modi e forme diverse, consapevolmente o meno, occultano la loro natura o i loro sentimenti: se Armida cela costantemente le proprie intenzioni e la propria natura di maga, Erminia nasconde dietro un linguaggio velato e allusivo i suoi veri sentimenti per Tancredi, mentre Clorinda combatte con le insegne pagane ma è di origine cristiana (pur essendone all'oscuro fino a poco prima dello scontro finale). A questa opacità di fondo che caratterizza il mondo femminile (compresa la pur cristianissima Sofronia)⁵ si aggiunge, per ciascuna delle protagoniste, un episodio specifico in cui l'inganno e il celarsi diventano il centro dell'azione e la causa prima degli sviluppi successivi. Armida si presenta ai crociati come bisognosa di aiuto per combattere contro il malvagio zio e poter riottenere il proprio regno (4, 39-64), mentre sia Erminia sia Clorinda si nascondono dentro armature che non appartengono loro, inducendo in errore Tancredi. La prima, nel tentativo di raggiungere il campo cristiano e soccorrere il proprio amato, assume le mentite

² Sulla memoria petrarchesca di questi versi insiste giustamente Refini 2013, 90.

³ Sul potere seduttivo di Armida si veda, tra i molti, Tassitano 2008-9 e, per la particolare ottica qui adottata, il già citato Refini 2013.

⁴ Una lettura ancora importante a proposito è quella di Chiappelli 1981. Si vedano anche Zatti 1996 e Ferretti 2010.

⁵ Che, seppur per una buona causa, mente ad Aladino addossandosi la colpa non sua di aver rubato l'immagine della Vergine (2, 14-54).

spoglie proprio di Clorinda (6, 81-111), con la conseguenza di spingere a un vano inseguimento Tancredi (6, 114) che, perduto, finisce nel castello di Armida (7, 22-49). La seconda si cela in un'armatura anonima (12, 18) causando il fatale mancato riconoscimento da parte del paladino che la ucciderà nel celebre duello al centro del dodicesimo canto (12, 51-67).

La compagine femminile sembra dunque nell'universo della *Libe-rata* quasi tutta spostata nel campo pagano⁶ - con le eccezioni, assai significative, di Sofronia e di Gildippe⁷ - e accomunata dal tema dell'occultamento e della non trasparenza. A questa caratterizzazione si può forse legare anche un'immagine discreta ma ricorrente, che è quella del velo.⁸ L'indumento, in maniera del tutto naturale ma nello stesso tempo profondamente simbolica, orna non solo Armida, ma anche Sofronia e Erminia, mentre parrebbe rimanere estraneo al severo abbigliamento di Clorinda a meno di non voler immaginare la «veste, che d'or vago trapunta | le mammelle stringea tenera e leve» (12, 64, vv. 6-7) come una sorta di corsetto di velo.⁹

2 Il velame metaforico

Le occorrenze del termine all'interno del poema sono nettamente sbilanciate sul versante metaforico. Tasso utilizza in più di un'occasione l'immagine - di per sé canonica - del «velo della notte» per descrivere i paesaggi notturni. Si veda, per esempio, l'*incipit* del celeberrimo monologo di Erminia (6, 103; il corsivo, qui e in tutte le altre citazioni, è aggiunto):

Era la notte, e 'l suo *stellato velo*
 chiaro spiegava e senza nube alcuna;
 e già spargea rai luminosi e gelo
 di vive perle la sorgente luna.
 L'innamorata donna iva co 'l cielo
 le sue fiamme sfogando ad una ad una,
 e secretari del suo amore antico
 fea i muti campi e quel silenzio amico.

⁶ Come ben notato da Benedetti 1996, 22-5.

⁷ A cui si aggiunge il ricordo della madre di Clorinda.

⁸ Sul velo in letteratura si veda la suggestiva, seppur cursoria, analisi di Rinaldi 2011.

⁹ In generale sulla storia e il significato del velo si veda Muzzarelli 2016, con ampia bibliografia.

Nel soliloquio della giovane il panorama notturno è caratterizzato in chiave fortemente femminile. Tutta la prima metà dell'ottava è dominata infatti da un'immagine vividissima, quasi una personificazione: il velo della notte si dispiega, trapunto di luminosi ornamenti (la luce delle stelle che si diffonde e illumina il buio del cielo), e su di esso trascorrono lucide e mobili perle (il freddo chiarore della luna).¹⁰

In altri passi la metafora del velo notturno che ammantava la terra è evocata con toni ben diversi, orridi e spaventosi, quasi onirici: in 9, 15 l'oscurità della notte si tinge di sangue e si riempie di demoniache presenze evocate dalle forze del male, ad anticipare l'assalto di Solimano a Gerusalemme:

Ma già distendon l'ombre *orrído velo*
che di rossi vapor si sparge e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tepide e sanguigne;
s'empie di mostri e di prodigi il cielo,
s'odon fremendo errar larve maligne:
votò Pluton gli abissi, e la sua notte
tutta versò da le tartaree grotte.

Nel tredicesimo canto invece le conseguenze drammatiche della siccità che affligge il campo cristiano - in aggiunta all'incanto della foresta compiuto da Ismeno - si proiettano persino nel nero del cielo estivo (13, 57):

Non ha poscia la notte ombre più liete,
ma del caldo del sol paiono impresse,
e di travi di foco e di comete
e d'altri fregi ardenti il *velo* intesse.
Né pur, misera terra, a la tua sete
son da l'avara luna almen concesse
sue rugiadoso stille, e l'erbe e i fiori
bramano indarno i lor vitali umori.

L'immagine ossimorica delle ombre infuocate e dell'oscurità intessuta di meteore e comete «ardenti» sembra quasi un ribaltamento del rugiadoso umore che pervadeva la notte di Erminia: il «gelo | di vive perle» sparso dalla «sorgente luna» è qui negato da una luna «avara» che nulla concede alla «misera terra». I tre passi, impiegando la

¹⁰ In parte simile alla descrizione di questa notte rugiadosa *l'incipit* del canto 14 che impiega la stessa metafora: «Usciva omai dal molle e fresco grembo | de la gran madre sua la notte oscura, | aure lievi portando e largo nembo | di sua rugiada preziosa e pura; | e scotendo *del vel l'umido lembo*, | ne spargeva i fioretti e la verdura, | e i venticelli, dibattendo l'ali, | lusingavano il sonno de' mortali» (14, 1).

metafora del velo, ripendono tutti gli stessi elementi legati alla notte (ombra - stelle/comete - luna - rugiada che bagna la terra) declinandoli in una sorta di *climax* dal freddo all'arsura (6, 103, vv. 3-4: «e già spargea rai luminosi e gelo | di vive perle la sorgente luna»; 9, 15, vv. 3-4: «la terra in vece del notturno gelo | bagnan rugiade tepide e sanguigne»; 13, 57, vv. 5-7: «Né pur, misera terra, a la tua sete | son da l'avara luna almen concesse | sue rugiadose stille»¹¹).

A una lunga tradizione già classica appartiene anche l'immagine del velo «negro» a rappresentare l'oscurarsi del cielo per il temporale: in 7, 115 compare per esempio con la stessa sequenza di parole rima già incontrate nei primi due passi citati («velo»:«gelo»:«cielo»):

Da gli occhi de' mortali *un negro velo*
rapisce il giorno e 'l sole, e par ch'avampi
negro via più ch'orror d'inferno il cielo,
così fiammeggia infra baleni e lampi.
Fremono i tuoni, e pioggia accolta in gelo
si versa, e i paschi abbatte e inonda i campi.
Schianta i rami il gran turbo, e par che crolli
non pur le quercie ma le rocche e i colli.

Un altro campo metaforico assai diffuso reimpiegato da Tasso è quello del velo della morte. L'immagine ritorna sia in 3, 46, a proposito della fine di Dudone colpito da Argante:

Gli aprì tre volte, e i dolci rai del cielo
cercò fruire e sopra un braccio alzarsi,
e tre volte ricadde, e *fosco velo*
gli occhi adombrò, che stanchi al fin serrârsi.

¹¹ Meno connotate appaiono le altre occorrenze della metafora nel poema. Due sono presenti nel canto 10: nell'ottava 49 (vv. 3-5) l'immagine indica lo squarciarsi della nube che nascondeva Solimano agli occhi di Orcano e degli astanti («Ciò disse a pena, e immantinentemente il *velo* | *de la nube*, che stesa è lor d'intorno, | si fende e purga ne l'aperto cielo») e nell'ottava 78 (vv. 5-6) invece introduce il calare della notte che tutto avvolge dopo la predizione di Pietro l'Eremita («Sorge intanto la notte, e 'l *velo nero* | per l'aria spiega e l'ampia terra abbraccia»). Analogamente la metafora ritorna in 14, 43 (vv. 5-8) in cui indica la visione limpida dei pianeti da parte del mago di Ascalona («ivi spiegansi a me *senza alcun velo* | Venere e Marte in ogni lor sembianza, | e veggio come ogn'altra o presto o tardi | roti, o benigna o minaccievol guardi») e di nuovo in 17, 88 (vv. 5-8) a celebrare la capacità profetica del mago («e se cosa qual certo io m'assicuro | affermarti, non sono in questo audace, | ch'io l'intesi da tal che *senza velo* | i segreti talor scopre del Cielo»). Infine nell'ultimo canto l'immagine del velo (in questo caso - significativamente - un mancato velo) è impiegata a descrivere il sorgere dell'alba luminosa nel giorno della vittoria: «l'alba lieta rideva, e pareva ch'ella | tutti i raggi del sole avesse intorno; | e 'l lume usato accrebbe, e *senza velo* | volse mirar l'opere grandi il cielo» (20, 5, vv. 5-8).

Si dissolvono i membri, e 'l mortal gelo¹²
 inrigiditi e di sudor gli ha sparsi.
 Sovra il corpo già morto il fero Argante
 punto non bada, e via trascorre inante.

sia nelle parole di Armida circa la morte della propria madre in 4, 44: in questo caso però la figura si riferisce al corpo fisico («il mortal velo») e non propriamente al momento del trapasso:

Ma il primo lustro a pena era varcato
 dal di ch'ella spogliossi il *mortal velo*,
 quando il mio genitor, cedendo al fato,
 forse con lei si ricongiuse in Cielo,
 di me cura lassando e de lo stato
 al fratel, ch'egli amò con tanto zelo
 che, se in petto mortal pietà risiede,
 esser certo dovea de la sua fede.

Tutti questi usi, pur rientrando in un'ampia e diffusa tradizione metaforica, si distinguono per l'originalità degli esiti e per il reimpiego della memoria lirica petrarchesca: il velo di Laura, di frequente evocato nei *Rerum vulgarij fragmenta*, si riconosce infatti spesso in controluce dietro le immagini della *Liberata* (e, in maniera più evidente, delle *Rime*).¹³

3 Il velo della Vergine: Sofronia

Accanto alle occorrenze metaforiche, nel poema il velo compare anche in senso proprio, come indumento destinato a preservare e celare la bellezza femminile, ma, nello stesso tempo, potente arma di seduzione, capace di lasciar intravedere e immaginare ciò che dovrebbe rimanere nascosto. In più di un'occasione, inoltre, il velo assume a funzioni fortemente simboliche.

Il primo velo che si incontra è quello in cui si avvolge Sofronia per presentarsi in pubblico e ad Aladino, lo stesso che le verrà poi strapato di dosso nel momento del suo martirio (2, 18 e 26):

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta,
 non coprì sue bellezze, e non l'espose;
 raccolse gli occhi, andò *nel vel ristretta*,

¹² Si noti la serie costante di parole rima.

¹³ Su questo tema assai interessanti le considerazioni di Chines 2000, 43-69.

con ischive maniere e generose.
 Non sai ben dir s'adorna o se negletta,
 se caso od arte il bel volto compose.
 Di natura, d'Amor, de' cieli amici
 le negligenze sue sono artifici.
 (2, 18)

Preso è la bella donna, e 'ncrudelito
 il re la dannò entr'un incendio a morte.
Già 'l velo e 'l casto manto a lei rapito,
 stringon le molli braccia aspre ritorte.
 Ella si tace, e in lei non sbigottito,
 ma pur commosso alquanto è il petto forte;
 e smarrisce il bel volto in un colore
 che non è pallidezza, ma candore.
 (2, 26)

Già Eugenio Refini (2013) ha dato una raffinata lettura del personaggio di Sofronia, mettendolo a confronto contrastivo con quello di Armida e riconoscendo nelle due donne una sorta di diffrazione del modello biblico di Giuditta, eroina virtuosa e combattiva, pronta a sacrificarsi per il bene del proprio popolo, ma insieme *femme fatale* capace di servirsi degli inganni della seduzione.¹⁴ Aggiungo solo un'osservazione a margine che mi sembra di qualche interesse per l'interpretazione dell'eroina cristiana. Sofronia è certamente il doppio cristiano di Armida, ma rappresenta anche, nel suo offrirsi al martirio, un'incarnazione esemplare delle virtù mariane. In effetti è proprio il velo a connettere la vicenda della giovane con quella dell'immagine della Vergine conservata nel tempio di Gerusalemme (2, 5):

Nel tempio de' cristiani occulto giace
 un sotterraneo altare, e quivi è il volto
 di Colei che sua diva e madre fece
 quel vulgo del suo Dio nato e sepolto.
 Dinanzi al simulacro accesa face
 continua splende; *egli è in un velo avvolto.*
 Pendono intorno in lungo ordine i voti
 che vi portano i creduli devoti.

14 Su Sofronia e la virtù donnesca (ma in generale sul sistema dei personaggi femminili nella *Liberata*) si veda anche il bel saggio di Ferretti 2013. Il nesso, evidente, nella costruzione dei due personaggi femminili era già stato messo in rilievo da Raimondi (1980, 170) e Zatti (1983, 41-2). Sulla figura di Giuditta nella letteratura tardo rinascimentale si veda l'importante Cosentino 2012 e Refini 2012.

Il simulacro della Madonna è avvolto in un velo che lo tiene al riparo dagli sguardi (in 2, 7, v. 4 è definito «casto»); su suggerimento di Ismeno questo viene rapito e profanato da Aladino (e non sarà forse fuori luogo immaginare che venga contestualmente 'svelato'); infine, o per «arte umana» o per «mirabil opra» (2, 9, v. 6) l'immagine, sottratta inopinatamente alle mani pagane, viene messa in salvo. La successione degli avvenimenti sembra ritornare identica nell'episodio della povera Sofronia: profanazione e salvezza inattesa, velamento e svelamento sembrano quasi sovrapporre la figura della giovane a quella della statua di Maria.¹⁵

4 Il velo che lega: Erminia

Così come per Sofronia, anche il pudore della giovane Erminia appare legato al tema del velo: il *velamen* metaforico, costituito dalle parole che celano i sentimenti («Poi gli dice infingevole, e nasconde | sotto il manto de l'odio altro desio»: 3, 19, vv. 1-2), si aggiunge a quello concreto di cui si adorna la principessa di Antiochia.

Le tre correnze in cui compare l'indumento nella vicenda di Erminia sono legate a momenti salienti e ne simboleggiano quasi l'evoluzione. All'interno della dialettica tra armi e amore che domina la *Liberata*, Erminia, in pena per Tancredi ferito e smaniosa di raggiungere il campo cristiano per soccorrerlo, si proietta nella femminilità più forte e autonoma di Clorinda, verso cui prova ammirazione e invidia e, di fronte all'armatura della guerriera, sogna di abbandonare le proprie vesti muliebri (6, 83, vv. 1-4):

Ah perché forti a me natura e 'l cielo
altrettanto non fêr le membra e 'l petto,
onde *potessi anch'io la gonna e 'l velo*
cangiar ne la corazza e ne l'elmetto?

In questo passo il velo rappresenta, insieme alla gonna, l'attributo tipico della fragilità femminile che trattiene la giovane dal realizzare i propri desideri. Dopo il fallimento della sortita notturna - in cui Erminia si riveste delle insegne di Clorinda - ecco infatti che l'indumento ritorna nel celebre episodio bucolico: la giovane, scoperta dai guerrieri cristiani, fugge nella notte e, perdutasi, trova infine ripa-

¹⁵ Come noto infatti Sofronia, dopo essersi assunta davanti ad Aladino la responsabilità di aver bruciato l'immagine della Vergine, viene spogliata, condannata al rogo e inaspettatamente salvata dall'improvviso intervento di Clorinda che permette il lieto fine e l'unione della vergine con Olindo.

ro tra i pastori, dove abbandona le armi che mal le si addicono e riprende le vesti femminili (7, 17, vv. 4-8):

La fanciulla regal di rozze spoglie
s'ammanta, e cinge al crin *ruvido velo*;
ma nel moto de gli occhi e de le membra
non già di boschi abitatrice sembra.

L'ardore passionale che pure domina Erminia sotto l'apparenza di remissiva fragilità non trova dunque uno scioglimento sul campo di guerra,¹⁶ ma si realizzerà invece nella cura. L'ultima apparizione della giovane si ha infatti nel canto 19 quando infine riesce a concretare la propria vocazione: mentre si dirige verso l'accampamento cristiano scortata da Vafrino, incontra Tancredi, solo ed esangue, seppur vincitore dopo aver ucciso Argante e aver piantato la croce sulle mura di Gerusalemme. Finalmente Erminia può dar seguito al sogno a lungo vagheggiato e curare il proprio amato. Lo fa, forte delle sue arti mediche che la rendono quasi spavalda,¹⁷ servendosi di formule magiche e del proprio velo che impiega, insieme ai capelli recisi, per fasciare le tante ferite dell'eroe (19, 112-3):

Vede che 'l mal da la stanchezza nasce
e da gli umori in troppa copia sparti.
Ma non ha fuor ch'un *velo onde gli fasce*
le sue ferite, in sì solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce,
e di pietà le insegna insolite arti:
l'asciugò con le chiome e rilegolle
pur con le chiome che troncar si volle,

però che *'l velo suo* bastar non pote
breve e sottile a le sì spesse piaghe.
Dittamo e croco non avea, ma note
per uso tal sapea potenti e maghe.
Già il mortifero sonno ei da sé scote,
già può le luci alzar mobili e vaghe.
Vede il suo servo, e la pietosa donna
sopra si mira in peregrina gonna.

16 Come invece avverrà - pur in modo profondamente diverso - per Clorinda e Armida.

17 «- Saprai - rispose - il tutto, or (te 'l comando | come medica tua) taci e riposa» (19, 114, vv. 5-6).

In questa scena, elegiaca e audace insieme,¹⁸ Erminia fa del velo il tramite di un legame destinato a rivelarsi impossibile:¹⁹ il suo velo e i suoi capelli a cingere il corpo dell'amato realizzano quell'unione da lei tanto sospirata,²⁰ quasi reificando una diffusa metafora amorosa o - come sostiene Ferretti - surrogando l'eros con l'opera medica (Ferretti 2013, 28). La donna, condannata a sparire dalla trama dopo questo episodio,²¹ riesce comunque, con un velo e in «gonna» (113, v. 8) a compiere ciò che si era prefissata vanamente molti canti prima, pur non ottenendo l'ambito lieto fine.

5 Il velo squarciato: Armida

I veli di Armida, reali e metaforici (si ricordi il celebre: «*vela* il soverchio ardir con la vergogna, | e fa' manto del vero a la menzogna»; 4, 25, vv. 7-8), sono stati oggetto di indagini in particolare rispetto alla retorica menzognera di cui si fa portatrice la maga, «basata sull'artificiosa combinazione di eloquenza, silenzi e sottintesi che, nel segno tipicamente femminile dell'inganno, piegano al volere della donna anche gli interlocutori più ferrei» (Refini 2013, 91).²² In quest'ottica il velo con cui compare in scena Armida nel quarto canto diventa «immagine efficace dell'inganno (nonché della *fictio* poetica)» (Refini 2013, 92):²³

Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sì care:
d'auro ha la chioma, ed or dal *bianco velo*
traluce involta, or discoperta appare.
Così, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno

18 Alle «lacrime» e «sospiri» di Erminia (105, v. 2) si assommano infatti «voglie audaci» e «temerario ardire» (107, vv. 3-4) secondo quella coesistenza di pulsioni ed emozioni contrastanti che caratterizza tutti i personaggi tassiani alle prese con l'amore.

19 «e trovando ti perdo eternamente» (105, v. 8) aveva affermato la stessa Erminia, pensando che Tacredi fosse morto.

20 Già in 6, 76, vv. 3-4: «se la pietosa tua medica mano | avvicinassi al valoroso petto».

21 Sugli sviluppi ipotizzati da Tasso per il personaggio di Erminia nella revisione del poema rimando a Ferretti (2013, 29-30).

22 Più in generale, sull'immagine del velo come metafora retorica e legata alla finzione si veda Bisi 2011.

23 Sulla natura ingannatrice e proteiforme di Armida si vedano Residori 1999, 2004 e Colella 2016-17. In particolare incentrato sulle malie della voce della maga, Volterrani 1997 e Mulas 2009.

più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.
(4, 29)

Non va peraltro dimenticato che il potere seduttivo del velo di Armida non si esaurisce con la sua prima apparizione e non è destinato unicamente a destare le fantasie e i desideri di Goffredo e dei suoi cavalieri che – al contrario del condottiero – prontamente cedono (4, 84):²⁴

Eustazio lei richiama, e dice: – Omai
cessi, vaga donzella, il tuo dolore,
ché tal da noi soccorso in breve avrai
qual par che più 'l richiegga il tuo timore. –
Serenò allora i nubilosi rai
Armida, e sì ridente apparve fuore
ch'innamorò di sue bellezze il cielo
asciugandosi gli occhi co 'l *bel velo*

Il velo che aveva civettuolamente asciugato le finte lacrime di Armida, diviene infatti, nel momento dell'innamoramento per Rinaldo, il simbolo stesso della resa della donna e del suo porsi come serve d'amore, venendo impiegato a tamponare i «vivi sudori» del paladino e a ristorarlo con un «dolce ventillar», in un gesto che sembra il ribaltamento erotico della scena della Veronica (14, 67):

E quei ch'ivi sorgean vivi sudori
accoglie lievemente in un *suo velo*,
e con un dolce ventillar gli ardori
gli va temprando de l'estivo cielo.
Così (chi 'l crederia?) sopiti ardori
d'occhi nascosi distemprâr quel gelo
che s'indurava al cor più che diamante,
e di nemica ella divenne amante.

Sempre il velo ritorna, scomposto dalla passione amorosa nella celeberrima descrizione del giardino di delizie in cui si trastullano i due amanti. Qui il velo è ornamento che non nasconde, ma anzi esalta il seno della donna:²⁵

Ella *dinanzi al petto ha il vel diviso*,
e 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso

²⁴ Sul potere seduttivo di Armida (anche in rapporto con il meraviglioso) si vedano, tra i molti studi, Venturi 1999; Di Benedetto 2007, 9-111; Tassitano 2008-9.

²⁵ Il nesso tra seno e velo era già stato notato da Chines 2000, 44.

fan biancheggiando i bei sudor più vivo.
(16, 18, vv. 1-4)²⁶

Poco oltre (16, 23) appare nuovamente, ma ricomposto dalla stessa Armida, che se ne adorna specchiandosi al cospetto di Rinaldo il quale - in un significativo ribaltamento dei ruoli rispetto a 20, 18 - ridotto a paggio le regge l'altro accessorio seduttivo per eccellenza, lo specchio:²⁷

Ride Armida a quel dir, ma non che cesse
dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.
Poi che intrecciò le chiome e che ripresse
con ordin vago i lor lascivi errori,
torse in anella i crin minuti e in esse,
quasi smalto su l'or, cosparse i fiori;
e nel *bel sen* le peregrine rose
giunse a i nativi gigli, e 'l *vel compose*.

Il velo che aveva accompagnato la prima apparizione di Armida, perfetta reificazione dei suoi inganni e della sua arte retorica (il suo 'parlar velato'), ritorna come metafora proprio alla fine del poema, nella scena che suggella la resa della maga a Rinaldo vincitore e decreta l'uscita di scena, pur problematica, dell'eroina:

Mira ne gli occhi miei, s'al dir non vuoi
fede prestar, de la mia fede il zelo.
Nel soglio, ove regnâr gli avoli tuoi,
riporti giuro; ed oh piacesse al Cielo
ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi
del paganesmo dissolvesse il velo,
com'io farei che 'n Oriente alcuna
non t'agguagliasse di regal fortuna -.
(20, 135)

[...]

- Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno
dispon, - gli disse - e le fia legge il cenno -.
(20, 136, vv. 7-8)

26 L'accostamento seno-velo ritorna anche nel canto 19 in cui Altamoro, re pagano, contempla sedotto le bellezze di Armida: «volge un guardo a la mano, uno al bel volto, | talora insidia più guardata parte, | e là s'interna ove mal cauto apria | *fra due mamme un bel vel secreta via*» (69, vv. 5-8).

27 Inoltre se a dominare nell'ottava 18 sono gli occhi chiusi di Rinaldo, all'ottava 23 è sottesa una doppia visione: quella di Rinaldo che contempla Armida e quella della donna che rimira se stessa.

Che la conversione sia sincera o invece venata di ambiguità e rivolta all'uomo amato piuttosto che alla sua fede,²⁸ Armida appare cedere alla 'rivelazione' (re-velare: 'togliere il velo'), adottare il *sermo humilis* evangelico («Ecco l'ancilla tua»)²⁹ e lasciare – o lasciar credere – che Rinaldo squarci infine il velo che la avvolge.

Bibliografia

- Tasso, Torquato [1581] (1982). *Gerusalemme liberata*. A cura di Fredi Chiappelli. Milano: Rusconi.
- Benedetti, Laura (1996). *La sconfitta di Diana. Un percorso per la "Gerusalemme liberata"*. Ravenna: Longo.
- Bisi, Monica (2011). *Il velo di Alceste: metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*. Pisa: ETS.
- Chiappelli, Fredi (1981). *Il conoscitore del Caos. Una 'vis abdita' nel linguaggio tassesco*. Roma: Bulzoni.
- Chines, Loredana (2000). *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*. Roma: Carocci.
- Colella, Massimo (2016-17). «Trasmutarmi in ogni forma insolita mi giova. Metamorfosi e memorie ovidiane nella *Gerusalemme liberata*: il caso di Armida». *Studi tassiani*, 64-5, 29-57.
- Cosentino, Paola (2012). *Le virtù di Giuditta. Il tema biblico della 'mulier fortis' nella letteratura del Cinquecento e del Seicento*. Roma: Aracne.
- Di Benedetto, Arnaldo (2007). *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Ferretti, Francesco (2013). «Pudicizia e 'virtù donnesca' nella *Gerusalemme liberata*». *Griseldaonline*, 13. DOI <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9198>.
- Ferretti, Francesco (2010). *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*. Pisa: Pacini.
- Ferretti, Francesco (2009). «Sacra scrittura e riscrittura epica: Tasso, la Bibbia e la *Gerusalemme liberata*». Delcorno, Carlo; Baffetti, Giovanni (a cura di), *'Sotto il cielo delle scritture'. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (sec. XIII-XVI)*. Firenze: Olschki, 193-213.
- Mulas, Laura (2009). «La voce di Armida». Puggioni, Roberto (a cura di), *Ricerche tassiane = Atti del Convegno di Studi* (Cagliari, 21-22 ottobre 2005). Roma: Bulzoni, 75-100.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina (2016). *A capo coperto. Storie di donne e di veli*. Bologna: il Mulino.
- Raimondi, Ezio (1980). *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki.
- Refini, Eugenio (2013). «Giuditta, Armida e il velo della seduzione». *Italian Studies*, 68(1), 78-98.
- Refini, Eugenio (2012). «'Con bel parlar'. Il fascino ambiguo di Giuditta 'figura eloquentiae' tra Petrarca e Possevino». Gorris Camos, Rosanna (a cura di), *Il velo di Armida*. Roma: Bulzoni, 11-28.

²⁸ Su questo tema complesso mi limito a rimandare a Ruggiero 2005, 106-15 (con ampia bibliografia); Ferretti 2009, 203; Refini 2013, 96-7.

²⁹ In generale, sul tema dei modelli biblici attivi nella *Liberata*, si veda Ferretti 2009.

- ra di), *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita* = *Atti del quindicesimo Convegno internazionale* (Verona, 16-17 ottobre 2009). Gruppo di studio sul Cinquecento francese. Fasano: Schena, 275-86.
- Residori, Matteo (1999). «Armida e Proteo. Un percorso tra *Gerusalemme Liberata* e *Conquistata*». *Italique*, 2, 115-42.
- Residori, Matteo (2004). *L'idea del poema. Studio sulla "Gerusalemme conquistata" di Torquato Tasso*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Rinaldi, Rinaldo (2011). «Sguardi velati. Variazioni su un tema letterario». *Bel-fagor*, 66(4), 415-26.
- Ruggiero, Raffaele (2005). *'Il ricco edificio'. Arte allusiva nella "Gerusalemme liberata"*. Firenze: Olschki.
- Tassitano, Giuseppe (2008-9). «La coerenza nel racconto: magia e seduzione in Armida». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 167, 29-49.
- Venturi, Gianni (1999). «Armida come un paesaggio». Venturi, Gianni (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense 1*. Firenze: Olschki, 203-20.
- Villoresi, Marco (1998). «Le donne e gli amori nel romanzo cavalleresco del Quattrocento». *Filologia e Critica*, 23, 3-43.
- Volterrani, Silvia (1997). «Tasso e il canto delle Sirene». *Studi tassiani*, 45, 51-83.
- Zatti, Sergio (1983). *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*. Milano: il Saggiatore.
- Zatti, Sergio (1996). *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

San Pietroburgo andata e ritorno

Riflessioni sul reportage di viaggio e su *Viaggi di Russia* di Francesco Algarotti

Alberto Zava

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract As a result of a travel experience in Russia in 1739, *Viaggi di Russia* by Francesco Algarotti, published in its final version in 1764, represents a text of certain interest in the panorama of studies related to travel literature and its dynamics. The genre of travel reportage, much frequented by twentieth-century Italian writers after the encounter between literature and journalism on the Third page of Italian newspapers, finds in Algarotti a sure antecedent: despite the clear literary intent of the writing back from St. Petersburg, in the reportage we can find elements of interest also in relation to the travel reports of twentieth-century writers-journalists.

Keywords Travel literature. Journalism. Francesco Algarotti. Russia. URSS.

*We shall not cease from exploration,
and the end of all our exploring
will be to arrive where we started
and know the place for the first time*
(T.S. Eliot, *Four Quartets*, 1943; *Little Gidding*, V)

L'incontro tra letteratura e giornalismo, che il fenomeno tutto italiano della Terza pagina all'inizio del Novecento contribuì in maniera considerevole a determinare,¹ segnò una piccola ma significativa svolta nella considerazione

1 Per un approfondimento sul fenomeno della Terza pagina nel giornalismo italiano del Novecento si vedano il datato ma sempre valido Falqui 1969 e il più recente Bertoni 2009.

del reportage di viaggio, un genere di scrittura che vanta prestigiose ascendenze, perlomeno a livello di genere codificato e interpretato in modo consapevole, nel Settecento. Fin da allora la relazione di viaggio godeva di una propria dignità, se non pienamente letteraria, almeno funzionale, risultando nella maggior parte dei casi la testimonianza elaborata di esperienze e di esplorazioni e di formazione lungo gli itinerari che univano i più importanti centri culturali europei.² L'articolo dell'inviato all'estero, nella Terza pagina dei quotidiani italiani dei primi decenni del Novecento, aumentò esponenzialmente la frequenza di apparizione soprattutto dagli anni Trenta, divenendo quasi un elemento fisso della sezione del giornale.³ Contribuì a definire sempre più precisamente quella particolare miscela di necessità informativa - derivata da una forma diretta di opportunità di indagine che motivasse il servizio stesso e suscitasse interesse nel lettore comune - e di spessore letterario, dipendente dalla scelta di inviare sul posto non un giornalista professionista - un «professionale del viaggio» come osserverebbe Gargiulo - ma uno scrittore, che aggiungesse all'operazione giornalistica la propria cifra letteraria, interpretando l'esplorazione sul posto in una chiave che svincolasse quegli articoli dalla caducità dell'informazione tecnica d'attualità, giustificando nella maggior parte dei casi la successiva raccolta o pubblicazione in volume. Nascono in circostanze di questo tipo i più importanti reportage di viaggio del Novecento, a opera di scrittori pienamente impegnati nella propria attività letteraria, ma anche collaboratori - saltuari o fissi - di testate giornalistiche; casi come quelli di Dino Buzzati o di Guido Piovene, protagonisti di carriere parallele tra le colonne dei quotidiani (prevalentemente tra quelle 'prestigiose' della Terza pagina) e i volumi di romanzi e racconti, aggiungono nuovi livelli di indagine critica nei confronti degli autori, prendendo in considerazione quanto dello stile di scrittura giornalistico possa essere entrato nella creazione letteraria e quanto dello stile e delle intenzioni letterarie possa avere determinato direzioni e soluzioni della scrittura giornalistica.

2 Per un quadro generale sulla letteratura di viaggio dal Settecento alla contemporaneità si vedano, da una prospettiva psicologico-antropologica, Leed 1992; per un vaglio antologico e analitico sul versante letterario Ricorda 2012 e Clerici 2013.

3 In un articolo del 1936 dal titolo «A proposito della letteratura di viaggi», citato da Enrico Falqui nel suo *Giornalismo e letteratura*, Alfredo Gargiulo, vista la grande diffusione dell'articolo di viaggio nella Terza pagina dei quotidiani, passa in rassegna le condizioni in cui si trovano a operare i giornalisti professionisti in rapporto a quelle degli scrittori inviati all'estero per un reportage di viaggio, sottolineando per i primi la necessità della consegna celere, per la copertura più veloce possibile della notizia, e l'itinerario predeterminato; lo scrittore (il «non professionale» del viaggio, secondo la definizione di Gargiulo) poteva invece godere di una maggiore autonomia sia nei modi e nelle direzioni dell'indagine esplorativa che nell'elaborazione della scrittura (che consentiva anche una maggiore soggettività nella resa testuale).

In riferimento ad alcuni casi novecenteschi di reportage di viaggio, che necessariamente - a causa della duplice natura degli autori - rivelano una tendenza più giornalistico-informativa o più narrativo-riflessiva, particolarmente interessante risulta assumere, come parametro di indagine critica, in quale misura e in quali soluzioni formali si concretizzi la commistione delle diverse componenti. Tra i numerosi reportage che nel corso del Novecento sono nati da esperienze di viaggio di scrittori e giornalisti in Unione Sovietica, ad esempio, inviati per conto di una testata specifica o semplicemente in 'missione esplorativa' autorizzata, con l'incarico di produrre periodicamente articoli o con la libertà di elaborare il proprio reportage senza precise condizioni temporali, alcuni rivelano una specifica tendenza all'elaborazione e alla resa di un'esperienza complessiva, costituita da sollecitazioni percettive paesaggistiche, ambientali e culturali, e arricchita da una dimensione di viaggio personale: è il caso de *Il futuro ha un cuore antico* di Carlo Levi del 1956, costituito da due viaggi paralleli, uno fisico nella Russia degli anni Cinquanta, l'altro emozionale e personale attraverso la memoria; un reportage risultato di un'attenta elaborazione, scritto al ritorno in Italia e curato e rifinito, forse anche meno di quanto l'autore stesso avrebbe ritenuto opportuno.⁴ Altri, come il più recente *Buonanotte, signor Lenin* di Tiziano Terzani, reportage pubblicato nel 1992, risultato di una scrittura continuativa, *in itinere*, volto a rendere lo spaccato di uno specifico momento storico da una particolare prospettiva di viaggio, manifestano una componente giornalistica e di inchiesta molto decisa.⁵ Altri ancora rivelano un sapiente equilibrio tra la componente informativa e il passaggio letterario stretto, con una gestione stilistica e comunicativa che ben si adatta alla sede fisica della Terza pagina del quotidiano, ma che al contempo travalica la deperibilità dell'articolo di giornale fissando nel tempo un'esperienza e una scrittura di forte impatto letterario: è il caso degli articoli dall'Unione Sovietica di Guido Piovene del 1960, che combinano l'intento informativo dell'articolo spedito dall'inviato di viaggio alla redazione con l'interpretazione consapevole di quello che viene considerato un genere letterario a tutti gli effetti (prova ne sono le soluzioni stilistiche e narrative

⁴ Carlo Levi fu in Unione Sovietica tra l'ottobre e il novembre del 1955; l'anno successivo pubblicò il reportage *Il futuro ha un cuore antico*, rivelando nella prefazione alcuni particolari relativi ai tempi della pubblicazione: «Anche questa volta, l'amico editore e i suoi dotti consiglieri mi hanno indotto (e quasi forzato) a pubblicare un libro che, come sempre mi accade, avrei preferito tenere ancora a lungo nascosto per cercare di portarlo a maggior completezza e finitura» (Levi 1956, 9).

⁵ Il volume è il risultato dell'itinerario esplorativo di Tiziano Terzani tra l'agosto e il settembre 1991 nelle repubbliche sovietiche, dopo il golpe del 19 agosto e nei mesi che precedono la dissoluzione dell'Unione stessa, avvenuta ufficialmente nel dicembre 1991.

che si rincorrono tra le pagine dei romanzi e gli articoli di giornale).⁶

Nelle regioni sovietiche visitate nel Novecento da Piovene, Levi, Terzani, ma anche da Enrico Emanuelli, Alberto Moravia, Italo Calvino, Gina Lagorio e molti altri, si era recato precedentemente un altro illustre letterato, quando ancora meta principale era la Russia e non la futura unione, quel Francesco Algarotti che nel 1739, assieme alla delegazione che doveva rappresentare Giorgio II d'Inghilterra al matrimonio di Anna di Mecklemburg, nipote della zarina, con il principe di Brunswick Anton Ulrich, aveva compiuto un viaggio a San Pietroburgo⁷ da cui poi aveva tratto quello che potremmo definire un vero e proprio reportage di viaggio, quel *Viaggi di Russia* che se da un lato presenta delle chiare consonanze con l'esperienza letteraria degli scrittori-giornalisti del Novecento, dall'altro se ne discosta nettamente rappresentando però un interessante caso da analizzare nel dettaglio.

L'edizione del 1991 a cura di William Spaggiari, cui qui si fa preciso riferimento, restituisce l'edizione di un testo dalla gestazione molto articolata prima di arrivare alla versione definitiva del 1764; nel suo accurato vaglio Spaggiari ricostruisce la storia di un reportage costituito da dodici lettere, di cui otto datate 1739 (dal 10 giugno la prima al 30 agosto l'ottava) e indirizzate a Lord John Hervey di Ickworth, vice ciambellano del re Giorgio II di Inghilterra, e quattro datate tra il 27 agosto 1750 e il 24 aprile 1751 e indirizzate «al Signor Marchese Scipione Maffei a Verona». Dopo l'iniziale stesura algarottiana del 'giornale' appaiono, anni dopo il viaggio stesso, due edizioni anonime (datate 1760 e 1763) intitolate entrambi *Saggio di lettere sopra la Russia* e con l'indicazione della stampa parigina presso Briasson (assolutamente fittizia, come nota Spaggiari, che ha individuato lo stampatore veneziano delle due edizioni in Giambattista Novelli), la prima contenente le otto lettere a Lord Hervey e una a Scipione Maffei, la seconda contenente le lettere dell'edizione precedente con l'aggiunta di altre tre lettere a Maffei. La stampa definitiva, che rispetta sostanzialmente le ultime volontà dell'autore, ebbe luogo nel 1764 a opera dello stampatore livornese Marco Coltellini (Algarotti 1991, 49-57). In riferimento ai casi citati precedentemente e alle diverse modalità di pubblicazione del testo a documentazione del viaggio svolto, in questo frangente siamo di fronte a una situazione di elaborazione estrema con la diffusione a stampa ufficiale del reportage ben venticinque anni dopo il viaggio stesso;

6 Guido Piovene viaggiò nel 1960, per quattro mesi, in Unione Sovietica per conto de *La Stampa*; risultato dall'esperienza furono ventinove articoli apparsi di volta in volta nella Terza pagina del quotidiano torinese.

7 San Pietroburgo, fondata nel 1703 da Pietro il Grande sul delta della Neva, fu rinominata Pietrogrado dallo Zar Nicola II nel 1914; dal 26 gennaio 1924 al 6 settembre 1991 mantenne il nome di Leningrado.

un dato cronologico e tecnico che deve certamente tenere conto della differenza delle modalità di pubblicazione settecentesche rispetto a quelle novecentesche, ma che fa pensare fin da subito a una decisa volontà di elaborazione e sistemazione dell'impianto testuale da parte dell'autore, confermata dalla consistente patina artistica presente anche nelle edizioni intermedie che rende l'intera operazione molto più simile a un *divertissement* letterario che a un reportage di viaggio in senso stretto. In linea con questo intento stanno l'evidente consapevolezza della codifica della relazione di viaggio, sempre più frequentata nel Settecento, e la precisa volontà di porsi in modo critico, a tratti parodistico, nei confronti di quello che a tutti gli effetti era un genere letterario regolato da rigide norme formali, una scrittura ormai 'di moda'. Spaggiari, nell'*Introduzione* all'edizione, sottolinea decisamente come

l'Algarotti si mantenne fedele a un atteggiamento di disimpegno e di ostentata ironia verso quella letteratura di viaggio che prima del 1740, all'epoca del *tour* a Pietroburgo, doveva ancora assumere in Italia connotati veramente nuovi rispetto ai 'ragionamenti' e alle 'osservazioni' del secolo precedente, ma che un paio di decenni più tardi, al momento di dare alle stampe il resoconto definitivo di quel lontano evento, già si andava configurando, anche strutturalmente, secondo regole precise. (Algarotti 1991, 16)

Molto frequenti sono quindi nel testo delle lettere i riferimenti a elementi ormai consolidati del genere, o chiamati in causa esplicitamente con intenzione critica, o impiegati regolarmente ma caricandoli a tal punto da risultare eccessivi e a tratti grotteschi. Si tratta dei diversi esiti di quella «parodia dei codici di scrittura» del genere della relazione di viaggio di cui Spaggiari porta esempi evidenti, a cominciare dalla sottolineatura del ruolo dei destinatari «Lord Hervey e Scipione Maffei, evidentemente fittizi ma così radicati nella pagina da apparire del tutto plausibili, ancorché scomparsi da tempo quando l'Algarotti si decise a pubblicare i *Viaggi* (Lord Hervey nel 1743, il Maffei - col quale i rapporti non furono sempre cordiali - nel 1755)» (17), fino ad arrivare ai frequenti e solo apparentemente incidentali rimandi alle convenzioni del genere del giornale di viaggio e dei suoi interpreti. L'apertura stessa della prima lettera è paradigmatica, prendendo spunto dal semplice accenno, funzionale all'evidenza del viaggio, allo spostamento in nave per ironizzare sulla tendenza alla spettacolarizzazione e all'esagerazione che caratterizza i giornali di maniera: «Dopo diciannove giorni di fortunosa navigazione ecco finalmente che abbiám dato fondo nel Sund. E già parmi esser certo, Mylord, che per assai meno accidenti, che noi non incontrammo in questo nostro tragitto, furono fatti e si faranno tuttavia dei giornali» (Algarotti 1991, 3). Ancor più diretto ed esplicito il riferi-

mento alle specifiche soluzioni formali e di genere nel prosieguo del paragrafo che funge da *incipit* programmatico all'intera relazione di viaggio: «Ogni viaggiatore, Ella ben sa, facilmente si persuade, e si vorrebbe persuadere altrui, che i mari, ch'egli ha corso, sono i più pericolosi; che le corti, ch'egli ha veduto, sono le più brillanti del mondo; e non manca di tenere di ogni cosa un esatto registro» (4). Spaggiari individua con cura, su questa linea strategica, l'impiego della preterizione - e porta ad esempio «tutte queste cose, Mylord, potrei narrarle, se io volessi fare il giornale del nostro viaggio» (Algarotti 1991, 17) - o l'uso di forme autoironiche, come «per finirle il giornale del nostro viaggio, poiché quasi non volendo ho fatto un giornale anch'io» (17). In linea con il generale e manifesto atteggiamento parodistico e di presa di distanza dal genere aggiungerei la volontà di evidenziare e di caricare fino all'eccesso le componenti convenzionali collegate alla struttura e alla dedicazione della scrittura: le chiuse in omaggio al destinatario, in questo senso, svolgono un ruolo fondamentale nel far trasparire, sotto la superficie formale stucchevole e caricata del saluto esageratamente ossequioso, una sorta di insofferenza verso sezioni obbligate e retoriche, rispettate solo per prendersene gioco; si va dal «ma di galere e di navi Ella ne avrà a sufficienza. Io non le dirò mai abbastanza, Mylord, quanto io la ami e la onori» (Algarotti 1991, 54) alla fine della Lettera III, al «non so, Mylord, se prima di partire io potrò ancora darle nuove di me: so bene che io l'amerò e riverirò sempre, come l'onore di quell'Isola che è l'onore di Europa» (95) alla fine della Lettera VI, fino alla chiusa della Lettera VIII con suggello di citazione oraziana «e pur mi sembra di potermi lusingare, Mylord, che nell'ameno suo Parco *Pascitur in nostrum reditum votiva juvenca*» (149). La componente convenzionale viene evidenziata nelle ultime lettere, quelle dedicata al Maffei, proprio dall'aperta sospensione di formule fisse date ormai per scontate: la Lettera XI si chiude in un «Io tributo a lei il mio ossequio, e sono ec.» (178); ancora più secca la chiusa finale dell'intero volumetto, nella Lettera XII: «Ella mi ami e mi creda, ec.» (185).

L'operazione di gioco letterario risulta particolarmente evidente anche considerando l'intento saggistico della scrittura (che si avvale peraltro di uno stile elevato e di una cura formale molto ricercata, confermata dal frequentissimo ricorso alla citazione dai classici latini, Virgilio e Orazio sopra tutti, ma anche da Dante, Boiardo, Berni...), la ricchezza informativa e la conduzione dell'argomentazione, che riserva all'elemento odeporico solo una parte ristretta e che punta alla realizzazione di piccoli saggi tematici su alcune questioni appartenenti alla realtà della Russia del tempo - come nelle lettere relative alla Marina militare e alle milizie russe o in quella dedicata alle sue direttrici commerciali -, e il vivo successo che il libretto algarottiano ebbe di fatto nell'ambiente dotto dell'epoca, suscitando «gli elogi dei contemporanei e degli scrittori del tardo Settecen-

to: da Alessandro Verri [...] al fratello Pietro, [...] all'attenzione degli illuministi lombardi per un intellettuale, quale l'Algarotti si presentava, già a suo modo enciclopedico» (Algarotti 1991, 14-5). Nel lungo periodo di elaborazione, nota Spaggiari, molti furono gli elementi che vennero eliminati proprio al fine di accentuare la tendenza saggistica ed erudita dell'operazione, primi fra tutti proprio molti dati di cronaca, ancora meno rilevanti dopo tanti anni dall'effettivo svolgimento del viaggio.

Pur nella sua veste letteraria e nella cornice della gestione erudita dell'intera operazione, che si manifesta peraltro anche nell'accentuato distacco critico nel trattare gli approfondimenti tematici, con una programmatica limitazione del coinvolgimento emotivo nei confronti del contesto di viaggio (anche le descrizioni che di tanto in tanto affiorano hanno il sapore della costruzione dotta, lontane dalla contingenza dell'esperienza diretta, tanto i quadri paesaggistici quanto le suggestioni metaforiche, come quella che paragona la Russia a un grande orso bianco, che apre la Lettera VI, impiegata per spiegare la posizione geografico-strategica del paese), per alcuni versi l'esperienza di scrittura di Francesco Algarotti risulta collocabile tra gli antecedenti plausibili dei reportage di viaggio novecenteschi. Rivelata, in primo luogo, proprio quella decisa spinta conoscitiva che emerge direttamente nelle esplorazioni dei giornalisti-scrittori del Novecento e che sfocia tanto nella forte componente informativa del testo algarottiano, quanto, parallelamente, nell'approfondimento immersivo delle realtà sovietiche esplorate, in diverso modo, da Carlo Levi o da Tiziano Terzani. Risulta facile, inoltre, per un lettore contemporaneo dei *Viaggi di Russia*, trovare una sorta di rassicurazione nella forma epistolare stessa, dotata di coordinate spaziali e temporali, che avvicina l'autore, pur convenzionalmente, all'ideale posizione dell'inviato di viaggio che scrive e spedisce i suoi contributi alla redazione del quotidiano, come espressamente accade per Guido Piovene nella Terza pagina de *La Stampa* nel 1960, struttura formale che coincide anche nella scelta monografica dell'articolo, spesso dedicata a un approfondimento tematico specifico.

Raramente troviamo tracce di situazioni esperienziali, che comunque, pur in numero ridotto e pur assorbite dalla consueta tendenza all'erudizione e all'approfondimento tecnico e scientifico, nondimeno contribuiscono a collegare il testo al viaggio reale, collocando direttamente l'autore nella prospettiva fisica del viaggiatore; è il caso ad esempio di una piccola riflessione su una questione di ottica e di inganno della percezione:

Di due oggetti molto lontani il più illuminato, come a lei è ben noto, è giudicato il meno lontano. Due vele bordeggiavano l'una incontro dell'altra in grandissima distanza da noi. Sull'una batteva il Sole, sull'altra no. La illuminata dal Sole pareami la più vicina a

noi. Ma quando furono amendue sulla stessa linea col mio occhio, sparì la illuminata coperta dall'altra; e quella che secondo le regole io giudicava la più vicina, era forse di una mezza lega e anche meglio più lontana da noi. (Algarotti 1991, 12-13)

Una simile situazione di inganno percettivo verrà riportata anche da Guido Piovene, all'inizio del suo itinerario in Unione Sovietica nel 1960 quando, appena atterrato a Samarcanda, scambierà una «nuvola per un monte ed un monte per una nuvola» e giudicherà «altissimi, sopra i tremila metri, quei monti bianchi dalle falde alla cima contro il celeste chiaro che passavano appena i mille. Mi pareva di sottostare ai giochi di un illusionista» (Zava 2018, 177).

Tra i momenti descrittivi che più avvicinano il testo di Algarotti ad alcune modalità di scrittura riscontrabili in reportage che, pur a opera di scrittori e caratterizzati da un'impronta letteraria, puntano alla comunicazione complessiva dell'esperienza di viaggio, forse il più efficace è l'interesse descrittivo-esplorativo nei confronti del paesaggio urbano, con l'approfondimento, dall'effetto fortemente visivo e itinerante,⁸ degli elementi architettonici e urbanistici di San Pietroburgo:

Entrati in Petroburgo, la non ci parve più quale la ci pareva da lungi. Forse perché i viaggiatori son simili a' cacciatori e agli amanti; o forse perché l'aspetto di lei non era più ajutato dalla orridezza del bosco. [...] Assai belle mostrano ancora di essere le fabbriche di Petroburgo [...]; l'immenso bosco, dov'ella siede, non è punto vivo, non gran cosa buoni sono i materiali di che ella è fabbricata; e i disegni delle fabbriche non sono né di un Inigo Jones, né di un Palladio. Regna qui una maniera di architettura bastarda tra la Italiana, la Francese e la Olandese. Domina però la Olandese. E non è maraviglia. In Olanda fece il Czar, per così dire, i primi suoi studj; e a Sardam, quasi nuovo Prometeo, prese quel fuoco di cui animò dipoi la sua nazione. (Algarotti 1991, 58-9)

La stessa impressione di città dallo stile architettonico composito e inusuale emerge dalla dettagliata analisi architettonica nella visita da parte di Enrico Emanuelli, nel 1952 (quando San Pietroburgo si chiamava Leningrado), fornendo un esempio di come l'attenzione nei confronti della dimensione urbana dei paesi visitati costituisca uno dei parametri di esplorazione più frequenti ed efficaci anche nella

⁸ La rilevanza del visivo in Algarotti si manifesta chiaramente anche nell'opera che contribuì, pochi anni prima del viaggio in Russia, alla sua notorietà negli ambienti culturali europei, quel *Newtonianesimo per le dame* che, pubblicato appunto nel 1737, fu più volte rielaborato fino alla definitiva edizione berlinese del 1752 (*Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*).

letteratura di viaggio contemporanea, in stretta connessione – come peraltro appare anche in Algarotti – con il contesto naturale in cui la città è inserita:

A cent'anni di distanza Gogol ha ancora ragione. La cattedrale di Kazan, con il duplice maestoso porticato a mezzaluna, vorrebbe ricordare il San Pietro a Roma; se passeggiate sulla *Fontanka* o lungo altri canali, vi sembrerà d'essere in un angolo di Amsterdam; qualche piazza vi riporterà il ricordo di vecchi luoghi ottocenteschi parigini; qualche tratto dei sobborghi, dove sono le fabbriche, potrà ricordare quel che io trovai di più desolante a Chicago od a Detroit. Gli stessi palazzi più ammirati sono magnifici esempi di stile barocco o rinascimento o neo-classico, ma valgono come esercitazioni accademiche. Sorti in un breve giro di tempo, essi non rappresentano il gusto ed il carattere d'una determinata epoca barocca o rinascimentale o neo-classica. Rappresentano soltanto le preferenze stilistiche di quei principi o di quei ricchi mercanti che li hanno pagati. Rappresentavano le velleità cosmopolite degli zar ed oggi non saprei dire che valore possono avere se non quello di semplice testimonianza d'un particolare clima ambientale. (Emanuelli 1952, 202)

In San Pietroburgo infine particolarmente rilevante è il rapporto della dimensione urbana con il contesto naturale, soprattutto in considerazione della intima connessione tra la città e il suo fiume, la Neva. Polo d'attrazione per tutti i viaggiatori che si rechino a San Pietroburgo, la Neva – e con essa la storica Prospettiva Nevskij – non manca di essere oggetto di riflessioni per lo stesso Algarotti, soprattutto di stampo storico-militare, secondo la tendenza erudito-informativa che caratterizza ogni aspetto del suo reportage. La rilevanza del fiume è, nella prima parte della Lettera IV, ancora maggiore perché è attraverso di esso che Algarotti entra nella città di San Pietroburgo, elemento proprio di una contingenza specifica del viaggio, effetto di una soluzione pratica dello spostamento fisico:

Dopo aver vogato parecchie ore, non altro vedendoci intorno che l'acqua e quel tacito e brutto bosco, ecco che volta il fiume; e né più, né meno che all'Opera, ci si apre dinanzi in un subito la scena di una imperial città. Suntuosi edifizj sull'una e l'altra riva del fiume, chegruppano insieme, torri con l'aguglia dorata, che vanno qua e là piramidando; navi, che cogli alberi e colle loro sventolanti banderuole rompono co' casamenti, e distinguono le masse del quadro. (Algarotti 1991, 57)

La prima visione della città è dalla prospettiva del fiume, mettendo in evidenza uno dei tratti fondamentali che caratterizzeranno le espe-

rienze di viaggio degli scrittori-giornalisti del Novecento: l'adozione di un punto di vista alternativo, di una prospettiva inusuale per osservare da un'altra angolazione una realtà non nota, una linea-guida effettiva per molti interpreti del reportage di viaggio che sono in grado di cambiare il proprio punto di osservazione per cogliere aspetti non immediati alla vista, per comprendere i contesti urbani e umani in un quadro complessivo, inseriti nella quinta naturale o visti dall'alto, dal livello della strada o dalla prospettiva ribassata di un fiume, un atteggiamento ben evidente in uno scrittore come Guido Piovene, sensibile alla dimensione del paesaggio anche nella sua produzione narrativa, o in un giornalista come Tiziano Terzani che inizia la sua avventura esplorativa nell'Unione Sovietica del 1991, nel momento storico del suo disfacimento, proprio sul corso di un fiume, l'Amur, statica linea di confine tra l'Unione e la Cina, ma privilegiato punto di osservazione per considerare le vicende umane da una prospettiva alternativa e secondo diverse modalità.

Bibliografia

- Algarotti, Francesco [1764] (1991). *Viaggi di Russia*. A cura di William Spaggiari. Parma: Ugo Guanda Editore.
- Bertoni, Clotilde (2009). *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci Editore.
- Clerici, Luca (2013). *Scrittori italiani di viaggio 1700-2000*. Milano: Mondadori.
- De Pascale, Gaia (2001). *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Emanuelli, Enrico (1952). *Il pianeta Russia*. Milano: Mondadori.
- Falqui, Enrico (1969). *Giornalismo e letteratura*. Milano: Mursia.
- Leed, Eric J. (1992). *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Trad. di Erica Joy Mannucci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.
- Levi, Carlo (1956). *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*. Torino: Einaudi.
- Nicolai, Giorgio Maria (1999). *Il grande orso bianco. Viaggiatori italiani in Russia*. Roma: Bulzoni Editore.
- Nicolai, Giorgio Maria (2009). *Sovietlandia. Viaggiatori italiani nell'Unione Sovietica*. Roma: Bulzoni Editore.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Terzani, Tiziano [1992] (2010). *Buonanotte, signor Lenin*. 2a ed. Milano: Tascabili degli Editori Associati.
- Zava, Alberto (2018). *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-234-5>.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Un'ultima polemica 'giornalistica' per l'ottantaquattrenne Saverio Bettinelli

Gilberto Pizzamiglio

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Saverio Bettinelli's last works consist of some volumes of pseudo-letters and verses 'in the feminine' which certainly contrast with his production prior to the Jesuit suppression. About these works lively controversy was created by those who considered them to be frivolous and morally dangerous. These are the accusations made against him in 1800, with a series of journalistic articles wrote by an unknown author now identified with the lawyer Luigi Bramieri, an energetic supporter of completely opposite classicist positions. These articles were followed by the reply of a still lively Bettinelli.

Keywords Italian literature. XVIII century. Saverio Bettinelli. Luigi Bramieri. A literary debate.

L'ottavo e ultimo tomo delle *Opere* di Saverio Bettinelli nella stampa Zatta non riporta in chiusura, com'era invece consuetudine per simili edizioni complete, alcun congedo o considerazione conclusiva da parte dell'autore; il quale all'inizio del primo tomo si era pur rivolto ai propri lettori con una lunga *Prefazione dell'autore* nella quale gli sembrava opportuno:

in sul finire della carriera di giustificare le mie opinioni, e la severità d'alcune critiche sparse nell'opere mie col dar conto de' primi passi, e de' progressi in essa fatti, sì per concorrere con quest'ultimo sforzo all'onore delle lettere umane, e sì finalmente per illuminare ognor più, ed anche incoraggiare la Gioventù, al ben della quale ogni mio studio ognor consecrai, a correre questa carriera quando vi sia chiamata, ed a conoscerne i veri pericoli, e di vantaggi. (Bettinelli 1780, 1: 1)

Estesa per una novantina di pagine, questa premessa *Sopra lo studio delle belle lettere, e sul gusto moderno di quelle*, come recita il sottotitolo, è dunque una sorta di autobiografia letteraria nella quale il combattivo ex-gesuita dava conto delle proprie opere, sempre rivolte alla ricerca del bello e del vero, enumerava gli esempi antichi e moderni ai quali s'era ispirato, ricordava gli amici che lo avevano accompagnato nella sua carriera e, rimarcando la battaglia da lui condotta in funzione educativa contro la decadenza delle lettere contemporanee, lasciava poi spazio alla difesa dalle critiche che gli erano state via via rivolte.

La stessa *Prefazione* ricomparirà vent'anni dopo in testa al primo tomo della stampa procurata in 24 tometti da Adolfo Cesare tra il 1799 e il 1801, ossia di quella «seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore» delle *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi* dell'abate mantovano, che recepiva anche i suoi scritti composti e pubblicati nell'arco di tempo compreso tra le due stampe. Questa volta però, vuoi perché, vista l'ancor più ragguardevole età di ottantaquattro anni da lui raggiunta, vuoi perché, come vedremo fra poco, queste ultime sue produzioni avevano innescato una nuova, vivace polemica, alla fine del tomo 24 e ultimo compare una *Lettera dell'autore all'abate Giammaria Manenti, editore di tutte queste opere* (Bettinelli 1801, 24: 263-72) ed ex confratello di Bettinelli, al quale nei due diversi momenti era stata affidata la cura editoriale di entrambe le imprese; con esiti assai diversi, come si affrettarono a sottolineare i bibliografi di primo Ottocento, a cominciare da Bartolomeo Gamba.¹ Del resto all'altezza del 1801 Manenti aveva superato la sessantina e operava in un'epoca che certamente, sul versante tipografico veneziano, corrispondeva a un momento di declino dopo i fulgori dei decenni precedenti.

Il motivo principale di questa *Lettera* conclusiva va però riconosciuto non tanto in un congedo dall'editore e tanto meno dai lettori, elementi che pur vi sono presenti, quanto piuttosto in una difesa che Bettinelli vi attua a fronte delle censure piovutegli addosso già al loro primo apparire - nel 1785 e nel 1788 - per quelle raccolte di lettere e di versi 'al femminile' che si collocano tra le sue ultime imprese letterarie.² Di certo le avvisaglie di questa polemica si erano delineate in occasione della pubblicazione dei singoli volumi in questione, ma ora si andavano manifestando in maniera più decisa e affidata a specifici interventi dati alle stampe, cosicché il Nostro rinuncia esplicitamente, in apertura di *Lettera*, a scrivere un'estesa e sistematica

¹ *Serie dei testi di lingua italiana*, 1828, 406 dove, a proposito dell'edizione Zatta si dice: «La presente edizione è la più decorosa, ma non contiene molti componimenti inseriti in una triviale ristampa fattane in Venezia, Cesare 1799-1801, vol. 24 in 16°».

² *Lettere di un'amica*, 1785 e *Lettere a Lesbia Cidonia*, 1788.

autobiografia quale gli aveva richiesto Manenti, limitandosi a ripercorrere brevemente alcuni momenti essenziali della propria esistenza, ritenuti utili alla difesa di un'onestà intellettuale che non poteva essere messa in discussione da quest'ultima *querelle*.

Il suo argomentare si concentra subito sulle produzioni letterarie successive al 1773, data della soppressione dell'ordine dei Gesuiti, e sulla variazione tematica che la nuova situazione gli aveva permesso di attuare senza tema di contraddire al voto e alle impostazioni educativo-morali dell'Ordine.

Maggior poi libertà mi presi dopo il 1773 venendo a viver nel mondo, che la mi accordava porgendomi ancor l'occasione di conversar seco onde cambiando abito cambiai metodo e stile. Allor fu che anche al gentil sesso ravvisando più da vicino offrir potei cose men gravi, ch'egli bramava, e cogli orli sparsi di mele senza cui non ama bere le medicine apprestategli, L'età mia stessa pareami farsi più indulgente perché più sicura di non dar sospetti. Pur diceami il cuor non di rado bada bene, perché il pubblico vuol esser temuto non che rispettato, e divien poscia inesorabile con chi porta sacra livrea, e più con chi portò quella, che il mondo stesso, eziandio se talor poco amico, non poté a meno di non venerare. Gli stessi miei antichi fratelli m'ispiravan timore anche allor che favorevoli mi si mostravano bene sapendo io quanto più favorivano la severità della prima educazione. (Bettinelli 1801, 24: 264-5)

Segue una dichiarazione di modestia e di scusa relativamente ai suoi scritti e alla loro mole, per poi puntare, subito dopo i paragrafi iniziali e con tutto il resto della *Lettera*, alla difesa dalle critiche rivoltegli da un non meglio identificato «giornalista veneto»:

Ma queste scuse non bastano se alcuno vuol rivedermi il pelo, scegliendo me tra mill'altri a scopo delle sue critiche per farsi onore a mie spese dopo cinquant'anni che scrivo tranquillamente. Sentto infatti che un giornalista veneto prendesi questa cura con gran severità. Io risposi a chi ciò mi scrisse, che soffrirò in pace cotale censura perchè probabilmente avrà ragione pe' molti difetti miei, e che se avesse meco parlato gliene avrei confessati molt'altri, che forse gli saranno sfuggiti. Che s'egli è uom dotto, e per qualche bell'opera rinomato il ringrazierei d'avermi onorato di sue censure, e se tal non è, scritto avrà per esercizio di penna e per suo divertimento. È ver che potea divertirsi a dir bene anche più che a dir male, ma ciò dipende dal gusto e i gusti son varj secondo que' versi famosi:

Suggon l'istesso fior ne' prati Iblei
Ape benigna e vipera crudele,

E secondo gl'istinti o buoni o rei
L'una in toscò il convertè e l'altra in miele. (Bettinelli 1801, 24:
265-6)

Dopo questa citazione dall'*Adone* di Giambattista Marino (8, 5) Bettinelli continua ringraziando ironicamente il giornalista di «non aver aspettata la mia morte per isfogar il suo zelo, (benché agli ottantaquattro anni miei poco avea da aspettare)», in quanto le sue critiche lo hanno esonerato dal peccato di vanità, in cui facilmente poteva cadere visti i giudizi viceversa positivi manifestatigli da molti altri letterati. Segue una riflessione sul mestiere di giornalista e sulla libertà di giudizio che questi può prendersi in positivo o in negativo a fronte delle notizie o dei libri di cui tratta; compito difficile da assolvere con imparzialità e con competenza rispetto all'argomento affrontato. Entrambe qualità che, s'intende chiaramente tra le righe, il «giornalista veneto» ha dimostrato di non possedere.

Che farà dunque un giornalista obbligatosi a giudicar l'opere, cioè a farsi mediatore tra il pubblico e lo scrittore spogliandosi de' pregiudicj suoi, e di que' della vanità del secondo e delle vaghe opinioni del primo? Gran carico è il suo, e gran doti aver dee per tener la bilancia sino a spremere la sostanza, a distinguere i pregi e le mancanze più rilevanti, quei senza parzialità, queste senza inimicizia dovendo egli essere come impassibile e superiore al proprio interesse, ed ai sentimenti d'amico o di nimico. Ben sapete, che non v'ha buon libro, il qual non possa disfigurarsi da un censor malizioso, nè un cattivo che divenir non possa tra mani amiche pregevole, di che fu notato Bayle sì famoso ne' suoi estratti. Qual profondità di dottrina se giudica di scienze, qual gusto se di belle lettere? E dove parla il cuore l'avrà egli affettuoso per intenerirsi o fremere coll'autore ne' varj affetti, ma s'egli nacque insensibile, nè mai sparse lagrime? L'eleganza, la fluidità, l'armonia di prosa e di verso vuol un'anima, e pochi l'hanno sedendo in tribunale censorio specialmente in poesia per sorridere alla burlesca, innalzarsi alla tragica, volar gioire compungersi all'epica ed alla lirica. (Bettinelli 1801, 24: 268-9)

Chi sia questo «sprovveduto» che lo ha attaccato, Bettinelli non dice, ma lo lascia intendere nelle righe successive, quando, dopo aver rilevato che molti eccellenti «giornalisti» sono stati in passato suoi ammiratori, spera:

che lor somigli il mio giudice, s'egli è nipote degno, come alcun dice, d'un mio dolcissimo amico, e confratello. Ma senza ciò mi giova sperare che avendo egli in mano la riputazione d'un vecchio, che brama lasciar di se buon nome ancor senza gloria, ch'ei ben

sà quanto è vana, rispetterà in lui l'adempimento in gran parte di sua vocazione, e il genio di sua natura benefica, per cui mirò sempre al profitto de' giovani anche in mezzo di grandi ostacoli e guai. (Bettinelli 1801, 24: 269-70)

E mentre nella *Lettera* si prosegue sottolineando come quelle estreme opere bettinelliane fossero state elaborate in anni tempestosi per l'Europa di fine Settecento, «sino a dettargli poemi tra lo strepito dei cannoni e delle bombe» e a indicargli come unico conforto quello della poesia e dell'amicizia di illustri colleghi, scatta appunto la curiosità di capire chi sia questo «giudice» e dove siano pubblicati questi scritti avversi. Un quesito che finora mi pare non ci sia stato e alla cui soluzione sono giunto prendendo alla lettera il termine 'giornalista', per poi procedere conseguentemente a una sistematica esplorazione del corrispondente panorama veneziano in quegli anni: effettuata invero senza particolari difficoltà, stante il quantitativamente modesto numero di testate qui attive nello stesso periodo.

Tra di esse spiccano senz'altro per consistenza di fascicoli e varietà di argomenti quelle *Memorie per servire alla storia letteraria e civile* fondate e dirette dal medico e letterato Francesco Aglietti,³ nelle quali già nel primo fascicolo dell'anno 1799 compare tra gli «Avvisi tipografici» un «Manifesto per una nuova edizione delle Opere dell'ab. Saverio Bettinelli» riferito proprio all'edizione Cesare. Vi si segnala come questa 'ristampa' riveduta, ampliata e corretta dall'autore sia di molto accresciuta rispetto agli otto tomi prodotti quasi vent'anni prima da Zatta, visto che a quelli «arricchiti di molte giunte ne succederanno altri quattro e più di cose inedite, o stampate separatamente in vari tempi»; sempre con il convincimento «che possa esser grata la nostra impresa a coloro, che promovono il profitto della gioventù, per cui sempre, e principalmente l'autore si affaticò non brando altra gloria, come ben sà chi l'ha letto». E di seguito:

Gli ultimi tomi son consacrati al gentil sesso, che nel richiese languendosi spesso della scarsezza di libri Italiani a suo trattenimento, e profitto. Non bastano a questi tempi i libri divoti, che abbondano in Italia, nè i poeti, ognor numerosi son più favoriti come un

3 Le «Memorie» uscirono tra il 1793 e il 1800 con cadenza dapprima mensile, poi bimestrale e infine trimestrale; i suoi fascicoli, inizialmente di otto pagine, crebbero progressivamente fino a superare le cento pagine, così da autorizzare una loro denominazione e numerazione come 'volumi'. Se ne veda la relativa scheda nel tuttora insostituibile repertorio di Rosanna Saccardo (1942, 106-7), ove lo si definisce «uno dei periodici più noti e stimati dell'estremo Settecento, sul tipo del *Nuovo Giornale de' letterati di Modena* e del *Giornale de' Letterati di Pisa*, sebbene non raggiungesse la loro durata». Su Francesco Aglietti (1757-1836), di origine bresciana ma poi trasferitosi a Padova per studiarvi medicina e da qui passato a Venezia, rimando alla relativa 'voce' (1960) del *Dizionario biografico degli italiani* Treccani.

tempo dalle colte donne. Oggi tutto odora di filosofia, e sen profumano ancor le tolette, ma non di quella, che manda fumi al celabro, e l'ingombra di studio, di applicazione, e di sonno, ma sì di quella, che istruisce non parendo, e diverte sotto altro nome, di quella infine, che l'autore chiama color di rosa. («Manifesto per una nuova edizione delle Opere dell'ab. Saverio Bettinelli» 1799, 133-4)⁴

La sede del «Manifesto» e l'ampia dichiarazione giustificativa degli ultimi tomi bettinelliani che, riportando parole dell'autore stesso, accompagna queste righe, mi ha indotto a scorrere le annate successive delle *Memorie*, dove infatti ritroviamo tra il 1799 e il 1800 una sequenza di tre corposi articoli in cui vengono 'recensiti', due per due, i primi sei tomi della nuova edizione Cesare. Articoli non firmati, ma dei quali l'indice finale di ogni fascicolo nomina puntualmente l'autore, attribuendoli nel nostro caso inequivocabilmente a Luigi Bramieri, avvocato di origine piacentina, assiduo collaboratore del periodico⁵ ed effettivamente nipote di uno Stefano Bramieri gesuita che Bettinelli aveva conosciuto e frequentato.⁶

L'identificazione è confermata peraltro da una lettera bettinelliana inviata da Mantova al padovano Giovanni De Lazara il 7 marzo 1802; in essa, dopo aver informato il corrispondente sulla propria salute, tuttora buona, e sul suo tentativo di stampare a parte una dissertazione sopra Dante che invece l'editore - sia esso il curatore Manenti o lo stampatore Cesare - ha voluto mettere nel tomo ventiduesimo della nuova *opera omnia*, egli così prosegue:

⁴ Il «Manifesto» si chiude con la promessa degli editori, nel concreto andata poi delusa, «che in quest'impresa porranno tutta la cura in buona carta, caratteri del tutto nuovi, correzione esatissima», seguita da quella, questa volta mantenuta, della tempistica d'uscita dei tomi, del loro prezzo e della libreria dove trovarli: «Uscirà indubitatamente alla luce ogni mese un tomo, e se fia possibile anche con maggiore celerità; quattro volumi se ne sono di già pubblicati».

⁵ Per un esaustivo profilo di Luigi Bramieri (1757-1820) si veda la 'voce' di Pino Fasano (1971) nel *Dizionario biografico degli italiani* Treccani, dove, per quanto riguarda lo specifico della sua produzione letteraria, lo si etichetta giustamente come un «mediocre autore di svariati componimenti poetici encomiastici o d'occasione (fu iscritto all'*Arcadia* col nome di Elcippo Sicionio)», peraltro dedito «soprattutto, nel solco della tradizione classicistica locale [emiliana], alla critica letteraria nei modi caratteristici della prosa accademica illustre: l'elogio storico e la biografia erudita». E anche negli interventi sulle *Memorie* si colgono i «forti limiti della critica del Bramieri, improntata a un gusto chiuso, frigidamente accademico e conservatore, incapace di apprezzare anche lontanamente la portata innovatrice di tanti *fenomeni culturali* contemporanei».

⁶ Per notizie su Stefano Bramieri (Piacenza 1720-Forlì 1794), zio del Nostro in quanto fratello del di lui padre, rimanderei al necrologio che ne fece Luigi stesso, ricordando gli anni giovanili in cui l'aveva avuto accanto e poi la fitta corrispondenza letteraria intrattenuta con lui per oltre vent'anni. Modesta la sua attività di scrittore, limitata alla stesura di versi educativi e morali in italiano e in latino che non volle mai pubblicare. Con tutta probabilità Bettinelli lo conobbe e lo frequentò nel periodo parmense (1751-59), quando il gesuita mantovano operava come insegnante presso il locale Collegio dei Nobili.

Nell'ultimo poi stampò una mia lettera su le critiche a me fatte nelle *Memorie* pubblicate già dall'Aglietti, poi dal Bramieri mio censore, che oggi le vuol proseguire co' torchi del Carmignani in Parma. Gradisca almeno la mia buona volontà. (Catalani 2016, 227)

Non mi risulta che questa ripresa, dopo l'interruzione delle *Memorie* veneziane, si sia realizzata;⁷ dobbiamo perciò limitarci a questi tre articoli per vedere da vicino quale sia il giudizio di Bramieri sugli scritti di Bettinelli; ben consapevoli del fatto che ci troviamo di fronte alla prima porzione di un'incompiuta, sistematica rassegna dei ventiquattro tomi prodotti da Adolfo Cesare, quale fa intendere una sorta di premessa iniziale dove ci si sofferma sui compiti del giornalista e sulla difficoltà di esercitare in maniera eticamente corretta il compito recensorio:

Pericoloso è sempre il dar conto delle opere de' viventi, molto più, quando s'imprende a ragionare di opere d'Autore, che siasi acquistata nel mondo letterario universale celebrità, molto più ancora, quando la coscienza avvisa chi ne scrive di non poter essere interamente d'accordo colla pubblica opinione. O tacere, e il silenzio è contrario all'uffizio del giornalista, o mentire, e ciò l'onest'uomo nol permette a se stesso giammai, o dire infine ciò, che si pensa; e allora si corre il rischio di essere biasimati dalla moltitudine indispettita dal vedere, ch'altri ricusa di seguirla, e di sottoscrivere ciecamente alle sua sentenze. (Bramieri 1800a, 70)

Ancora per un paio di pagine Bramieri prosegue con un misto di attestazioni di stima nei confronti di Bettinelli e la riaffermata necessità di dissentire talvolta da lui per amore di verità; quindi passa all'esame del saggio «Sopra lo studio delle belle lettere e sul gusto moderno di esse», col quale si apriva il primo tomo dell'edizione Cesare: un «testamento letterario di sessant'anni di attività» che egli ripercorre paragrafo per paragrafo, sempre richiamando il proprio dovere di critico imparziale, così da bilanciarsi tra la condivisione delle censure bettinelliane «contro la licenza sfrenata di alcuni scrittori» e viceversa la segnalazione di quanto «in danno delle lettere fecero già alcuni opuscoli suoi, ai quali egli qui allude, di cui avremo presto a parlare» (Bramieri 1800a, 70).

Vedremo nella terza 'puntata' degli interventi di Bramieri quali siano, almeno in parte, questi 'opuscoli', frutto appunto all'ultima produzione dell'ex gesuita, mentre ora ci si sofferma sul primo e sul

⁷ Nonostante Bramieri l'avesse annunciata con tutti i dettagli tipografici e commerciali nella rubrica «Libri nuovi» in Amoretti, Carlo e Soave, Francesco (a cura di) (1801), *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*. Milano: Galeazzi, 27-8.

secondo tomo delle sue *Opere*, plaudendo alle critiche nei confronti dei moderni autori toscani e delle loro pretese di assoluta superiorità letteraria, per poi condividerne gli auspici di rinnovamento e però intercalandoli con precisi segnali di dissenso nei confronti dell'affermazione di pari dignità linguistica, sempre in campo letterario, tra il francese e l'italiano contemporanei. Anche quei ragionamenti 'filosofici' che completano il primo tomo non lo convincono affatto, sembrandogli piuttosto dieci «lezioni scritturali» sulla Sacra Genesi, dove non c'era bisogno di aggiungere le molte note inserite dall'autore e da lui giustificate come aiuto per meglio comprenderne il testo. A metà strada tra scarsa erudizione e piacevolezza di dettato, queste note secondo il 'giornalista' finiscono per non essere utili né agli eruditi né alle persone meno colte, dato che il sacro dettato è di per se stesso portatore di una chiara verità.

Il suo successivo articolo recensorio, etichettato come prosecuzione diretta del primo, riguarda i tomi 3 e 4 della Cesare e di nuovo a una lode complessiva per il trattato sull'*Entusiasmo delle belle arti* si accompagna un profondo «imbarazzo» nei confronti della «lettera alla Italiana gioventù» che vi funge da premessa, in particolare della sua parte introduttiva e sempre per quella già rimarcata mescolanza tra indagine filosofica e volontà divulgativa di stampo gesuitico che renderebbe vana l'opera:

In verità corre rischio di perdersi chi gli tien dietro; e noi siamo tentati a sospettare, che il sig. Bettinelli non fosse in tutta la calma, cui ne assicura avergli lasciata le accennate censure, quando scrisse questa introduzione. (Bramieri 1800b, 21)

Procedendo nella disamina i toni diventano più duri mentre si viene criticando il discredito in cui Bettinelli sembra tenere la metafisica;⁸ né le cose migliorano avanzando nell'esame del *Saggio sopra lo studio delle belle lettere*, dove Bramieri vede prosperare «gli abbagli, e le aberrazioni dell'illustre scrittore»: sia quando fa derivare l'entusiasmo in tutti i suoi sei progressivi gradi dall'immaginazione, o fantasia, sia quando ne descrive gli effetti e le loro gradazioni; al punto che egli confessa apertamente di non aver «inteso niente» di questa «introduzione».

E veniamo infine al terzo e dichiaratamente più lungo dei tre saggetti, quello che in diretta prosecuzione del precedente si sofferma sui tomi 5 e 6, sui «venti quattro *dialoghi d'amore*» ivi contenuti, «verosimilmente usciti di fresco dalla penna del Nostro Autore» ma deludenti dal punto di vista dello stile, di molto inferiore a quello di un Gasparo Gozzi che aveva ben studiato il sommo maestro Luciano, e tale da renderli

⁸ Così da far dire a Bramieri: «Povera metafisica, tu non sei dunque più la madre, ed attrice di tutte le scienze, di tutte le arti?» (Bramieri 1800b, 21).

assai poco comprensibili da parte delle dedicatarie «dame Viennesi, le quali, per quanto sien colte, spiritose, e intelligenti della nostra favella, pur avranno dovuto essere indulgenti all'Autore e non cercar certi sapori ignoti al loro palato. Quì amore dialogizza colla fantasia, colla vanità, con Imeneo, coll'amicizia, con una vedova...» (Bramieri 1800c, 23-4). A dimostrazione della propria tesi Bramieri procede allora tra ironia e dissenso a un attento esame dell'elogio delle improvvisatrici messo in bocca a Minerva da Bettinelli, per poi venire a trascrivere direttamente le battute del dialogo tra Amore e Melpomene sulla tragedia, inframmezzandole con l'inserimento di continue parentesi critiche. Che spaziano dalla mancata condanna delle atrocità irreali del dramma antico e moderno - esemplate dalle vicende del protagonista nell'*Aristodemo*, partendo da Eschilo e giungendo a Vincenzo Monti - al dissenso sulla «strapazzatura» di Shakespeare - da considerare invece come «una miniera d'oro» - e venire infine ad Alfieri e al rifiuto del suo verso tragico da parte di Amore, che lo ritiene sforzato, inverosimile nel tono e tale da troncane ogni illusione. Invece proprio nella capacità versificatoria dell'Astigiano il «giornalista veneto» ritrova:

uno dei più bei pregi delle tragedie del Conte Alfieri. La stringata rapidità, e concision del suo dialogo, collocata a tempo, e non troppo frequente, e di un effetto maraviglioso, e non è senza esempio nel viver sociale. Lo sforzo si sente rare volte. (26-7)

La stessa compresenza di un certo consenso, e di un ben più marcato dissenso, si registra poco dopo a proposito della commedia lagrimosa, da condannare - assecondando l'opinione di Bettinelli - ma senza confonderla e assommarla, come questi ha fatto, con il «Dramma, ossia Tragedia urbana, o borghese [...] genere oggimai distintissimo, in cui il Padre di famiglia di Diderot, a torto deriso in questo dialogo, il Beverley di Saurin, l'Eugenia, e i due Amici di Beaumarchais, si faranno sempre apprezzare da' giusti estimatori» (29): in quanto realistici - lo ha ammesso lo stesso Bettinelli - e istruttivi nel condannare i difetti del nostro vivere, additandoci di contro i buoni costumi che siamo tenuti a praticare.

Questo articolo si conclude con un più stringato esame del terzo e del quarto dei *Dialoghi* tra Amore e Melpomene, quelli riservati all'opera e al ballo, procedendo con ulteriori rilievi negativi per essersi l'ex-gesuita dilungato inutilmente nel riproporre accuse «di difetto e di eccesso nello stile» (30-1) in Metastasio; critiche sulle quali ormai tutti convenivano da tempo, così come sul giudizio di immoralità del ballo. Meglio avrebbe fatto se avesse scritto un altro dialogo, «sulla Commedia, soggetto che potea pur fornirgli al dì d'oggi un vasto campo»; ma forse vi aveva rinunciato «per evitare di dispiacere a' moderni Scrittori di quel genere», anche se «egli non è uomo da avere nè gran riguardi, nè paura» (32).

Bramieri si ferma qui e non ho trovato tracce di un'eventuale prosecuzione - pur progettata se diamo credito al «sarà continuato» apposto anche questa volta in calce all'articolo - né di eventuali passaggi ad altra testata o magari della successiva compilazione di un apposito opuscolo che procedendo di questo passo, con l'aggiunta di un'altra decina di pezzi per completare l'esame di tutta l'edizione Cesare, avrebbe alla fine superato le cento pagine. Credo comunque che i suoi giudizi sarebbero stati ancor più severi nei confronti del 'modernismo' di Bettinelli quando fosse arrivato a esaminare i tomi 13, 14 e 21 delle di lui *Opere*, comprendenti rispettivamente le *Lettere venti d'una Dama ad una sua Amica su le belle arti*, le *Lettere di un'Amica tratte dall'originale e scritte a penna corrente* e infine le *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi*.

Per quest'ultimo libro 'al femminile', da comprendere senz'altro tra quelli difesi e giustificati dal loro autore nella *Lettera* a Manenti, una traccia che potrebbe riportarci a un precedente giudizio di segno ben diverso da parte di Bramieri la ritroverei però in una vera e propria recensione comparsa sempre nelle *Memorie* vari anni prima,⁹ e che per certe assonanze con quanto finora detto fa pensare, sulla base anche dello stile, all'avvocato piacentino come suo estensore. Indubbiamente con penna criticamente ben più leggera e favorevole alle posizioni di Bettinelli, visto che vi si loda la precisione con cui questi ha trattato «delle qualità rettoriche dell'epigramma», avanzando solo una cauta riserva sul suo «esame della lingua Greca, Latina, Italiana, e Franzese, per scoprirne le differenze, e la maggiore o minore attitudine di ciascuna all'uopo degli epigrammi. Questo punto un po' filosofico è toccato a riprese, e forse più con bizzarria di pensieri, che con certa severità di ragionamento. Ma l'Autore si protesta di non voler fare il Filosofo» (Bramieri 1793, 109).

La recensione procede con un elogio delle patrie lettere, con un plauso - questa volta - «all'immortale Metastasio» che «ci ha insegnato a far servire la lingua nostra alle minime delicatissime modificazioni del sentimento ed alla spiccata vibrantezza delle sentenze morali»; a Cesarotti, che «ci ha resi ragionevoli nell'uso di essa»; all'«energico Alfieri», «che l'ha persino violentata a mostrarsi robusta, sublime, pensosa»; al «gentilissimo conte Roncalli», che «ha emulati, e spesso, superati i Francesi nel render italiani gli epigrammi più decantati di quella nazione». Su questa strada, infine, le insuperabili «Lettere a Lesbia Cidonia» bettinelliane, linguisticamente tali che i futuri scrittori vi troveranno «tutti i torni di locuzione opportuni a questo, non meno che agli altri generi di Poesia».

⁹ Nel fascicolo quadrimestrale Marzo-Giugno 1793, 108-10, come prima delle recensioni nella sezione dedicata alla «Rettorica».

La chiusa del pezzo è affidata a tre esempi di epigrammi tratti da queste «Lettere» e chiaramente lodati, al punto che Bramieri decide di fermarsi con gli elogi, non volendo passare per il trionfo giornalista ironicamente delineato in un altro epigramma di Bettinelli; come abbiamo visto, un modello professionale in seguito decisamente rifiutato, a favore di quello critico e polemico poi ritenuto, per un'intervenuta differenziazione culturale, 'doveroso' nei confronti dell'ex-gesuita:

Ma conviene mettere fine all'estratto ed alle lodi, perché altrimenti potremmo incorrere nella taccia, che il nostro Sig. Ab. Bettinelli ha data ai Giornalisti in quel elegantissimo epigramma, che noi sappiamo per nostra istruzione a memoria.

Va un giornalista altiero,
 Che a' dotti è suo mestiero
 Di dispensar la gloria:
 Risponde a lui la Storia
 Tanta ne dona altrui,
 Che non ne resta a lui. (Bramieri 1793, 110)

Bibliografia

- s.v. «Aglietti, Francesco» (1960). *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Treccani. 1. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_(Dizionario-Biografico)/) (2019-10-15).
- Bettinelli, Saverio (1780-82). *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*. 8 tt. Venezia: dalle stampe Zatta.
- Bettinelli, Saverio (1785). *Lettere di un'amica tratte dall'originale e scritte a penna corrente*. Guastalla: Costa.
- Bettinelli, Saverio (1788). *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*. Bergamo: Locatelli.
- Bettinelli, Saverio (1793). *Lettere venti d'una Dama ad una sua Amica su le belle arti*. Venezia: Palese.
- Bettinelli, Saverio (1799-1801). *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi dell'abate Saverio Bettinelli. Seconda edizione riveduta, ampliata e corretta dall'Autore*. 24 tt. Venezia: Adolfo Cesare.
- Bramieri, Luigi (1793). Recensione di «Lettere a Lesbia Cidonia, sopra gli Epigrammi del Sig. Ab. Saverio Bettinelli, sotto il nome di Diodoro Delfico». Vol. 1 di *Memorie per servire all'istoria letteraria e civile*. Venezia: Nuova Stamperia presso Antonio Fortunato Stella.
- Bramieri, Luigi (1795). «Necrologia letteraria per gli anni 1793; e 1794». *Memorie per servire all'istoria letteraria e civile*. Semestre primo, parte I, Gennaio. Venezia: Pasquali.
- Bramieri, Luigi (1800a). «Art. VI. Opere edite, ed inedite, in prosa, ed in versi, dell'ab. Saverio Bettinelli, seconda edizione riveduta, ampliata e corretta dall'autore, Venezia 1799 presso Adolfo Cesare, in 8°. Tom. I, e II». *Memorie*

-
- per servire alla storia letteraria e civile*. Semestre secondo, parte 2, Settembre e Ottobre. Venezia: Pasquali.
- Bramieri, Luigi (1800b). «Art. III. Opere edite, ed inedite, in prosa, ed in versi, dell'ab. Saverio Bettinelli, ec. Articolo II, che comprende i Tomi III e IV». *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*. Semestre secondo, parte 3, Novembre e Dicembre. Venezia: Pasquali.
- Bramieri, Luigi (1800c). «Art. IV. Opere edite, ed inedite, in prosa, ed in versi, dell'ab. Saverio Bettinelli, ec. Articolo III contenente i vol. V e VI». *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*. Semestre secondo, parte 3, Novembre e Dicembre. Venezia: Pasquali.
- Catalani, Giovanni (2016). *Tra Mantova e Padova. Arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni de Lazara (1795-1808)*. Saggio introduttivo di Luca Caburlotto; nota di Simonetta Ghini. Verona: Edizioni QuiEdit.
- Fasano, Pino (1971). s.v. «Bramieri, Luigi». *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Treccani. 13. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bramieri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bramieri_(Dizionario-Biografico)) (2019-10-15).
- Gamba, Bartolomeo (1828). *Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere, opera nuovamente rifatta da Bartolommeo Gamba di Basano e divisa in due parti*. 3a ed. Venezia: Tipografia di Alvisopoli.
- «Manifesto per una nuova edizione delle Opere dell'ab. Saverio Bettinelli» (1799). *Memorie per servire alla storia letteraria e civile. Avvisi tipografici*. Semestre primo, parte 1, Gennaio e Febbraio. Venezia: Pasquali.
- Saccardo, Rosanna (1942). *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della repubblica*. Padova: Tipografia del Seminario.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

La «disperazione delle passioni» nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

Valerio Vianello

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The present essay explores the concept of love, marriage and patriotism in the *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. In Foscolo's novel you meet unhappy and divided families, which reflect the misfortune of Italy. Thus the protagonist's private life represents the situation and the fate of the entire nation.

Keywords Foscolo. Novel. Patriotism. Love. Passions.

Raccordandosi al filone del coevo romanzo europeo, Foscolo focalizza le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sugli stati d'animo e sulle condizioni di uomini imprigionati nella bruciante concretezza di un'attualità rivelatasi ostile, feriti «dall'esperienza, e dal dolore delle loro passioni» (Foscolo 1970b, 495; cf. Palumbo 2018). Su questa premessa le esigenze della modernità sono lucidamente intrecciate con la vita quotidiana, perché il tumulto mutevole degli avvenimenti determina i comportamenti e le aspirazioni dei singoli. «L'autore filosofo di romanzi [...] dipinge tutte le opinioni e i costumi de' suoi tempi, tutte le passioni come sono modificate dalla fortuna e dalle rivoluzioni dei governi» (Foscolo 1972, 265), riesce a rappresentare «le famiglie e i loro cari» di fronte alle istituzioni sociali, scuotendo i lettori con le «commozioni naturali» di personaggi verisimili e con la sceneggiatura di «cose che tutto di accadono a tutti» (Foscolo 1970b, 490).

Discutendo sulla specifica tipologia di un romanzo generato dalla complessità degli affetti umani senza l'infiltrazione di complicate e improbabili trame, da «assai pochi e ordinari» eventi, Foscolo coglie la cifra distintiva del suo lavoro rispetto ai *Dolori del giovane Werther* nel «capitale» interesse politico, in una direzione patriottica concepita quale risposta al disordine del mondo (Foscolo 1981, 1525). Perciò, nel *Saggio sulla letteratura italiana con-*

temporanea tra le caratteristiche del proprio libro si premura di indicare come peculiare l'ampia gamma dei riferimenti storici, funzionali a realizzare la vocazione mimetica propria del romanzo epistolare:

Le allusioni alla caduta della Repubblica di Venezia, l'introduzione di personaggi viventi, quali il Parini a Milano, conferiscono al racconto una realtà che riscuote profondo interesse negli Italiani, e ha pure forza di colpire l'attenzione dei lettori stranieri. V'è un amor di patria che gronda rimpianto in ogni parola che menzioni l'Italia e che infonde rispetto, nell'animo generoso di chi legge, verso l'autore. (Foscolo 1981, 1525-6)

Nell'afferrare l'esistenza nella precarietà di un orizzonte livido, le *Ultime lettere* rischiarano i risvolti dolorosi delle attese tradite in uomini in cui «i tempi d'oggi hanno ridestato [...] le virili e natie loro passioni», forgiandoli tali che «spezzarli puoi, piegarli non mai» (Foscolo 1970b, 332), perché rifiutano qualsiasi compromesso con i propri principi: «E l'autore merita lode [...] per avere copiato [...] un carattere d'uomo, che quantunque non s'incontri frequentemente, si confessa a ogni modo che è un carattere vero, e de' nostri tempi, e creato dalla natura» (504).

Tra affetti privati e fervori politici, Jacopo arde simultaneamente di «due passioni così diverse, quali pur sono il furore di patria e l'amore» (489). Tuttavia, in un personaggio dissonante come Ortis, «uomo nuovo», avido di libertà, di giustizia e d'amore, la ricerca della patria e il desiderio di Teresa sono entrambi emanazione di un unico impulso prepotente e assoluto che tormenta l'animo nell'inseguimento di una felicità inattuale nella storia e nell'universo.¹

La zurighese lettera del 17 marzo afferma il primato della politica, che «a' nostri tempi» (498) fatalmente condiziona la fiamma amorosa:

Da due mesi non ti do segno di vita, e tu ti se' sgomentato; e temi ch'io sia vinto oggimai dall'amore da *dimenticarmi di te e della patria*. Fratel mio Lorenzo, tu conosci pur poco me e il cuore umano ed il tuo, se presumi che il desiderio di patria possa temperarsi mai, non che spegnersi; se credi che ceda ad altre passioni - ben irrita le altre passioni, e n'è più irritato; ed è pur vero, e in questo hai detto pur bene! *L'amore in un'anima esulcerata, e dove le altre passioni sono disperate, riesce onnipotente* - e io lo provo; ma che riesca funesto, t'inganni: senza Teresa, io sarei forse oggi sotterra. (331-2; corsivi nell'originale)

¹ È quanto gli predice nel congedo Parini: «Addio, mi disse, o giovine sfortunato. Tu porterai da per tutto e sempre con te le tue generose passioni alle quali non potrai soddisfare giammai. Tu sarai sempre infelice» (Foscolo 1970b, 427).

Quest'indicazione prospetta il ruolo marginale nella narrazione della disperata passione per Teresa, che non importa tanto in sé quanto come rispecchiamento dei rivolgimenti contemporanei. È Foscolo in persona a riconoscerlo: «La parte meno interessante dell'opera è forse quella riguardante l'amore di Ortis». Il suo sfruttamento è politico, perché, altrimenti, sarebbe stato difficile rendere attraenti le vicende di «un oscuro uomo politico; ma è pur possibile che quanti siano per età e per sesso più sensibili alla tenerezza dei sentimenti, vengano presi dalla sfortuna e dalla eroica disperazione del Werther italiano». Perciò, adeguandosi al «gusto di tutti» i lettori, che frequentavano il genere per svago, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* è stato «il primo libro capace d'indurre le donne e il gran pubblico all'attenzione delle cose politiche» (Foscolo 1981, 1527-8).

Nell'*Ortis* 98,² che incanala sparsi spiriti giacobini e rivoluzionari, la sfera privata non è ancora direttamente investita dalla catastrofe irreversibile dell'Italia. Il rifugio sui Colli Euganei, scelto da Jacopo per sfuggire alle persecuzioni politiche, lascia intravedere da subito il vagheggiamento di un radicamento, di una vecchiaia riscaldata dall'amicizia e dagli affetti in una società patriarcale, governata dai riti tradizionali e dai gesti compiuti per generazioni, in un «cantuccio», dove tutti lo «conoscono sin da fanciullo e [...] amano» (Foscolo 1970b, 140).

In *Ortis* 98-II Teresa è ormai sposata a Odoardo, uomo sensibile e raffinato, amato da lungo tempo nonostante la forzata separazione e il precedente matrimonio, e l'insorgente passione del protagonista appare impossibile, perché oggetto del desiderio è «una giovane donna che non è più padrona di se stessa, legata da nodi e giuramenti sacri, inviolabili... che deve tutti i suoi pensieri, ogni sospiro, ogni occhiata al suo sposo» (82). L'ultimo incontro, richiesto dal giovane, nel giardino di Teresa sfocia nell'«atroce attentato», tentativo di unione carnale fallito solo per la resistenza che lei oppone e per la fiacchezza dell'uomo. Da questo momento fino alla chiusura del romanzo serpeggiano nei due, sopraffatti dallo slancio erotico, il pentimento e il rimorso verso Odoardo per il tradimento dell'amicizia e per la violazione degli obblighi coniugali. Il tentato stupro è avvertito da entrambi i personaggi come un atto illecito che deve essere per sempre estinto (103): alla colpa seguono l'interruzione di ogni comunicazione e la riaffermazione perentoria della religione domestica. Manca, però, qualsiasi connessione tra la passione amorosa e l'idea di patria (cf. Banti 2000; Neppi 2012).

² Con la sigla si designa Foscolo 1798, riprodotto in Foscolo 1970b, 1-122. Le pagine 1-73 (*Ortis* 98-I) sono certamente di Foscolo; le pagine 75-115 (*Ortis* 98-II) sono note come la «parte di Sassoli». Ma sulla paternità foscoliana di questa sezione si veda no Martelli 1970; Terzoli 2004; Neppi 2006; Neppi 2009 (ora in Neppi 2014, 135-226).

La saldatura, seppur intermittente, si ritrova nell'*Ortis* 98-I, in cui si incontrano numerose famiglie disunite e discordi, a minare le realtà fondamentali del luogo euganeo, come l'amore e il matrimonio.

La prima è quella della «povera vecchia», «curva» e con «le palme malferme», a cui una villanella e Ortis consegnano in elemosina due pani bigi e «un fascio di vite, un altro di quercia». Colpita dalla morte per «un'archibugiata» del marito, dalla perdita di «figli e figliuole», di «generi, nuore e nepoti», caduti «nell'anno memorabile dalla fame»,³ nella miseria aggravata dal gelo invernale le restano un saluto stentato e uno sguardo inerte. Ormai più che ottantenne, nel deserto irredimibile dei sentimenti, svela l'istinto animalesco di un cieco attaccamento a «una vita che nuota sempre in un mar di dolore» (36-7).

Seguono due storie molto simili, replicate sull'identico motivo della «fatale infelicità dell'amore» (349), corrisposto ma irrealizzabile, quelle di Olivo e di Lauretta, in cui Jacopo assume il ruolo di narratore o di spettatore partecipe.

Della morte prematura di Olivo egli è drammaticamente e freddamente informato durante una conversazione dall'ex innamorata, ora coniugata con un futile gentiluomo con «il capriccio di essere letterato». In *Ortis* 98-I Olivo, «giovine senza pari», costretto dalla nemica fortuna «a combattere con la povertà e con l'infamia», muore «scevro di taccia e di colpa» sui colli vicentini, «ov'egli s'avea ritirato per celare il delitto di piangere la sua patria». Carattere «stravagante», aveva rifiutato un impiego nell'amministrazione austriaca, ma l'onore è improponibile - chiosa l'«antica amante» - per «chi ha bisogno di pane». Sono queste considerazioni a scatenare la reazione indignata di Jacopo contro chi è responsabile della tragedia di Olivo, che «parlava un linguaggio al quale i tempi, e gli uomini non sono assuefatti», e contro la superbia dei ricchi, incapaci di apprezzare la dirittura morale degli sventurati (41-4).

Nell'*Ortis* 1802 (178-81) l'episodio viene riconfigurato. Scompaiono la connotazione di esule e la repulsa del lavoro sotto lo straniero, si aggiungono le discordie familiari nate alla morte del padre, responsabili di averlo sospinto, per verdetto contrario dei tribunali, verso la povertà: figlio minore, tuttavia, si era accollato i debiti paterni riducendosi in rovina e, privato di tutto, si era spento miseramente. Questa scelta, biasimata come «sciocca delicatezza» dalla coppia, suscita anche qui l'appassionato encomio di Jacopo, fremente di sdegno.

Più incisiva la presenza di Lauretta: in *Ortis* 98-I, costretti i fra-

³ Nell'edizione zurighese l'espressione diventa «nell'anno memorabile della fame» (Foscolo 1995, 38; corsivo aggiunto). Dalla descrizione della vecchia già nell'*Ortis* 1802 sono eliminate le più marcate caratterizzazioni fisionomiche, mentre nell'*Ortis* 1817 si evidenzia maggiormente l'inespressività della donna: «Posammo trattanto quelle poche provvisioni, e la vecchia, senza più guardar noi, le stava considerando con occhio immobile» (Foscolo 1970b, 330; corsivi aggiunti).

telli alla fuga per la guerra, all'infelice ragazza vengono a mancare il padre e il fidanzato Eugenio. Nei tre segmenti della lettera del 29 aprile dedicati a lei (47-9) Jacopo alterna modelli stilistici e tempi narrativi: se nel primo, commosso dal suo furore autodistruttivo e compassionevole, le proponeva di accoglierla come sposa («Ma io t'offriva, o Lauretta, le mie lagrime e questa capanna dove tu *avresti mangiato del mio pane, e bevuto nella mia tazza*»; corsivi aggiunti), in quello finale si scusa per non averle potuto dare l'ultimo addio per la frettolosa partenza da Venezia dovuta alla «persecuzione de' tiranni»,⁴ rinnovandole la promessa che le sarebbe padre e fratello, non più sposo perché il suo cuore è ormai impegnato. Solo da lontano il 10 maggio viene a conoscenza della morte.

Nell'*Ortis* 1802 - dove Lauretta appare dalla terza lettera (16 ottobre) - Eugenio, con modalità patetiche, «l'è morto tra le braccia», mentre, oltre ai fratelli, anche il padre è fuggito in esilio e «quella povera famiglia destituita di ogni umano soccorso è restata a vivere, chi sa come! di pianto». Lauretta è, quindi, vittima della feroce realtà sociale e politica: «Eccoti, o rivoluzione, un'altra vittima» (139).⁵ Il *Frammento della storia di Lauretta*, allegato alla lettera del 29 aprile, dove il padre è ricordato di nuovo morto, inserisce la seduzione di un uomo «che, senza avere pietà alla [sua] bellezza e alla [sua] gioventù, [la] trasse dalla casa paterna e [le] rapì il fiore della innocenza», provocando la maledizione della madre (189).

Questi destini sventurati, però, si inseriscono in un sistema in cui la natura stessa provvede all'autoconservazione fomentando la guerra fratricida tra gli uomini e tra le nazioni. La lettera dell'11 maggio tratteggia la terra come abitata da «una specie di viventi litigiosi» per legge di una natura che, «per provvedere alla conservazione di tutti [...] ha costituito ciascun uomo così amico di se medesimo che volentieri aspirerebbe all'estermio dell'universo per vivere più sicuro della propria esistenza»: così «l'uman genere, quantunque divori perpetuamente se stesso, vive e si propaga» (56).

Nell'*Ortis* 1802 le lettere da Milano, da Pietra Ligure e, soprattutto, da Ventimiglia accentuano il pessimismo svelando le contraddizioni immutabili della storia umana, dove in una successione permanente di glorie e di rovine le nazioni «si divorano perché una non potrebbe sussistere senza i cadaveri dell'altra» con la conseguenza di controbilanciare l'universo attraverso il sangue sparso (260).⁶ Ja-

⁴ In Foscolo 1995, 53 ai tiranni subentrano «i miei concittadini persecutori, giovandosi de' manigoldi stranieri».

⁵ Dall'edizione 1816 «rivoluzione» è sostituita da «Libertà» (Foscolo 1995, 13).

⁶ Foscolo 1933, 203: «Conchiusi che la natura opera per mezzo della discordia di tutti i mortali onde agitare, trasformare e far sempre rivivere con moto perpetuo di distruzione e di rigenerazione a certi ricorsi di tempi le cose tutte, [e] gli uomini».

copo verifica lo sfasamento tra i desideri dell'individuo e gli arbitri della forza: lungi dall'armonizzarsi, l'io e la ragion di stato procedono su orbite divergenti: «Ciascun individuo è nemico nato della società perché la società è necessaria nemica degli individui» (257).

La presenza pervasiva della violenza non può essere né compensata né addolcita dall'amore, perché nella lacerazione di qualsiasi patto tra il singolo e la società viene meno anche il primo vincolo, quello familiare. L'istituzione delle nozze, nella linea tracciata dai *Sepolcri*, segna un atto fondatore di civiltà nel cammino dell'umanità, però in un tempo selvaggio, schiacciato dal sopruso, ogni accesso alla cellula indispensabile della società, la nuova famiglia, è chiuso. Ne soffrono, in primo luogo, gli esuli, coloro che dalla Rivoluzione francese erano stati indotti a speranze di libertà e di indipendenza e che dal loro drastico naufragio si sono trovati lontano dalla patria.⁷ L'amara consapevolezza del destino che aspetta fuori del proprio confine traspare nella seriore lettera del 17 marzo:

Quand'anche l'amica mia fosse madre de' miei figliuoli, i miei figliuoli non avrebbero patria; e la cara compagna della mia vita se n'accorgerebbe gemendo. - Pur troppo! Alle altre passioni che fanno alle giovinette sentire sull'aurora del loro giorno fuggitivo i dolori, e più assai alle giovinette italiane, s'è aggiunto questo infelice amore di patria. (337-8)

Pertanto, nell'*Ortis* 1802 la sofferenza si inasprisce e il dissenso deteriora «la concordia» della famiglia di Teresa, che solo in apparenza gode della serenità (1 novembre), ma è, invece, «disunita» e lacerata da tanti «guai». Modificata in una fanciulla ignara d'amore, Teresa durante il pellegrinaggio ad Arquà (20 novembre) confida a Jacopo la propria infelicità, perché costretta a sposare Odoardo, che non potrà mai amare. Il signor T***, con ottusa «ostinazione», le ha imposto il sacrificio di un matrimonio conveniente. Padre di «buon cuore», che «ama svisceratamente sua figlia» e la «compiange sommessamente», «le tien la mannaia sul collo» e, guidato da un «sentimento tirannesco», ritiene le opinioni contrarie «una lesione» alla propria autorità; perciò la madre si è allontanata dalla famiglia ed è andata a vivere a Padova con una sorella (149-51). Dopo la partenza dai Colli Euganei,

⁷ La sorte dei fuoriusciti è evidenziata in Foscolo 1970b, 138: «Oh quanti de' nostri concittadini gemeranno pentiti, lontani dalle loro case!... perché... e che potremo aspettarci noi fuorché indigenza e disprezzo, o al più, breve e sterile compassione, solo conforto che le nazioni incivilite offrono al profugo straniero?». Il passo presuppone una lettera a Luigi Bossi del 26 gennaio 1800 (Foscolo 1970a, 76-7): «Eccoti due vittime della rivoluzione che cercano di salvarsi dalla fame, dalla morte e molto più dalla inospitalità e dal disprezzo, unica ricompensa che gl'Italiani ricevono sul territorio francese». Altri riferimenti in Foscolo 1970b, 58 (poi 193) e 70 (218).

Jacopo da Ferrara il 20 luglio lo apostrofa come «padre crudele» e gli muove il rimprovero di profanare l'altare nuziale condannando la figlia a essere una «vittima sacrificata», che forse un giorno lo maledirà (223-4). Tuttavia pure il signor T***, «dotato d'un'anima ardente, visse sempre consumato da passioni infelici» e si sente insicuro per aver partecipato alla rivoluzione (149). Del resto, la riscrittura milanese del devoto pellegrinaggio ad Arquà deposita accanto al disordine emotivo provocato dalla confessione di Teresa la dolorosa sensazione di oblio della trascorsa grandezza patria trasmessa dalla diruta dimora di Petrarca, frustrazione ormai solitaria di Jacopo (Colombo 2007).

Nella famiglia del protagonista, ristretta alla madre e all'amico Lorenzo, il profilo assente è, invece, quello del padre, che a stento esce dall'ombra che lo avvolge e con tratti, comunque, di fallimento (si veda la lettera del 12 novembre, 145, in cui è vanificato anche un legame a distanza).

L'infelicità ha, però, una causa alla radice, l'asservimento allo straniero e lo smembramento della famiglia simbolica, l'Italia, perché nella terra assegnata per patria si alimenta «l'ardore di amare, e di essere amato» (Foscolo 2012, 73-4). Alle costrizioni politiche risale, peraltro, lo stesso signor T***, quando confessa a Lorenzo che «in circostanze diverse» non si sarebbe opposto all'unione di Jacopo con Teresa (Foscolo 1970b, 216); ed è quanto avverte il giovane protagonista, incapace di infierire su una famiglia che «in altre circostanze avrebbe diviso meco la prosperità e l'infortunio» (224).

L'incontro nell'osteria di Pietra Ligure (15 febbraio) con l'ex tenente della Cisalpina, amico e compagno di studi di Lorenzo, compatriota costretto a mendicare per sostenere la moglie esausta e una figlioletta di tredici mesi, gli dimostra che l'istituto familiare non è concepibile nei «tempi schiavi» (168) e che nessuna terra straniera dona e donerà nutrimento e riparo agli esuli disperati.⁸ La tirannide – come avverte Alfieri nel quattordicesimo capitolo del primo libro della *Tirannide* («Della moglie e prole nella tirannide»; Alfieri 1927, 74-7) – induce gli uomini a non sposarsi e a non mettere al mondo dei figli, perché, coinvolgendo nell'infelicità altri esseri, moltiplicherebbero a dismisura i mali. Ne è prova il consiglio intimo di Jacopo (Foscolo 1970b, 254), perché la preclusione del matrimonio procura una «vita ignuda di tutti i piaceri» (244).

Ma, se la patria è oppressa e calpestata dalle potenze straniere, parte della colpa è imputabile alle «fraterne battaglie» con le quali «noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani» (137) da tempo immemore, come ricorda in perenne la strage di Montaperti (232-4). Le mancanze dei padri (che hanno sperperato il patrimonio, come quelli di Olivo e del profugo veneziano), inidonei a pre-

⁸ Foscolo 1970b, 251: «Emigrò per la pace di Campo-formio».

servare l'unità familiare (tra fratelli i rapporti non esistono o sono conflittuali), si riflettono sullo scenario politico, sull'inesistenza di un'unità nazionale o sulla labilità di qualsiasi traccia patria, perché difetta all'Italia una consolidata tradizione trasmessa di generazione in generazione.

Per l'irredimibile esclusione, provocata sempre da un'assenza, Jacopo è tentato dal suicidio, estremo «rimedio di certi tempi» (487, 547), o dall'imitazione di quei popoli che, per non far inorgoglire i propri nemici, «diedero alle fiamme le loro case, le loro mogli, i loro figli e sé medesimi, sotterrando fra le immense ruine e le ceneri della loro patria la lor sacra indipendenza» (143).

Compiuto il percorso, il protagonista rivendica la sua ribellione a ogni potere che impedisca la felicità: «Io sono un mondo in me stesso: e intendo emanciparmi perché mi manca la felicità che mi avete promesso» (257). All'uomo, deprivato della dimensione politica come progettazione del futuro, resta come salvezza il «sonno eterno della morte» (263).

Le capillari correzioni dell'*Ortis* 1816 intensificano i segnali di un ordine sconvolto, in cui l'uomo è parte attiva di una natura «matrigna»: «La natura? ma se ne ha fatti quali pur siamo, non è forse matrigna?» (Foscolo 1995, 48). Quando, cavalcando a galoppo sfrenato in uno stretto viale, travolge in una notte tempestosa un viandante provocandone accidentalmente la morte (14 marzo), Jacopo comprende che nessuno può sottrarsi all'inesorabile legge della razza umana: «Così gli uomini devono struggersi scambievolmente!» (119). Oltre alle modifiche già segnalate e all'accresciuta colpevolizzazione del personaggio, ulteriori addizioni nelle ultime due edizioni rivelano l'accettazione dignitosa della cruda realtà: il pentimento del contadino prepotente diventa un atteggiamento di comodo («E farà forse peggio; gli ha un certo che di sfacciato nel viso»; [57]) e il pastore che tentava di rapire i piccoli usignoli non si farà scrupolo di riprovare («tu credi ch'ei non tornerà a desolarli?»; Foscolo 1970b, 371).

La ricerca angosciata e disperata del bene trascina, alla fine, il protagonista nella «luce funerea del disinganno» e il libro del cuore risulta un riflesso emblematico del fosco destino dell'uomo e di quello della nazione.

Unico spiraglio, che nelle *Ultime lettere* si intravede ai margini del viaggio di Jacopo, è quello di rinsaldare il legame generazionale con i posteri attraverso la scrittura, integrazione alla celebre lettera del 4 dicembre che sposta l'esortazione dall'appello alla testimonianza:

Scrivete. [...] *Scrivete a quei che verranno, e che soli saranno degni d'udirvi, e forti da vendicarvi.* Perseguitate con la verità i vostri persecutori. E poiché non potete opprimerli, mentre vivono, co' pugnali, opprimeteli almeno con l'obbrobrio per tutti i secoli futuri. Se ad alcuni di voi è rapita la patria, la tranquillità e le

sostanze; se niuno osa divenire marito; se tutti paventano il dolce nome di padre per non procreare nell'esilio e nel dolore nuovi schiavi e nuovi infelici, perché mai accarezzate così vilmente la vita ignuda di tutti i piaceri? (Foscolo 1995, 99; corsivi aggiunti)

Anche sotto questa visuale la dote della memoria affidata alla parola è prerogativa della sola famiglia italiana, quella letteraria.

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio (1927). «Della Tirannide». Alfieri, Vittorio, *Della Tirannide, Del principe e delle lettere*. A cura di Alessandro Donati. Bari: Laterza.
- Banti, Alberto Mario (2000). *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.
- Colombo, Angelo (2007). «Fra segno letterario e simbolo ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa del Petrarca». *I lunghi affanni ed il perduto regno: cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della restaurazione*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 15-38.
- Foscolo, Ugo (1798). *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Bologna: Marsigli.
- Foscolo, Ugo (1933). *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*. A cura di Luigi Fassò. Firenze: Le Monnier.
- Foscolo, Ugo (1970a). *Epistolario*, vol. 1. A cura di Plinio Carli. Firenze: Le Monnier.
- Foscolo, Ugo (1970b). *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817*. A cura di Giovanni Gambarin. Firenze: Le Monnier.
- Foscolo, Ugo (1972). «Saggio di novelle di Luigi Sanvitale». *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. A cura di Giovanni Gambarin. Firenze: Le Monnier, 261-5.
- Foscolo, Ugo (1981). «Saggio sulla letteratura italiana contemporanea». *Opere*, t. 2. A cura di Franco Gavazzeni. Milano; Napoli: Ricciardi, 1403-562.
- Foscolo, Ugo [1802] (1995). «Ultime lettere di Jacopo Ortis». A cura di Maria Antonietta Terzoli. *Prose e saggi*. Vol. 2 di *Opere*. Edizione diretta da Franco Gavazzeni. Torino: Einaudi; Parigi: Gallimard, 3-140.
- Foscolo, Ugo (2012). *Sull'origine e i limiti della giustizia*. A cura di Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 73-4.
- Martelli, Mario (1970). «La parte del Sassoli». *Studi di Filologia Italiana*, 28, 177-251.
- Neppi, Enzo (2006). «La Parte del Sassoli fra giallo editoriale e iperboli foscoliane di vita e di morte». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 183, 426-34.
- Neppi, Enzo (2009). «Il Werther e il proto-Ortis». *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 9, 20-51.
- Neppi, Enzo (2012). «Amore, famiglia e nazione in Foscolo». *Studi italiani*, 24, 7-26.
- Neppi, Enzo (2014). *Il dialogo dei tre massimi sistemi*. Napoli: Liguori.
- Palumbo, Matteo (2018). «I due volti di Foscolo». Alfano, Giancarlo; de Cristofaro, Francesco (a cura di), *L'Ottocento*. Vol. 2 di *Il romanzo in Italia*. Roma: Carocci, 39-55.
- Terzoli, Maria Antonietta (2004). *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale fra politica e censura*. Roma: Salerno.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Il Petrarca dell'ingegnere

Letteratura, archeologia e patriottismo nel Veneto di metà Ottocento

Riccardo Drusi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper focuses on a sonnet by Giovanni Casoni, who worked as engineer in Venice during the first half of the nineteenth century and developed some methods about medieval venetian Archeology. From his literary production, mostly still unpublished, are here selected some verses on the recognition, in 1843, of Francesco Petrarca tomb in Arquà. The composition is interesting for some new elements that it provides around this circumstance, and as evidence of the political inclinations of Casoni.

Keywords Francesco Petrarca. Arquà. Giovanni Casoni. Carlo Leoni. Medieval archaeology. Austrian domination of Venice.

Giovanni Casoni gode di fama pressoché nulla nelle aule della critica letteraria, mentre ben altra notorietà gli compete fra gli studiosi d'arte e d'architettura veneziane e fra quanti si siano occupati dell'ottocentesca insorgenza d'una archeologia lagunare scientificamente fondata. Può dunque riuscire di qualche interesse proporre in questa sede un suo parto poetico sinora trascurato dalla bibliografia e nel quale le differenze di quegli ambiti disciplinari, letterario e scientifico, trovano ideale composizione. Si tratta, se si vuole, del bandolo d'una più ampia matassa non indegna di futura considerazione, soprattutto perché le fila che la compongono coincidono con tracciati e fisionomie di quella cultura veneziana di primo Ottocento apparentemente coinvolta nell'involuzione storica e politica della città, e per questo ancor oggi un poco negletta nelle sue più accentuate espressioni di vitalità e originalità.

Che il Casoni abbia sollecitato primariamente l'attenzione di chi si occupa d'arte, d'architettura e di storia bene si spiega con i suoi titoli professionali: «Direttore delle Fabbriche Marittime e de' Lavori Idraulici nell'I. R. Arsenal di Venezia» (Tonini 2011, 72), «Architetto civile della marineria Imperiale», «Direttore del Museo dell'Arsenale» (Sagredo 1857, 255), indicano le competenze tecniche di responsabile dei cantieri navali sotto il secondo dominio austriaco; e giustificano, per via dei compiti connessi al ruolo, sia le ricerche d'archivio ch'egli condusse sull'antica cantieristica della Serenissima, sia gli scavi che lo indussero a significative retrodatazioni dei primi insediamenti veneziani rispetto ai tradizionali miti di fondazione.¹ Entro questo quadro, nel quale già si avverte il connubio fra la tecnicità della principale formazione e un'umanistica attenzione per le ragioni della storia, il profilo offerto da Giandomenico Romanelli nel suo importante studio sulla Venezia dell'Ottocento si segnala per efficacia di sintesi, là dove si dice de «l'ingegnere Giovanni Casoni [...] storico, erudito, archeologo, tecnico del quale rimangono numerosi lavori a stampa e manoscritti che ne attestano la molteplicità d'intereffi e l'accuratezza della documentazione» (Romanelli 1977, 200).

Il Romanelli sintetizza in poche righe quanto Giacinto Namias aveva diffusamente elencato nei *Cenni storici sopra Giovanni Casoni*, la memoria con cui l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti aveva voluto onorare il suo membro scomparso nel 1857 (Namias 1857). Il Casoni, nato a Venezia nel 1783, aveva affrontato studi irregolari all'ombra di un patriziato che, pur favorendone generosamente l'ingegno, soprattutto mirava a formare un servizievole addetto all'amministrazione delle proprie sostanze, fossero esse pertinenti ai capitali liquidi come pure al patrimonio fondiario. Sotto l'ala dei Mocenigo egli s'era dapprima maturato come agrimensore, applicando poi le conoscenze matematiche connesse alla professione per acquisire lo statuto di ingegnere, con particolare vocazione all'idraulica; e come «Architetto della Imperial Regia Marina» sin dal 1818, poi quale «Ingegnere idraulico della I. R. Marina», egli risulta in forze presso l'amministrazione austriaca. Sede scontata della K. u. K. Kriegsmarine era, a Venezia, l'Arsenale, sicché il Casoni approfittò dell'impiego per sviluppare collateralmente l'indole di studioso che gli era stata infusa dal suo maestro d'umanità al tempo dei Mocenigo, l'ex gesuita Pietro Berti (Zanelli 2011, 79-80). Ne sortivano la sua *Guida per l'Arsenale di Venezia* (Venezia, Antonelli, 1829), ancor oggi notevole per dovizia di dati e di notizie verificate direttamente sui documenti, e un saggio posteriore d'un decennio, il trattato

1 Quanto ha determinato l'interesse per le ricerche del Casoni da parte di Wladimiro Dorigo, nel suo generale riesame dell'urbanizzazione romana della Laguna (Dorigo 1983, *ad ind.*).

storico *Dei navigli poliremi usati nella marina degli antichi veneziani* (Esercitazioni 1838, 307-55), su cui modernamente ha indugiato Ennio Concina nel bel volume dedicato alla galea quinquereme di Vettor Fausto (Concina 1990). L'una e l'altra opera dovettero apparire sufficienti perché l'autore venisse segnalato a Ferdinando d'Asburgo quale potenziale membro del ricordato Istituto Veneto. In quest'ultimo consesso, che nel 1839 il sovrano austriaco ricostituiva dopo un settennato di chiusura, il Casoni entrava dunque come membro effettivo, avendo fra l'altro occasione di accostare il più bel fiore dell'erudizione locale: a cominciare da Carlo Emmanuele Cicogna, il responsabile delle *Inscrizioni veneziane*, cui Casoni lasciò per testamento la propria biblioteca, non modesta, e soprattutto le molte carte, concernenti tanto i lavori storici pubblicati che quelli ancora in cantiere. L'affluenza delle cose del Cicogna nella biblioteca Correr garantì la conservazione pressoché totale del legato del Casoni, in una congerie di scritti tanto ampia quanto ancora poco esplorata, soprattutto in relazione alle non poche occorrenze di componimenti in versi (Zanelli 2011, 78).

Giusto su un sonetto del Casoni ci si vorrebbe pertanto intrattenere, anticipando peraltro che si tratta di testo dotato dell'eccezionale prerogativa - se commisurata al resto della sua produzione poetica, totalmente inedita - di aver conosciuto la pubblicazione, sia pure postuma. Lo si trova infatti a stampa ne *I Codici di Arquà*, l'antologia che Ettore Macola, nell'occasione del quinto centenario della morte del Petrarca, derivò dai volumi su cui, a partire dal 1787, i visitatori della casa euganea del cantore di Laura potevano fissare il ricordo della propria presenza:

Vedi tu quelle soglie? Ivi Petrarca
Gl'anni estremi passò, là pur moriva,
E colà giù, tra il sacro orror, quell'arca
Al sommo Vate ultimo asilo offriva.
L'onta del tempo edace ormai sentiva
L'illustre Tomba e 'l Frale onde va carca,
Che profanata un dì da man furtiva,
L'ardito segno ella tuttora marca.
Italia intera il miserando stato
Compiangeva, ma un sol d'Euganea figlio
Imprese i danni a riparar del fato.
Quella Tomba s'apri... sordo bisbiglio
S'ode e in quel Teschio industrie stuolo alato
Vidde melificar, sorpreso il ciglio!
13 agosto 1844

Giovanni Casoni
Ingegnere. (Macola 1874, 59)

Il sonetto, alla pari della maggior parte degli altri versi racemati nella silloge del Macola, non si segnala per particolari pregi estetici; ch , anzi, la predominanza delle rime desinenziali (e, ove tali non siano, comunque facili in ragione di precedenti tradizionali d'immediata esperibilit : si badi alla serie «Petrarca» - «arca», certo ispirata dall'epigrafe presente sul monumento, «Frigida Francisci lapis hic tegit ossa Petrarce | Suscipe virgo parens animam sate virgine parce»), ne fa l'esito piuttosto scontato d'una attitudine alla versificazione spontaneamente insorgente, per omogeneit  d'educazione, in qualunque individuo potesse in quegli anni dirsi colto. Ma a importare al Macola era certamente, e prima di tutto, il contenuto. Il sonetto celebra infatti l'apertura dell'avello petrarchesco avvenuta l'anno avanti, il 24 maggio del 1843. La circostanza era dipesa interamente dal conte padovano Carlo Leoni, che pagando di tasca propria una campagna di restauro a lungo invocata aveva superato l'inerzia, dovuta a motivi finanziari, della pubblica amministrazione arquadense:   il Leoni ovviamente il «d'Euganea figlio», preoccupato di reagire al grave degrado in cui versava la tomba (Casoni vi allude nella seconda quartina), corrosa dai secoli e violata da mani sacrileghe (sempre la seconda quartina, vv. 7-8, ricorda la profanazione del 1630, quando nell'arca marmorea era stata aperta una breccia per trafugare alcune ossa).²

L'intervento del Leoni era stato accompagnato da varie pubblicazioni, complessivamente celebrative del Petrarca e per  anche concernenti la ricognizione che dei suoi resti mortali era stata condotta da clinici appositamente convocati; ne scaturiva un connubio d'amor patrio e di scienza che comport  un'eco larga e duratura della circostanza. Poich  il Macola era con il Leoni in rispettosa intrinsecit , e anzi da lui aveva ricevuto sincero incoraggiamento all'edizione dei *Codici di Arqu *, (6) e dal momento che il Leoni era scomparso nel 1874, quindi assai di recente rispetto alla data di pubblicazione, si intuisce che il sonetto del Casoni venne trascelto per fungere, essenzialmente, da tributo alla memoria dell'amico e del culto petrarchesco in cui egli s'era assiduamente impegnato sino alla fine dei suoi giorni. Questo spiega anche l'insolita larghezza di note che correda il testo e serve a chiarire alcuni riferimenti troppo rapidi per riuscire comprensibili: si fosse taciuto che, al momento della ricognizione, del Petrarca «Il Cranio era frammezzo ad un ampio alveare», l'ultima terzina avrebbe reclamato un Edipo a decifrarla.

La data in calce al testo assicura che il Casoni era ad Arqu , e nella casa del Petrarca, a met  agosto del 1844. Se i versi gli siano fluiti sul momento, o se li avesse da tempo in serbo,   difficile determinare: da un esame inevitabilmente sommario delle molte sue carte og-

² Sull'episodio si veda Moschetti 1898-1899; Trapp 2006, 23; Povoletto 2014.

gi alla Biblioteca del Museo Correr non pare rinvenibile traccia d'una redazione manoscritta ed eventualmente preparatoria. Ma una composizione a tavolino sembra più compatibile con le varie tessere d'ascendenza letteraria rinvenibili nel testo, e che sembrano selezionate con l'attenzione di chi sta lavorando in biblioteca. Procedendo con ordine, il «sacro orror» (v. 2) richiede anzitutto una pur minima interpretazione. Non pare trattarsi di 'raccapriccio' o di 'ribrezzo' suscitato dalla visione della tomba, e meglio si spiega come reminiscenza del Petrarca, «Raro un silentio, un solitario horrore | d'ombrosa selva» (*Rvf* 176, 12-3), con la mediazione alfieriana del risaputo «Tacito orror di solitaria selva» (Alfieri 1954, 173): dunque, le ombrose pendici arborate della collina su cui sorge Arquà, consacrate alla memoria del Petrarca. Piena identità sintagmatica si ha con un epitalamio del Fantoni per le nozze di Lorenzo Sangiantoffetti e Lucrezia Nani, dove il «sacro orror pimpleo» designa appunto le selve di Pimple da cui discende Imeneo (*Versi epitalamici nelle Nozze dei nobilissimi Sposi Lorenzo Sangiantoffetti e Lucrezia Nani P.P. V.V* 1792, 88-9).³ La possibilità d'una influenza diretta si accresce in considerazione del fatto che questa lirica del Fantoni venne incamerata dal Leopardi nella *Crestomazia* (Leopardi 1828, 496-8).

Se dietro a «tempo edace» (v. 5) vi è, notoriamente, Ovidio (*Metamorfosi*, 15, 234: «Tempus edax rerum tuque, invidiosa vetustas, omnia destruitis vitiataque dentibus aevi paulatim lenta consumitis omnia morte»), un tramite petrarchesco, e perciò di facile influenza in un componimento come il nostro, è però presumibile: non tuttavia il Petrarca volgare, ma quello latino della prima epistola metrica a Barbatto da Sulmona, che ricorda il sopirsi delle fiamme amorose: «tempus edax minuitque mors extinxit amorem». Questo testo, con appaiata versione italiana procurata da Francesco Negri,⁴ il Casoni avrebbe avuto a disposizione sin dal 1830, quando l'uno e l'altra comparvero nella ardimentosa edizione del Petrarca latino promossa da Domenico Rossetti.⁵ Il Negri era veneziano, come il Casoni; come il Casoni aveva avuto modo d'occuparsi di storia delle arti e dell'architettura, pubblicando un saggio su Tommaso Temanza nel 1830 (Negri 1830) e, come il Casoni, anch'egli era intrinseco al Cicogna quanto bastava perché decidesse di lasciargli il personale archivio;⁶ mancano riscontri documentali della reciprocità fra i due, ma non è impossibile

³ Si noti che l'opuscolo è tutto trapunto di richiami a Petrarca e a Laura.

⁴ Che nella sezione compare tuttavia con il nome di Antonio. Su di lui, si veda la scheda biografica in appendice a Zini 2018, 291-2, nonché Valenti 2017, 161-6.

⁵ Petrarca 1829-34. Su questa edizione, complessa e problematica tanto per gli obiettivi prefissati che per le accidentali responsabilità dei molti chiamativi a partecipare, soprattutto come traduttori, si veda Zini 2018.

⁶ Come si apprende dalla dedicatoria dell'editore, Lorenzo Fracasso, a Francesco Enrico Trois, premessa a Negri 1830.

essa sussistesse e, in questo caso, avesse contribuito a congiungere gli impegni versori dell'uno con le prove poetiche dell'altro. Si aggiunga però che la stampa de *Il Codice di Arquà* datata 1810, comprendeva un sonetto («O sacro colle, o avventurose mura») firmato dall'abate Felice Dianin, celebrante le «Sacre memorie» della dimora arquadense, conservatesi al riparo dell'«edace tempo» (*Codice di Arquà* 1810, 14, rispettivamente vv. 6; 5).⁷ Sia pure di passaggio, va infine notato che con «dente roditor che abbatte i marmi» Leonardo Budan aveva, nel 1818, parafrasato il Tempo in una canzone accolta fra le rime celebrative del busto del Petrarca entrato, quell'anno, nella cattedrale patavina (Budan 1818). Una probabile conoscenza del testo da parte del Casoni sarebbe confortata dalla concomitanza, nel Budan, della voce «frale» a designare, sempre, le spoglie petrarchesche («Rispetta il frale agosto | Del gran cigno d'Arquato, | E il Dente roditor che abbatte i marmi» [Budan 1818, 14]).

Nel sonetto del Casoni è interessante l'impiego di «Euganea» (v. 10) nel senso ovvio, rispetto al Leoni, di Padova, sua città natale, e del più ampio distretto circostante cui competeva anche Arquà: raro è infatti ritrovare questo aggettivo etnico investito di pieno valore toponomastico, soprattutto in letteratura; ma pare proprio la scarsità delle occorrenze, oltre a certa prossimità cronologica, a indiziarle di notorietà presso il nostro Ingegnere. Un padovano come il Sografi aveva potuto offrire al Bonaparte, nel 1809, il melodramma *La riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande*, dove in Euganea è personificata appunto Padova e la regione circostante; ed *Euganea* è chiamata a ringraziare chi l'ha affrancata dall'Austriaco (Sografi 1809).⁸ Un decennio prima, il conte bresciano Faustino Tadini aveva pubblicato un sonetto ecfrastrico del gruppo statuariale di Venere e Adone del Canova nel quale lo scultore è detto «onor d'Euganea e speme» (Tadini 1796),⁹ con termine coerente con gli antichi confini di quella Marca Trevigiana entro la quale (a Possagno, oggi in provincia di Treviso) l'artista era nato. Visti gli interessi artistici del Casoni, che questi avesse notizia di questo sonetto del Tadini non pare inverosimile; tanto più che, nel medesimo testo, il Tadini aveva inserito anche la formula «sorpreso il ciglio», a indicare la personale reazione dell'autore dinanzi al gruppo marmoreo; e anticipava pertanto significativamente l'identica espressione che, nel nostro sonetto, vuole rappresentare lo stato d'animo del Leoni al momento di rinvenire l'alveare fra le ossa petrarchesche.

⁷ Il componimento, non datato esplicitamente, sta fra quelli più precoci, del 1788. Nella successiva edizione antologica in *La casa ed il Sepolcro* 1827, 19, con il cognome dell'autore erroneamente reso «Danin».

⁸ Il libretto del Sografi fu musicato da Giacomo Trentin.

⁹ Una moderna riedizione è stata curata da G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova, 1998.

Proprio sul nido di insetti rinvenuti al momento di scoperciare l'arca petrarchesca è il caso di trattenersi, come su di un dato non irrilevante per chiarire il rapporto del Casoni con la riesumazione del 1843. Come illustrato dai rapporti a stampa che seguirono l'avvenimento, le fessurazioni del sepolcro petrarchesco dovute al tempo e alle antiche profanazioni avevano concesso varco a insetti volanti che, nelle tenebre della tumulazione, erano proliferati e avevano costruito così, all'interno, un nido di notevoli proporzioni. Tale nido, secondo i referti della ricognizione, era di fatto un vespaio, che però il Casoni trasformò in alveare di api per adattare alla circostanza reale un mito letterario assai antico. Suggestire la presenza di api presso le spoglie del Petrarca offriva infatti il destro per rispolverare le favole classiche che nelle api, nel miele e nella dolcezza sua propria trasformavano allegoricamente la persuasività del discorso retorico e, dunque, la forza della parola e della letteratura. La mellificazione nel teschio del Poeta innovava l'archetipica leggenda che voleva le api infestare le labbra di Platone lattante, a presagire l'eloquio; ed era leggenda, riproposta nel 1811 dal Monti ne *Le Api panacridi in Alvisopoli*, ove congiuntamente si celebravano la nascita di Napoleone Francesco Giuseppe Carlo Bonaparte, figlio di Napoleone e di Maria Luigia d'Asburgo, e la Alvisopoli veneta dove il Re di Roma era nato. Questo borgo di recente costituzione, che utopisticamente si provava a realizzare le ambizioni politiche ed economiche di Platone, era stato fondato da Alvise Mocenigo sul principio dell'Ottocento, e si legava pertanto a un ramo della famiglia patrizia che aveva finanziato gli studi del Casoni giovinetto.¹⁰

Come detto, la ricognizione dell'arca petrarchesca nel 1843 produsse una registrazione sufficientemente puntuale dei reperti e provocò, di questa registrazione, una disseminazione a largo raggio presso la stampa periodica. Preminente fu la relazione dell'arciprete di Arquà, Giacomo Saltarini, che pubblicata dapprima nella *Gazzetta Veneta* del 6 giugno di quell'anno venne a stretto giro ripresa da vari giornali (Povolo 2014, 294). Il Saltarini, aperto l'avello, poté dunque constatare quanto segue: «Il cranio rivolto all'occidente è conservatissimo, alquanto spostato dal suo luogo e fornito ancora di dodici denti: stava frammezzo ad un ampio alveare d'insetti che tosto si credè opportuno di togliere» (Saltarini 1843, 206). Se a ciò si aggiunge che anche Antonio Meneghelli, già segnalatosi come curatore di un'edizione innovativa del *Canzoniere* (*Le rime di Francesco Petrarca disposte secondo l'ordine de' tempi in cui vennero scritte*),¹¹

10 «Ne vide Ilisso; e il nettare | Quivi per noi stillato | Fuse de' Numi il liquido | Sermon sul labbro a Plato» (Monti 1811, 8). Il Casoni era legato ai Mocenigo di San Stae (Preto 1978, 403), mentre il fondatore di Alvisopoli era del ramo di San Samuele.

11 Venezia: Vittarelli, 1814; Padova; Crescini, 1819².

contribuì con altra relazione ancora, ospitata nella celebrativa monografia di Leoni *La vita di Petrarca. Memorie di Carlo Leoni*, impressa nel medesimo anno 1843 per i tipi del Crescini a Padova,¹² si comprende come al Casoni bastassero questi scritti per avere contezza dell'evento, senza la necessità di presenziarvi personalmente: e non per nulla il suo nome latita dai rapporti che si stilano per l'occasione.¹³

Sue aspettative intorno alla vicenda, e un vivo interesse per gli esiti dell'intervento del Leoni, bene si giustificano tuttavia tenendo presenti le precedenti esperienze tafonomiche che l'avevano avuto a protagonista. L'ausilio prestato al Cicogna, impegnato a vergare l'opera intorno alle *Inscrizioni veneziane*, coinvolse i documenti forniti dal Casoni in quanto trascrittore abile e ferrato di epigrafi sepolcrali disseminate per Venezia. Si estrinsecava così un interesse peculiare dell'Ingegnere per l'epigrafia tombale d'età medievale tanto più interessante in quanto, allora, fondamentalmente negletto dagli studi paludati. Casoni aveva potuto così accostare altre e più recenti epigrafi, e impegnarsi in rivisitazioni delle tombe che le campagne di riassetto urbanistico della Venezia di primo Ottocento facevano spesso ritrovare in concomitanza con le demolizioni di edifici religiosi. Già nel 1812 (Zorzi 2001, 200) deve collocarsi la sua autopsia del sepolcro del doge Marin Falier, ospitato in quella Cappella della Pace dei Santi Giovanni e Paolo che in quegli anni si andava inglobando al costituendo Ospedale Civile. Giuseppe Tassini, altro ben noto esponente dell'erudizione veneziana ottocentesca, attesta come Casoni abbia dato descrizione dettagliata del contenuto dell'avello, notando che il teschio era deposto fra gli arti inferiori, come si conveniva ai decapitati (Tassini 1866, 32).¹⁴ Nel 1828 fu invece la volta della tomba di Paolo Sarpi, rimasta nell'area dell'ormai demolita chiesa veneziana

12 I *Pochi cenni intorno alla ristaurazione della tomba di Petrarca scritti dal Prof. Antonio Meneghelli* vi si leggono in Leoni 1843, 3-11. Notevole che il Meneghelli, rifacendosi alla relazione del Saltarini quale riportata dal Leoni in appendice alla sua monografia (Leoni 1843, 10) - ma difforme dal testo riportato nella *Gazzetta Veneta* e negli altri periodici - riferisca del vespaio non tanto in rapporto al cranio - che infatti le illustrazioni di corredo rappresentano ben visibile, e solo tangenzialmente interessato dalla massa del nido -, quanto all'emitorace destro: tant'è che, all'atto della ripulitura, si sarebbe ritrovata aderente al vespaio una costola, poi affidata in custodia dal Leoni all'arciprete di Arquà. Su queste discrepanze, che non poco dicono di sospette manomissioni dei resti da parte del Leoni stesso, ha in corso uno studio Claudio Povolo, che qui ringrazio per la liberale condivisione di notizie intorno alla riapertura del 1843. Sull'episodio, essenziali rilievi in Bertè 2004, 16-17.

13 Come mi conferma, sulla base d'un censimento esteso agli atti inediti, Claudio Povolo.

14 Tassini 1885, 22-3: «Allorché nel principio del secolo presente si distrusse questa cappella, che era situata presso la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, si rinvenne il sarcofago dell'infelice doge, consistente, per riferita dell'ingegnere Casoni, testimonio di veduta, in una gran cassa di marmo, ove ritrovossi uno scheletro colla testa fra le ginocchia, in segno ch'essa era stata tronca dalla spada della giustizia».

dei Serviti e aperta per consentire la traslazione delle ossa in quella di San Michele di Murano (Zorzi 2001, 64). Alla procedura, che fu pienamente formale, oltre al Casoni parteciparono l'Ingegnere Municipale Giuseppe Salvadori ed Emmanuele Cicogna (*Trasporto delle ossa di Paolo Sarpi* 1828, 10): nel quale va probabilmente riconosciuto il principale fautore dell'impresa, posto che quattro anni prima egli aveva lamentato lo stato d'abbandono del monumento sarpiano nelle *Inscrizioni veneziane* (Cicogna 1824, 91-3).¹⁵ Non sarebbero passati tre anni, e il Casoni rinveniva due sepolcri lapidei nel Rio di Sant'Angelo, riferendone in un manoscritto ora alla Biblioteca Correr.¹⁶ Un decennio oltre, nel 1841 (siamo ormai nei pressi della riesumazione petrarchesca), sempre a lui si doveva la scoperta di alcune tumulazioni in un cantiere che coinvolgeva la chiesa di Santa Giustina.¹⁷

All'interno delle competenze storiche e archeologiche del Casoni si intende, dunque, perché un evento di grande rilievo quale la riapertura dell'arca petrarchesca dovesse suscitare attenzione e attesa. Questo per quanto riguarda il suo primo, e assai tecnico, mestiere. Si sapesse di più sull'altro versante della sua cultura, quello letterario e umanistico, probabilmente ne deriverebbero interessanti considerazioni intorno a possibili influenze da lui esercitate, tramite il sonetto antologizzato dal Macola, su ulteriori espressioni del culto petrarchesco. A meno di non sospettare una poligenesi nella rivisitazione del già ricordato mito su Platone e le api, non si saprebbe infatti vedere, mancante il Casoni, da quale tradizione attingesse altrimenti Augusto Conti, anch'egli propenso, ormai sul finire dell'Ottocento, a riferire quel mito al Petrarca (cf. Conti 1892, 122).¹⁸

Un'ultima considerazione va fatta intorno alle simpatie politiche che trapelano dal sonetto. Giovanni Casoni maturò le sue benemerenze tecniche e scientifiche prevalentemente sotto l'Austria e, dell'Impero, anche in ragione dei suoi ruoli professionali, a lungo si protestò suddito fedele. Ma per il 1848 è dato ritrovarlo, viceversa, sulle barricate veneziane opposte agli austriaci, a spendere le sue doti d'ingegnere per meglio contrastare l'assedio asburgico con suggerimenti sui metodi più acconci a minare il ponte translagunare. L'insorgen-

15 Il Sarpi era personaggio di famiglia presso il Casoni, il cui prozio materno Francesco Griselini - benemerito compilatore del noto *Dizionario delle arti e de' mestieri* - pure s'era speso in una intelligente apologia del celebre Servita presso le gerarchie cattoliche (Griselini 1760; si veda Infelise 2008).

16 Venezia, Biblioteca del Museo Correr (BCV), Cicogna 3344/210; Dorigo 1983, II, 650.

17 BCV, *Scritti diversi*, ms. Cicogna 3349/20; Dorigo 1983, II, 417.

18 Cf. anche Naselli 1923, 287; 3, che al Conti s'attiene pedissequamente. Che il Conti riconduca l'aneddoto alla fantasia popolare dice soltanto che la credenza era ormai divulgata nell'ultimo decennio dell'Ottocento; ma l'assenza d'ogni testimonianza nella bibliografia arquadense anteriore al 1843 e, soprattutto, la matrice culta suggeriscono altra origine che la demotica.

za di queste sue inclinazioni antagonistiche non pareva sinora databile, nella latitanza completa dei documenti. Il nostro componimento qualcosa ha forse da dire, con l'evocazione dell'«Italia intera» a dolersi dello stato della tomba, e la consapevolezza (derivante da quanto i referti evidenziavano con strategica insistenza) che le competenti istituzioni austriache s'erano mostrate affatto indifferenti al degrado del monumento, lasciando come s'è visto all'iniziativa del privato Carlo Leoni ogni intervento e ogni responsabilità. Considerato l'aperto disinteresse imperiale dinanzi alle richieste del patriarca di Venezia Giovanni Ladislao Pyrker, il quale sin dalla metà degli anni Venti lamentava l'indigenza del popolo lagunare assieme alla decadenza materiale della città (Del Negro 2002), è facile intuire il risentimento di un Casoni che alla conservazione delle storiche glorie marciave aveva consacrato da sempre la sua attività di professionista e di studioso. Come osservava qualche tempo fa Alberto Brambilla, l'intrapresa del Leoni «sfidava la polizia austriaca che vedeva in quel gesto un valore patriottico» (Brambilla 2002, 236); e infatti, dopo la riconquista austriaca di Padova e nei frangenti dell'insurrezione veneziana del '48, il Leoni sarebbe subito riparato nella città lagunare, confermando così i dubbi che le autorità governative da tempo nutrivano sulle sue posizioni ideologiche (Del Negro 2002, 107). Al governo provvisorio che Daniele Manin aveva instaurato fra il 1848 e il 1849 aveva aderito Emilio De Tivaldo, anch'egli transfuga dall'organigramma austriaco, sotto il quale aveva ricoperto il ruolo di insegnante presso l'Imperiale Collegio della Marina Veneta (Rasi 2003, 541). I rapporti del Casoni con lui, assidui presso quel catalizzatore delle istanze della borghesia liberale veneziana che fu all'epoca l'Ateneo Veneto (Gottardi 2002, 98), di cui erano entrambi soci (Rasi 2003, 546), sono ratificati dall'articolo che il Casoni approntò su Alessandro Zanchi e che il Tivaldo accolse nella sua *Biografia degli Italiani illustri* (Tivaldo 1838, 491-3). Con simili frequentazioni (o, come per il Leoni, con tali simpatie a distanza) v'era davvero di che insospettire l'autorità costituita; e il Casoni, traendo le debite conseguenze, non si sottrasse dunque alle estreme sue responsabilità di patriota, dapprima recensendo positivamente le azioni di chi, come il Leoni, simbolicamente alludeva alla iattura procurata dal dominio austriaco alle italiche glorie e, poi, apertamente ingaggiando battaglia con quello che gli appariva ormai come l'invasore. Pur nella sua brevità, pur nella sua modestia di componimento scolastico, il sonetto fissato nei Codici di Arquà vale dunque come sottoscrizione, fin dal 1844, d'un impegno che il suo autore non avrebbe mancato, a tempo debito e con rischio proprio, di onorare.

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio [1789] (1954). *Rime*. A cura di F. Maggini. Asti: Casa d'Alfieri.
- Bertè, Monica (2004). *Intendami chi può: il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'unità d'Italia a oggi: luoghi, tempi e forme di culto*. Roma: Edizioni dell'altana.
- Brambilla, Alberto (2002). «Petrarca tra Aleardi e Carducci. Appunti sulle celebrazioni padovane del 1874». *Studi Petrarqueschi*, n. s., 15, 221-52.
- Budan, Leonardo (1818). «Busto del Petrarca. Canzone Pria che sorgesse in Oriente il giorno». *Poesie per l'inaugurazione del busto in marmo di Francesco Petrarca eretto nella Cattedrale di Padova*. Padova: Tipografia della Minerva, 12-17.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1824). *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna Cittadino Veneto*, vol. 1. Venezia: Orlandelli.
- Concina, Ennio (1990). *Navis*. Torino: Einaudi.
- Conti, Augusto (1892). *Letteratura e patria. Collana di ricordi nazionali*. Firenze: Gasparo Barbèra Editore, 122.
- De Tiplado, Amedeo Emilio (1838). *Biografia degli Italiani illustri nelle Scienze, Lettere ed Arti del secolo XVIII, e de' Contemporanei Compilata da Letterati italiani di ogni Provincia e pubblicata per cura del Professore Emilio De Tiplado*, vol. 6. Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 491-3.
- Del Negro, Piero (2002). «Il 1848 e dopo». *Isnenghi, Woolf 2002*, 107-86.
- Dorigo, Wladimiro (1983). *Venezia Origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*. Venezia: Electa.
- Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo di Venezia* (1838). Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 307-55.
- Gottardi, Michele (2002). «Da Manin a Manin: istituzioni e ceti dirigenti dal '97 al '48». *Isnenghi, Woolf 2002*, 75-105.
- Griselini, Francesco (1760). *Memorie anedote spettanti alla vita e agli studi del sommo filosofo e giureconsulto F. Paolo servita*. Losanna: M. Mic. Bousquet et Comp.
- Il Codice di Arquà* (1810). Padova: Bettoni.
- Infelise, Mario (2008). «Il Sarpi di Francesco Griselini: una rilettura illuministica?». Balani, Donatella et al. (a cura di), *Dall'origine dei Lumi alla Rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerci e Giuseppe Ricuperati*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 245-64.
- Isnenghi, Mario; Woolf, Stuart Joseph (2002). *Storia di Venezia, L'Ottocento e il Novecento*, vol. 1. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- La casa ed il sepolcro del Petrarca in Arquà* (1827). Venezia: Gattei.
- Leoni, Carlo (1843). *La vita di Petrarca. Memorie di Carlo Leoni*. Padova: Crescini.
- Leopardi, Giacomo (1828). *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti e distribuiti secondo i tempi degli autori, dal Conte Giacomo Leopardi, Parte seconda*. Milano: Stella.
- Macola, Ettore (a cura di) (1874). *I Codici di Arquà dal Maggio 1788 all'Ottobre 1873. Raccolta di Poesie - Pensieri - Memorie - Sottoscrizioni - Amenità - Manifestazioni del sentimento nazionale - Componimenti e Ricordi di donne italiane e straniere*. Padova: Prosperini.
- Memoria del trasporto delle ossa di F. Paolo Sarpi dalla demolita chiesa di Santa Maria de' Servi a quella di San Michele di Murano* (1828). Venezia: Picotti.

- Monti, Vincenzo (1811). *Le Api Panacridi in Alvisopoli. Prosopopea del Cavaliere Vincenzo Monti*. Alvisopoli: Zambaldi.
- Moschetti, Andrea (1898-1899). «La violazione della tomba di Francesco Petrarca nel 1630». *Atti e Memorie della R. Accademia di scienze, Lettere ed Arti in Padova*, n.s., 25, 231-47.
- Namias, Giacinto (1857). «Cenni storici sopra Giovanni Casoni Membro effettivo dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti letti nell'adunanza 15 febbraio 1857 dal segretario dell'Istituto stesso Dott. Giacinto Namias». *Atti dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 2, 3-14. Serie 3.
- Naselli, Carmelina (1923). *Il Petrarca nell'Ottocento*. Napoli; Genova; Città di Castello; Firenze: Società Anonima Editrice Francesco Perrella.
- Negri, Francesco (1830). *Notizie intorno alla persona e all'opere di Tommaso Temanza Architetto veneziano scritte da Francesco Negri*. Venezia: Fracasso.
- Petrarca, Francesco (1829-1834). *Francisci Petrarchoe Poëmata minora quae extant omnia nunc primo ad trutinam revocata ac recensita, Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*. A cura di Domenico Rossetti. 3 voll. Milano: Società Tipografica dei Classici italiani.
- Poesie per l'inaugurazione del busto in marmo di Francesco Petrarca eretto nella Cattedrale di Padova* (1818). Padova: Tipografia della Minerva.
- Povolo, Claudio (2014). «Un eroe locale: l'effrazione della tomba di Francesco Petrarca (1630)». *Studi Petrarqueschi*, n.s., 27, 287-318.
- Preto, Paolo (1978). s.v. «Giovanni, Casoni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 403-4. URL http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-casoni_%28Dizionario-Biografico%29/ (2019-10-15).
- Rasi, Donatella (2003). «Un greco amico del Tommaseo: Emilio De Tipaldo». Bruni, Francesco (a cura di), *Niccolò Tommaseo: Popolo e nazioni. Italiani, Corsi, Greci, Illirici = Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo* (Venezia, 23-25 gennaio 2003). Roma; Padova: Antenore, 537-78.
- Romanelli, Giandomenico (1977). *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*. Roma: Officina Edizioni, 200.
- Sagredo, Agostino (1857). «Ingegnere Giovanni Casoni». *Archivio Storico Italiano*, 4, 255.
- Saltarini, Giacomo (1843). «Restauro della tomba del Petrarca». *Il Messaggero delle donne italiane*, 4, 205-6.
- Sografi, Antonio Simeone (1809). *La riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande. Festa melodrammatica da eseguirsi nella Sala Municipale della Comune di Padova la sera dei XV giugno MDCCCIX [...]*. Padova: Per li Penada.
- Tadini, Faustino [1796] (1998). *Le sculture e le Pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*. A cura di Gianni Venturi. Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova.
- Tassini, Giuseppe [1866] (1966). *Alcune delle più clamorose condanne capitali eseguite in Venezia sotto la Repubblica. Memorie Patrie del Dottor Giuseppe Tassini*. Venezia: Filippi.
- Tassini, Giuseppe [1885] (1969). *Edifici di Venezia. Distrutti o vòlti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*. Venezia: Filippi.

- Tonini, Camillo (2011). «Giovanni Casoni: doppio ritratto e un'ottava in rima al museo Correr». Casoni, Giovanni (1829), *Guida per l'Arsenale di Venezia*. A cura di Pasquale Ventrice. Sommacampagna: Cierre, 70-6.
- Trapp, Joseph Burney (2006). «Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 69, 1-50.
- Valenti, Alessia (2017). «Prime note su Francesco Negri». *Petrarchesca*, 5, 161-6.
- Versi epitalamici nelle Nozze dei nobilissimi Sposi Lorenzo Sangiantoffetti e Lucrezia Nani P.P. V.V* (1792). Padova: Tipografia del Seminario, 88-9.
- Zanelli, Guglielmo (2011). «Giovanni Casoni, ingegnere al servizio di Venezia». Casoni, Giovanni (1829), *Guida per l'Arsenale di Venezia*. A cura di Pasquale Ventrice. Verona: Cierre, 77-123.
- Zini, Barbara (2018). *Le "Poesie minori del Petrarca". L'impresa di Domenico Rossetti*. Tonelli, Natascia; Valenti, Alessia (a cura di), *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo = Atti del Convegno internazionale* (Siena, 6-8 aprile 2016). Roma; Padova: Antenore, 257-96.
- Zorzi, Alvise [1972] (2001). *Venezia scomparsa*. Milano: Mondadori.

Un viaggio tra i Fiori di Baudelaire

Pietro Gibellini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The author analyzes the journey motif in the poetic masterpiece of Charles Baudelaire, signaling and commenting all the texts where the term *voyage* and derivatives appears and considers in particular the poems where the keyword appears in the title: *Bohémien en voyage*, *L'Invitation au voyage*, *Un Voyage à Cythère*, *Le Voyage*. In the passage from one text to another, the journey becomes little by little a physical experience to become, finally, a mental and spiritual dimension: in *Bohémien* there is still a residue of romantic oleography; in the *Invitation* one dreams an exotic country, a mythical place, an earthly paradise that only the imagination can reach, in *Le voyage à Cythère*, the sacred island of Venus no longer has the legendary face of the classical world, but the dark and dramatic of modernity and evil; once all the illusions of earthly wanderings have fallen, only the last departure remains, *Le voyage* par excellence, to know the mystery that awaits beyond death. The textual analysis, conducted with a diachronic and synchronic method, becomes a cognitive analysis, a literary hermeneutic essay.

Keywords French poetry. Baudelaire. Journey. Hermeneutics.

Gli studi sulla letteratura odepórica hanno avuto una grande fioritura negli ultimi decenni, e la dedicataria di questo scritto ne è stata un'attiva protagonista. Non le dispiacerà, almeno spero, che nel volume in suo omaggio figure l'escursione transalpina di un italianista di lungo corso, sollecitato dall'esemplarità del capolavoro di Baudelaire nella messa a fuoco del valore simbolico del viaggio, affiorante in tante pagine di scrittori antichi e moderni, ma del tutto originale nelle *Fleurs du mal*. Il poeta francese si spinge al di là di collaudate metafore allegoriche: il viaggio che predilige è quello «dans les rêves, | au delà du possible, au delà du connu!», come ci dice in *La Voix*, ammirevole poesia uscita in rivista nel 1861 e da lui inserita l'anno pri-



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/010

ma della morte tra *Les épaves* (1866), collocati poi in appendice alle edizioni postume della raccolta insieme ai testi censurati inediti e dispersi. Chiusa sostanzialmente con la seconda edizione l'avventura delle *Fleurs*, Baudelaire può volgersi a contemplare retrospettivamente la sua vicenda esistenziale e letteraria. Esordisce ricordando che quand'era bambino la sua culla era addossata alla biblioteca:

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio. (vv. 1-4)

Da quei libri uscivano due voci che lo invitavano a viaggiare:

Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,
Disait: «La Terre est un gâteau plein de douceur;
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
Te faire un appétit d'une égale grosseur». (vv. 5-8)

Questa è la voce dell'edonismo, la sirena che incanterà - per intenderci - il Gide delle *Nourritures terrestres* e il D'Annunzio pànico. L'altra, carezzevole e nel contempo spaventosa, gli indica una peregrinazione immateriale, ben più affascinante:

Et l'autre: «Viens, oh! viens voyager dans les rêves
Au delà du possible, au delà du connu!»
Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.
Je te répondis: «Oui! douce voix!» C'est d'alors
Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie
Et ma fatalité. (vv. 9-16)

Non è forse un caso che, nei versi recanti l'invito della seconda voce e il suo accoglimento da parte del poeta, vibri per ben 17 volte la *v* iniziale della parola-chiave della raccolta, *voyage*, fricativa sonora che mima il fruscio del vento ed evoca il tono sommesso e il modo insinuante di una proposta seduttiva, mentre nell'allettamento edonistico della prima voce tale consonante non figura mai.

L'esortazione a viaggiare «nei sogni, al di là del possibile, al di là del noto», a esplorare gli spazi infiniti e il mistero trova risposta nella scelta esistenziale e poetica del novello Ercole al bivio. Rispondendo a quella chiamata, Baudelaire tocca motivi che caratterizzano tanti suoi versi: la chiaroveggenza nel buio dell'abisso, l'angoscia che nell'oscurità prende forma di rettili striscianti, l'amore degli spazi immensi del deserto e del mare, il riso nel lutto e il pianto nelle fe-

ste, lo sguardo volto al cielo che provoca la caduta sul terreno, la follia preferita alla saggezza:

Derrière les décors
De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,
Je vois distinctement des mondes singuliers,
Et, de ma clairvoyance extatique victime,
Je traîne des serpents qui mordent mes souliers.
Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,
J'aime si tendrement le désert et la mer;
Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes,
Et trouve un goût suave au vin le plus amer;
Que je prends très souvent les faits pour des mensonges
Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.
Mais la Voix me console et dit: «Garde des songes;
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous!». (vv. 16-28)

È noto che, quando venne costretto dal consiglio di famiglia a imbarcarsi per Calcutta, il ventenne Baudelaire decise di rimpatriare dopo il secondo scalo. Tre mesi di navigazione ininterrotta bastarono a farlo innamorare del mare e del cielo senza limiti, e il breve soggiorno in due isole dell'oceano Indiano, Mauritius dalla flora lussureggiante e dagli intensi profumi, e La Réunion, allora detta Bourbon, furono sufficienti per accendere e alimentare nella sua testa e nei suoi versi il culto di un Oriente immaginario, più vero di quello che avrebbe potuto sperimentare in concreto sbarcando in India o in altri paesi esotici.

L'itinerario che il poeta fa compiere al *Lecteur*, dedicatario del libro, è quello verticale, che dall'abisso dello *spleen*, dell'abiezione e dall'angoscia sale verso le altezze dell'arte e dello spirito, esemplarmente evocate nella lirica *Élévation* (3): «au-dessus, au-dessus, au-dessus...».

Per evitare un'analisi dispersiva inadatta alla misura di questo scritto, considererò solo le otto poesie in cui ricorre il termine *voyage*, e in particolare le quattro in cui la parola è posta in bella evidenza nel titolo, in quanto motivo centrale: *Bohémiens en voyage* (13), *L'Invitation au voyage* (53), *Un Voyage à Cythère* (116), e infine *Le Voyage* (126).

Non trascurabile è la comparsa del *mot-clé* all'interno di una delle *Fleurs* più celebri, *L'Albatros*, poesia del 1859 assente nella *principes* del 1857, che nella raccolta del 1861 figura in seconda sede, dopo il prologo in versi *Au lecteur*, fuori numerazione, tra *Bénédiction* e la citata *Élévation*; due poesie che rivelano la quintessenza spirituale del libro. Fin troppo evidente è la funzione metaletteraria della lirica giocata sul paragone tra il poeta e l'uccello marino, catturato e dileggiato dalla ciurma per la sua goffa andatura, ma regale «viaggiatore alato» che si libra nel cielo, indifferente alle tempeste e al dardo dell'arciere:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Dallo scivolamento sulle onde e dal veleggiare nel cielo, il viaggio si sposta sul suolo in *Bohémien en voyage*, tredicesimo fiore del mazzo nella struttura definitiva, pubblicato primamente nel 1852:

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familial des ténèbres futures.

Il quadro di genere - gli uomini a lato dei carrozzoni, con le pupille accese e le armi lucenti, i bambini portati sul dorso, le mammelle sempre pronte a sfamarli -, non si ferma all'epidermide del reale. La variazione del titolo primitivo *La Caravane des Bohémien* in *Bo-*

hémiciens en voyage introduce la parola che ci preme, e comporta un effetto di alone sui colori del quadretto, facendo sfumare il pittoresco nel simbolico, il cronachismo nell'esistenziale. Nel contempo, gli zingari, che da complemento di specificazione diventano soggetto, portano in primo piano la sostanza umana, protagonista della poesia e dell'intera raccolta: la tribù dei nomadi è «prophétique», e suscita prodigi: il grillo raddoppia il canto, Cibele muove la natura, fa fiorire il deserto e sgorgare una fonte dalla roccia. Questa migrazione verso una meta spaziale ma anche temporale, le «tenebre future», diventa *quête* di un destino, in cui si sente l'eco delle favole antiche, della sacra scrittura e dei vangeli apocrifi.

Adepto di una religione non definita confessionalmente, Baudelaire è sensibile al mistero, che può prendere forma di *gouffre* e di *abîme*, quasi sinonimi ricorrenti nella sua geografia antropica, esistenziale se non metafisica. I «gouffres amers» che abbiamo incontrato nei mari dell'*Albatros*, li ritroviamo sotto forma di «abîmes» in *L'homme et la mer* (14), due organismi che nascondono profondità insondate. Come stupirci, dunque, che nel *Beau navire* (52) la donna amata, rivestita di un'ampia gonna, sia paragonata a una bella nave? Questa poesia precede nella raccolta *L'Invitation au Voyage*, scritta nel 1855 da Baudelaire per esortare l'attrice Marie Daubrun ad andare con lui nel paese che le somiglia, dove tutto è ordine e bellezza, lusso, calma e voluttà. Non specificata nei versi, la mèta è stata ravvisata dagli studiosi in Amsterdam, il porto cui giungevano anche dalle Indie più lontane navi cariche di merci favolose, vero Oriente d'Europa come la disse altrove il poeta (ma si è parlato anche di Haarlem con un tocco di Venezia). Comunque sia, quel paese si trasforma in un non-luogo edenico, vera utopia in senso etimologico:

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas
vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

A un viaggiatore è paragonata una delle *Femmes damnées*, seconda delle sei poesie condannate dalla censura nel 1857 ed espunte dall'edizione del 1861, poi ricuperata nelle *Épaves* del 1866. Schiava del suo amore saffico, Ippolita volge lo sguardo non alla prua ma alla scia d'acqua lasciata dietro di sé dalla nave, rimpiange l'innocenza perduta, ripensa ai chiari orizzonti varcati nel tempo e superati nella coscienza:

Elle cherchait d'un oeil troublé par la tempête
De sa naïveté le ciel déjà lointain,
Ainsi qu'un voyageur qui retourne la tête
Vers les horizons bleus dépassés le matin. (*Delphine et Hippolyte*, vv. 5-8)

«Imprudente viaggiatore» partito dall'azzurro e caduto in uno Stige limaccioso, nel quale nessun occhio celeste può penetrare, è il protagonista di una poesia in quartine del 1859, *L'irréremédiable* (84), titolo

intraducibile poiché assorbe il termine *diable*, il maligno nel cui nome si conclude la prima e più lunga delle sue due parti. Vi domina il mito dell'Angelo caduto, creatura alata come già l'albatro, ma tanto più carica di suggestione: tentato dall'amore del difforme, si dibatte come un nuotatore in fondo a un incubo, lotta contro un gigantesco risucchio e canta brancolando nelle tenebre:

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre;

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouet tant dans les ténèbres. (vv. 1-12)

Seguono altre immagini di angoscia – la fuga da un luogo buio pieno di rettili, la discesa senza lampada da scale prive di ringhiera accanto a viscidati mostri, la nave intrappolata nei ghiacci –, fino alla chiusa sarcasticamente amara, che ne svela il valore teologico:

- Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait! (vv. 21-4)

Che il viaggio baudelairiano sia un viaggio mentale prima che fisico, e si risolva in un pellegrinaggio interiore o in uno slancio verso l'Altro, lo conferma *Un Voyage à Cythère* (116). L'esposizione in prima persona farebbe pensare a una radice biografica della lirica, che in verità fu innescata dalla lettura del *Voyage en Orient* di Gérard de Nerval (1851). Il cuore del poeta si libra come un uccello, volteggia gioiosamente come un angelo inebriato dal sole intorno alla nave che veleggia verso Citera, paese famoso nelle canzoni, Eldorado per vecchi scapoli su cui il superbo fantasma di Venere plana come un dolce aroma, isola dei verdi mirti dove fioriscono rose e i sospiri d'amore fluttuano come un incenso o come l'eterno tubare dei colombi. Ma Citera non è ormai che una terra triste e nera, un deserto roccioso turbato da aspri gridi:

Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages;
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire? - C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.

- Île des doux secrets et des fêtes du coeur!
De l'antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme
Et charge les esprits d'amour et de langueur.

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d'un ramier!
- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier!

Chi si avvicina alla costa tanto da turbare gli uccelli con le bianche
vele scorge un patibolo a tre bracci, nero e tagliato sul cielo come
un cipresso:

Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entre-bâillant sa robe aux brises passagères;

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,

Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
Le museau relevé, tournoyait et rôdait;
Une plus grande bête au milieu s'agitait
Comme un exécuté entouré de ses aides.

Nerval, che nella sua prosa già parlava diffusamente dell'esilio di Venere dalle sponde fiorite che si erano trasformate in nere rocce, evocava la scena vista dal mare, che Baudelaire dilata aggiungendo particolari raccapriccianti nella descrizione del cadavere orrendamente mutilato dagli uccelli - più dei *pendus* dell'indimenticabile *Ballade* villoniana. Facendo naufragare contro gli scogli del tempo il viaggio diretto verso la terra del mito, trasforma quell'impiccato nella figura deformata di un crocefisso che ha sopportato quegli insulti in espiazione di «culti infami» (perché nostalgico del paganesimo? perché profeta di un nuovo credo?), e dei peccati che ne hanno impedito la sepoltura. In quel corpo marcato dal male - forse commesso, certo patito - il poeta riconosce se stesso:

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau.

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.

- Le ciel était charmant, la mer était unie;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le coeur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
- Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

Con il cuore avvolto in quell'allegoria come in uno spesso sudario, nell'isola di Venere il poeta ha dunque trovato solo la forca da cui pendeva la sua immagine. La rotta della navigazione spirituale che attraverso lo spazio ha cercato di risalire il tempo, vira infine verso l'anima, da cui esce un'accorata supplica: il Signore gli dia la forza e il coraggio di contemplare senza disgusto il suo cuore, devastato come il suo corpo.

Con il *Voyage à Cythère*, concluso dallo scacco della speranza di trovare la felicità nell'incontro con la bellezza e con l'amore nella forma pagana, incarnate da Venere, ci si avvicina a *Le Voyage*, poemetto scritto nel 1859 e dunque mancante nella *princeps* del 1857, che sigilla il capolavoro baudelairiano nell'edizione del '61 - dove reca la dedica a Maxime Du Camp, pioniere del *reportage* fotografico e compagno di Flaubert nel viaggio in Egitto e in Nubia. Sintesi conoscitiva della raccolta, il componimento è diviso in otto parti di varia misura scandite sul ritmo solenne delle quartine di alessandrini, confacente allo scavo meditativo che lo sostanzia interamente. La maiuscola e l'articolo determinativo del titolo segnalano la natura speciale di questo *Voyage*, parola-tema che riattiva e fonde due metafore consolidate, quella della vita come pellegrinaggio e del libro come viaggio testuale. La maiuscola, assente in *Bohémiens en voyage* e nell'appena citata *Invitation au voyage*, un quadretto di genere il primo, un cantabile complimento d'occasione il secondo, compare invece in *Un Voyage à Cythère* per alludere allo spunto letterario da cui trae origine quella poesia.

L'itinerario tracciato nella prima parte della poesia riprende idee-immagini già incontrate nelle *fleurs* precedenti:

I
Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers:

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés;

La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

Sì, com'è vasto il mondo immaginato sulle mappe, e come si rimpicciolisce nei ricordi! Lo spazio geografico, cangiante ed elastico, cede allo spazio mentale: all'origine è commisurato al vasto appetito del bambino - paradosso micromegalico -, un appetito capace di infiammare il cervello dei giovani, che partono con il cuore pieno di desideri, cullando sulle onde «l'infinito sul finito dei mari». Alcuni fuggono dalla patria infame, altri dai traumi infantili, altri ancora dagli occhi della Circe che li ha stregati. Ma i veri viaggiatori sono quelli che partono solo per partire: come lievi mongolfiere non si sottraggono al loro destino e, sognando voluttà dal nome ignoto dicono sempre: «Andiamo!».

Nella seconda sezione Baudelaire si identifica con questi ultimi viaggiatori, che, tormentati dalla curiosità, imitano la trottola e la boccia girando e balzando verso una mèta che si sposta di continuo, perché non è da nessuna parte. La nostra mente corre alla verità abitante *in interiore homine* di Agostino, al *deus absconditus* di Pascal o all'immagine paleocristiana di Dio come sfera infinita all'interno della quale ci si muove senza approdare a un porto. Occorreva perlustrare il globo - sembra chiedersi segretamente il poeta - o bastava allora compiere un viaggio *autour de ma chambre*, come De Maistre? Navigatore in cerca della sua Icària, scambia ogni isolotto per un Eldorado, ma alla luce del mattino trova soltanto uno scoglio. Merita di essere incatenato e buttato in mare, questo povero innamorato di paesi chimerici, questo mozzo ubriaco che si inventa nuove Americhe, questo vecchio vagabondo intrappolato nel fango? Con il naso per aria sogna splendidi paradisi, e con l'occhio stregato scopre una Capua in ogni tugurio illuminato da una candela:

II
Nous imitons, horreur! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou!

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;
Une voix retentit sur le pont: «Ouvre l'oeil!»
Une voix de la hune, ardente et folle, crie:
«Amour... gloire... bonheur!» Enfer! c'est un écueil!

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récit aux clartés du matin.

O le pauvre amoureux des pays chimériques!
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amérique
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis;
Son oeil ensorcelé découvre une Capoue
Partout où la chandelle illumine un taudis.

Negli occhi, profondi come il mare, di questi stupefacenti viaggiatori leggiamo nobili storie, troviamo gioielli meravigliosi, fatti d'astri e d'azzurro:

III
Etonnants voyageurs! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Les bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu?

I viaggiatori rispondono: «Abbiamo visto astri e marosi, ma anche molta rena, e nonostante urti e disastri imprevisi ci siamo spesso annoiati: i più bei paesaggi da noi incontrati non avevano la misteriosa attrattiva dei mutevoli giochi delle nuvole. Abbiamo raccolto per voi,

ammiratori di ciò che viene da lontano, qualche schizzo: idoli con la proboscide, troni gemmati, palazzi sontuosi...»:

IV

«Nous avons vu des astres
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages,
Et toujours le désir nous rendait soucieux!

- La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès? - Pourtant nous avons, avec soin,
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!

Nous avons salué des idoles à trompe;
Des trônes constellés de joyaux lumineux;
Des palais ouvragés dont la féérique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux;

Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints
Et des jongleurs savants que le serpent caresse».

Il movimento successivo (V) è costituito solo da questa domanda, «Et puis, et puis encore?», dettata dalla sete insaziabile del poeta. Appartenente alla categoria degli esploratori e insieme dei sedentari, fa poi scivolare il racconto su un'amara china morale. In alto come in basso, i viaggiatori hanno incontrato manifestazioni del «peccato immortale»: la donna vile, schiava orgogliosa e stupida, adoratrice di se stessa; l'uomo tiranno, ingordo, lascivo e schiavo di quella schiava; il boia che gioisce e il martire che geme; il despota snerva-

to dal potere e il popolo smanioso della sferza; la festa profumata di sangue; le tante religioni tese a scalare il cielo; la santità che cerca la voluttà nella penitenza; l'umanità ciarlona e pazza, che, ubriaca del proprio intelletto, maledice Dio; gli amanti della demenza che cercano di eludere il destino rifugiandosi nell'oppio:

VI

«O cerveaux enfantins!
Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché:

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût:
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté;

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie:
«O mon semblable, ô mon maître, je te maudis!»

Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense!
- Tel est du globe entier l'éternel bulletin.»

La sesta sezione fa dunque precipitare in un indistinto «dovunque» il bene e il male, e la settima si apre con la constatazione che dal viaggiare si ricava solo un'amara sapienza: il poeta fa proprio l'antico adagio «Bene navigavi, naufragium feci». Il mondo, monotono e piccolo oggi, ieri e domani, ci fa vedere sempre la nostra immagine: un'oasi d'orrore in un deserto di noia:

VII

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image;
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Di qui il dilemma: partire o restare, due strategie per ingannare il fustoso nemico, il Tempo. Ma ai corridori instancabili come l'Ebreo errante e gli apostoli non giovano treni o navi per sfuggire a quell'infame gladiatore. C'è però chi sa ucciderlo senza lasciare il proprio letto:

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme; il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Ma anche quando, infine, il Tempo ci vincerà, potremo sperare e gridare: «Avanti!». Come quando partivamo per la Cina, con gli occhi puntati verso il largo e i capelli al vento, c'imbarcheremo sul mare delle tenebre, con il cuore allegro d'un giovane passeggero. Uditte canti lusinghieri e funebri: «Per di qua! voi che volete mangiare il Loto profumato! Qui si vendemmia il frutto miracoloso di cui siete affamati; venite a inebriarvi della dolcezza che non ha fine». Laggiù ci tendono le braccia i nostri Piladi, la nostra Elettra!

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier: En avant!
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le coeur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent: «Par ici! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre coeur a faim;
Venez vous enivrer de la couleur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin?»

A l'accent familier nous devinons le spectre;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
«Pour rafraîchir ton coeur nage vers ton Electre!»
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

Come definire la penultima sezione del poemetto se non una poetica e moderna *ars moriendi*? Maestro di quest'arte ardua e malinconica si fa alfine il poeta, lo stesso che, innamorato dell'amore, era apparso quale moderno interprete dell'*ars amandi*. Non occorre rinviare all'intera raccolta per rimarcare l'abbondanza di termini quali *amour, aimer, amoureux*. Meno vistoso, ma essenziale, il richiamo alla morte, originale rilancio della polarità Eros-Thànatos, vera ossessione dell'anima romantica. Nelle poesie sopra considerate, l'abbiamo incontrata nel *Voyage à Cythère*, isola in cui Venere non regna più e impera invece il male, che nel poemetto prende nome di «immortale peccato». La stessa polarità era emersa esemplarmente nell'*Invitation au voyage*, accompagnata dal *pathos* di un'esclamativa: «*Aimer et mourir / au pays qui te ressemble!*». I richiami all'amore s'infittiscono nel poemetto (*amoureux, amour, amoureux, s'aimant, amoureux*) ma si sciolgono come neve al sole all'apparire del «vecchio capitano», la Morte, nocchiero invocato dal poeta pronto all'ultimo viaggio e ansioso di varcare le metafisiche colonne d'Ercole che introducono all'ignoto. All'insegna della Morte si chiude il componimento e insieme la raccolta, la cui ultima sezione s'intitola, appunto, *La Mort*. Già nell'edizione del 1857, composta di cento liriche, essa figurava come quinta e ultima *tranche*: 1. *Spleen et idéal*, 2. *Fleurs du mal*, 3. *Révolte*, 4. *Le vin*, 5. *La mort*. Nella nuova struttura, Baudelaire ha disegnato un percorso più complesso ed equilibrato, inserendo i quadri parigini e accostandoli al capitolo pararealistico dedicato al vino, che fa da preludio al cuore morale ed estetico del libro, ossia la sezione eponima della raccolta, e dunque esemplare, delle *Fleurs du mal*. Al loro posto rimanevano l'ingresso e l'uscita del tragitto vitale, teso tra la coppia *Spleen-Idéal* e l'univoca *Mort*, congelato rinforzato dall'aggiunta, ai tre componimenti della prima edizione, *La Mort des amants*, *La Mort des pauvres* e *La Mort des artistes*, di *La Fin de la journée*, *La Rêve d'un curieux* e *Le Voyage*, con il suo finale appello alla Morte.

A ben vedere, però il tragitto non è da un alfa a un omega, ma da un *incipit* a un varco. Alla fine del viaggio della vita l'autore, intriso di una religiosità eclettica quanto autentica, esorta dunque la Morte a salpare con lui, a versare il suo veleno, capace di riconfortare chi aspira a raggiungere il fondo dell'ignoto, per trovare il nuovo:

VIII
O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Tornano, distillati, i miti fondativi del mondo poetico e mentale dell'autore: le metafore nautiche, il mare e il cielo neri come l'inchiostro - viene da pensare all'inchiostro che ha vergato poesie nere come il *mal* da cui scaturiscono -, ma incapaci di offuscare i raggi che riempiono il cuore; il male di vivere che rende la vita insopportabile, l'immagine dell'abisso. La mèta è incognita e tenebrosa come quella indicata dalla *Voix*, che assieme al *Voyage* rappresenta la coppia dei testi più maturi e profondi sul tema e che incorniciano la nostra rassegna. Eccezion fatta per *La Voix*, posta in testa per il suo ruolo metapoetico e chiarificatore, in questa passeggiata tra i *Fiori* abbiamo seguito il sentiero sincronico, e dunque esaminato le poesie nell'ordine fissato dalla raccolta del 1861. Si è così potuto osservare che la crescita della risonanza simbolica e concettuale della parola e dell'idea di *voyage* collima con il tragitto cronologico dei testi analizzati, da *Bohémiens en voyage* e *Un Voyage à Cythère*, usciti primamente nel 1852, alla *Invitation au voyage* (1855) fino al vertice della coppia *Le Voyage-La voix* (1861). Nel diagramma si inseriscono bene, per la corrispondenza tra la data di stesura e la maturazione dell'idea metaforica di viaggio, le altre poesie richiamate, da *Delphine et Hippolyte* e *L'irrémissible* (1857) all'*Albatros* (1859). La lievitazione dalla sfera fisica alla metafisica, latente nei singoli testi, emerge con chiarezza nel passaggio da una poesia all'altra, che ci trasporta dal moto nello spazio a quello nel tempo, dalla rotta emotiva a quella intellettuale.

Il viaggio è anche promosso a simbolo dell'altra parola chiave che comincia per *v* e che nella raccolta risuona ancor più spesso di *voix* e di *voyage*, e cioè *vie*, la vita ora giunta alla fine, a quello che la tradizione chiamava «punto», il momento del passaggio dal noto all'ignoto. Il viaggio geografico si è fatto pellegrinaggio esistenziale, slancio verticale: Inferno o Cielo, che importa? La Morte non accompagna dunque a una fine, ma a un varco verso una vita *ultérieure* l'implicito complemento della *Vie antérieure* che ha dato titolo alla dodicesima *fleur*.

Liberata dalla maschera terrificante dei Trionfi medievali, la Morte - fatta persona e contrassegnata dalla maiuscola - diviene, se non francescanamente sorella, almeno compagna di viaggio: in una navigazione terrena verso una mèta misteriosa che la trascende.

Nota

Queste pagine nascono dal contatto con il testo poetico che imparai ad amare sui banchi del ginnasio, poi dell'università di Pavia, seguendo il corso monografico di Lorenza Maranini. Mi ha poi accompagnato lungo l'intera vita, con l'illuminante mediazione di mia moglie, insegnante di francese nello stesso liceo bresciano in cui mi ero formato. Si aggiunse in seguito la lunga frequentazione di Alessandro Spina, che all'amore per Baudelaire univa una rara sensibilità per i temi del viaggio, del deserto e dell'Oriente.

Convinto dell'intraducibilità di molta poesia, e in particolare di quella baudelairiana, evocativa e suggestiva, inquieta e ossimorica, oltre che cristallizzata in una struttura formale di purezza «mathématique», ho voluto citare i versi nella forma originale, aiutando la comprensione del francese, oggi sempre meno conosciuto, con qualche parafrasi riassuntiva. Di tre poesie mi limito a riportare i versi implicati, ma trascrivo per esteso le quattro poesie che recano la voce *voyage* nel titolo, oltre che il testo di *La voix* (poggiandomi sull'edizione critica di Claude Pichois (Baudelaire 1972; ma per stabilire il regime delle maiuscole nei titoli ho tenuto presente l'edizione parigina del 1861 - seconda e ultima apparsa in vita del poeta dopo la *princeps* del 1857 -, edizione che nel corpo del testo reca i titoli in tutto maiuscolo ma che nella *Table* distingue le iniziali alte e basse).

Tra i molti studiosi italiani che si sono applicati a Baudelaire desidero ricordarne due a me cari, Luigi de Nardis, curatore e traduttore dei *Fiori del male* (Baudelaire 1964) e Massimo Colesanti, curatore dei *Fiori del male e tutte le poesie* con traduzione di Claudio Rendina (Baudelaire 1999). Tra i commenti di studiosi italiani, spicca per finezza quello di Mario Richter (Richter 2001); il commento di Luca Pietromarchi è attento al nostro tema (Baudelaire 2008). Per l'analisi della *Voix* rinvio a un mio vecchio articolo, «La voce di Baudelaire, la libreria di Praga» (Gibellini 1983), in cui ponevo a confronto quella con *La libreria*, velleitaria imitazione o emulazione dello scapigliato milanese (l'ho poi raccolto in Gibellini 1984, 209-34). Il passo del *Voyage en Orient* di Nerval si trova nel tomo 1, capitolo 4 dell'edizione Charpentier (De Nerval 1851); sul rapporto tra i due scrittori si veda Aurélie Briquet (2015). Ringrazio Bruno Nacci, che ha accettato di leggere in anteprima questo scritto.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles [1857] (1861). *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Baudelaire, Charles [1857] (1964). *I fiori del male*. A cura e traduzione di Luigi de Nardis. Milano: Feltrinelli.
- Baudelaire, Charles [1857] (1972). *Les fleurs du mal*. Édition de Claude Pichois. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles [1857] (1999). *Fiori del male e tutte le poesie*. A cura di Massimo Colesanti. Traduzione di Claudio Rendina. Roma: Newton Compton.
- Baudelaire, Charles [1857] (2008). *I fiori del male*. A cura di Luca Pietromarchi. Traduzione di Giorgio Caproni. Venezia: Marsilio.
- Briquet, Aurélie (2015). *Baudelaire et Nerval. Poétiques comparées*. Paris: Honoré Champion.
- Gibellini, Pietro (1983). «La voce di Baudelaire, la libreria di Praga». *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 5. Firenze: Indagini otto-novecentesche, 47-64.
- Gibellini, Pietro (1984). *L'Adda ha buona voce*. Roma: Bulzoni.
- De Nerval, Gérard (1851). *Voyage en Orient*. Paris: Charpentier.
- Richter, Mario (2001). *Les fleurs du mal. Lecture integrale*. 2 vols. Genève: Slatkine.

L'Altrove e i suoi viaggi in Arrigo Boito novelliere

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Ilaria Crotti's essay analyzes the short stories by Arrigo Boito (*L'Alfier nero, Iberia, La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni, Il pugno chiuso, Il trapezio*), published between 1867 and 1874, paying particular attention to the aesthetic debate of the Scapigliatura movement. The journey theme is also examined, in its various meanings, interpreted by observing plot's construction and the innovative elaboration of character status in the second half of the nineteenth century.

Keywords Short story writing. Arrigo Boito. Travel literature.

La ricerca insistita di un orizzonte estetico e creativo innovato che animò nel suo complesso la produzione del movimento scapigliato,¹ pur nella polifonia delle figure che vi operarono e delle prove cui dettero vita in campi artistici disparati,² acquisì una dimensione espressiva eccellente proprio nella novellistica di Arrigo Boito.

Infatti, già a partire dal primo degli interventi teorici, dal titolo *Polemica letteraria*,³ apparso il 4 febbraio 1864 sui fogli milanesi del *Figaro*, diretto assieme a Emilio Praga, lo scenario appunto sperimentale e antagonistico approntato da Boito – giacché, si sottolineava, «per far breccia nell'avvenire c'è gran bisogno di pungere, di piagare, di crivellare» (Boito 2001, 330) – assume il rilievo di una *querelle* di tenore programmatico: un contraddittorio teso a sfidare un fronte artistico molto frastagiato, giacché disposto a sog-

1 Resta tuttora esemplare in merito l'apporto di Anceschi 1990.

2 Per un bilancio calibrato, attento all'insieme come alle singole figure, cf. Mariani 1967.

3 Nei miei rimandi mi attengo all'edizione curata da Angela Ida Villa: Boito 2001.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/011

113

guardare il futuro e, contemporaneamente, a raccogliere il lascito di un passato che, benché oneroso, era ritenuto non obliterabile appieno.

Gli schieramenti con cui ci si dovette misurare, così, furono non solo nutriti ma anche disposti in modi asimmetrici. Essi vennero supportati, per un verso, dai miti estetici e formali romantici, venati di idealismo, sentimentalismo e cattolicesimo *d'antan*, per un altro da dogmi prettamente scientifici, di scuola positivista. Accanto a detti miti e credi, tuttavia, ecco che si assiste alla permanenza di una concezione 'classiceggianti' di realismo, discussa e confutata con acribia poiché valutata oramai obsoleta, nell'intento di veicolare un nuovo 'realismo', aperto alla ricezione dei modelli europei. Né va sottaciuto il retaggio, certo non meno gravoso, mediato dal genere del romanzo e, in particolare, del romanzesco 'storico' di scuola manzoniana: un lascito auscultato con attenzione, sebbene recepito polemicamente, anche a causa dei credi religiosi e finalistici che lo permeavano, afferenti al divenire storico e al destino umano. Insomma, fondali eterogenei, codesti, interpretati quali controparti nocive, cui si contrapposero per un verso un'idea di genialità sia formalmente che ideologicamente trasgressiva,⁴ per un altro una dominante estetica che divenne focale tra gli ultimi decenni del XIX secolo e l'inizio del successivo: una recisa asserzione dell'autonomia dello statuto dell'arte rispetto ai dettami della morale.

Ciò che si profila all'orizzonte ideologico e culturale è, allora, un 'paesaggio' abitato dall'istrionismo oppositivo dell'artista,⁵ costretto a misurarsi con gli imperativi di un mercato editoriale sempre più condizionante,⁶ il quale si vede costretto a fronteggiare un XX secolo oramai incombente, ancorché 'demonizzato' - un Novecento, insomma, che attrae ma che, nel contempo, suscita allarme. E lo avverte distintamente, per l'appunto, l'explicit della *Polemica*: «Sì, l'avvenire ecco il gran problema per cui tutto si può calpestare; giacché v'è un gigante che, dobbiamo credere, sarà più grande d'Omero, di Shakespeare, di Beethoven, di Cornelius, di Manzoni: il ventesimo secolo» (Boito 2001, 330).

⁴ Così, negando qualsivoglia categoria poetica, ideologica o religiosa, si proclama: «e che la poesia non è arte, né scienza, né religione, né studio, ma è Genio» (Boito 2001, 328).

⁵ La memoria non può non andare all'ultima strofa di *Dualismo* («Come istrion, su cupida | Plebe di rischio ingorda, | Fa pompa d'equilibrio | Sovra una tesa corda, | Tale è l'uman, librato | Fra un sogno di peccato | E un sogno di virtù») (Boito 2001, 55). Riportante la data 1863, la composizione, apparsa dapprima sul *Figaro* del 18 febbraio 1864, a distanza ravvicinata, quindi, dalle pagine teoriche di *Polemica letteraria*, può definirsi a pieno titolo trascrizione in settenari delle opzioni critiche ed estetiche professate a detta altezza. Per quanto concerne l'immagine artistica dell'istrione-saltimbanco, letta anche nelle sue derive sociali, cf. Starobinski 1984.

⁶ Per una messa a punto di alcuni fenomeni connessi al mercato editoriale nella realtà postunitaria di Milano cf. Rosa 1997.

Riprova l'accorta percezione di questo insieme problematico così sfaccettato, nelle sue risposdenze anche retoriche e stilistiche,⁷ il vivo interesse con cui lo sguardo artistico boitiano si rivolse al polo dell'alterità: nucleo colto quale campo espressivo atto, e per eccellenza, a donare volto e a conferire parola alle dismisure più recondite del soggetto, consapevoli che questi abbia accesso a una lettura di sé solo qualora si misuri con l'altro.⁸

Pertanto è il viaggio 'narrato', ove inteso quale modalità di fuoriuscita dal proprio spazio-tempo – un cronotopo non più rappresentabile compiutamente, qualora ci si attenga pedissequamente alle formule standard avanzate dal contesto letterario coevo⁹ – a prefigurare un campo diegetico alternativo, poiché idoneo a promuovere non solo un ipotetico incontro con l'Altro ma anche la possibile verifica dello statuto in fieri del soggetto.¹⁰

Già nel primo dei racconti presi in esame, *L'Alfieri nero*, che vide la luce sulla rivista *Il Politecnico*, nel numero del marzo 1867,¹¹ l'alterità si coniuga al tema del viaggio in termini emblematici.

La scena è ambientata nella lussuosa sala di lettura «del principale albergo d'uno fra i più conosciuti luoghi d'acque minerali in Isvizzera» (Boito 2001, 167) – un sito, quindi, nel quale gli ospiti, essendo ubicati 'fuori casa', appaiono stranieri gli uni agli altri, ma anche una dimensione per eccellenza *unheimlich*, dove la non-conoscenza reciproca promuove un radicale riscontro identitario, indotto altresì da un serrato accertamento di pervasivi luoghi comuni.

Qui, in un ambiente 'occidentale' squisitamente 'civilizzato', mentre sta bollendo un samovar tra luci soffuse e una conversazione saltelliera che si attiene a toni pacati (anche se i contenuti dei messaggi veicolati non sono affatto tali), compare inaspettato e 'fuori luogo', un nativo di Morant-Bay dal nome topico, Tom: un giamaicano 'ne-

7 Circa il 'classicismo anticlassico' boitiano, venato di antilirismo burlesco e grottesco, nelle sue relazioni con le avanguardie primonovecentesche, cf. Finotti 1994.

8 Nell'articolato dibattito imagologico dedicato a questa problematica dalla comparatistica, va segnalato uno degli apporti teorici più significativi, quello di Pageaux, il quale, nell'intendere l'immaginario espressione della bipolarità sussistente tra identità e alterità, interpreta l'immagine dell'Altro come «une langue seconde, un 'language'» (Pageaux 1988, 368), coesistente con quella dell'io, ma «la doublant en quelque sort, pour dire autre chose» (368).

9 I contributi apparsi sul numero monografico de *L'Asino d'oro*, dal titolo «*Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrativa moderna*» (1990), hanno offerto in merito un bilancio intertestuale di notevole rilievo interpretativo.

10 Volto a sondare le immagini del viaggio, in accezione sia spaziale che temporale, il volume di Cannavacciuolo, Zava 2013. La dimensione diasporica ricorrente tra viaggio e scrittura è stata ottimamente messa a punto nella *Prefazione* di Ricciarda Ricorda (7-8).

11 Vivente l'autore, questa come le novelle restanti non vennero raccolte in volume, nonostante l'impegno profuso dal narratore. Circa le varie ipotesi progettuali volte a riunire le prove in una silloge cf. Villa, «Introduzione alle novelle» (Boito 2001, 477-83).

ro', che supporta, quindi, tutti i crismi dell'alterità,¹² divenuto facoltoso grazie a una cospicua eredità. Questi è fratello di Gall-ruk – un ribelle che, nel frattempo, capeggia in patria una rivolta di schiavi in lotta per l'indipendenza della loro terra, sottomessa dai colonizzatori inglesi, ed è stato gravemente ferito in uno scontro sanguinoso. Proprio quel Tom viene sfidato dal provetto giocatore 'bianco' Giorgio Anderssen, appellato l'Americano, in una partita a scacchi: una competizione mimante, in allegoria, la lotta senza tregua che oppone poteri, etnie e classi sociali, al di là come al di qua dell'oceano.

Il bianco e il nero, del colore delle pedine come della pelle dei due giocatori, rimandano invero a modalità diametralmente divergenti di interpretare quel 'gioco' – una posta agita su due scacchiere, l'una di 'grado zero', pertinente *tout court* a una partita a scacchi, l'altra atta a proiettare quel medesimo 'gioco' a un livello ben diverso. Le mosse accampate, infatti, allegorizzano uno scontro simbolicamente acceso, che chiama in giudizio, accanto a palesi conflitti sociali ed etnici, anche risvolti esistenziali:

Al vasto ed armonioso concepimento del bianco, il negro opponeva questa *idea fissa*: l'*alfiere segnato*; alla ubiquità ordinata delle forze dei bianchi, i neri opponevano la loro farraginoso unità, al giuoco aperto e sano, il giuoco nascosto e maniaco; Anderssen combatteva colla scienza e col calcolo, Tom colla ispirazione e col caso, uno faceva la battaglia di Waterloo, l'altro la rivoluzione di san Domingo. *L'alfier nero* era l'Ogé di quella rivoluzione. (Boito 2001, 174)

Al termine di una lotta sia fisicamente che psicologicamente estenuante, durata tutta una notte e risoltasi solo alle prime luci dell'alba con la vittoria finale della tecnica della guerriglia, ossia di quella adottata dal 'negro' come dai rivoltosi della colonia britannica, Tom ha la meglio sulla strategia programmatica del rivale, calcolata 'a tavolino', ricorrendo a un agguato imprevisto, posto in essere dal pezzo dell'alfiere nero – trionfo del disordine polifonico, originato dal dubbio e dal caso, sul criterio monologico del 'certo'.

A questo punto lo sconfitto Americano 'bianco', non accettando il primato, innanzitutto simbolico, ottenuto dal rivale, che gli ha cominatio un clamoroso scaccomatto, si scaglia contro di lui, assassinandolo con un colpo di pistola diretto al capo. Ma è con la morte che Tom, il quale ha ultimato il proprio 'viaggio' in un albergo svizzero

¹² Infatti gli altri civilissimi ospiti 'bianchi' dell'albergo lo etichettano via via come «barbaro», «Satanasso in persona», «*ourang-outang*», «un assassino che si fosse annerita la faccia» (Boito 2001, 167). Qui come altrove i corsivi, ove privi di indicazione contraria, sono originali.

'occidentale', frequentato da una clientela dabbene, matura la convinzione di essere riuscito a salvare la vita a Gall-ruk, il fratello ribelle, riducendo il rivale alla demenza. Il 'viaggio' di quest'ultimo, infatti, si conclude da emarginato, «povero, abbandonato da tutti, deriso, pazzo [...] per vie di New-York facendo sui marmi del lastricato tutti i movimenti degli scacchi, ora saltando come un cavallo, ora correndo dritto come una torre, ora girando di qua, di là, avanti e indietro come un re e fuggendo ad ogni negro che incontrava» (Boito 2001, 179).

La pantomina della follia che l'Americano recita sul lastricato new-yorkese, insomma, dialoga a distanza ravvicinata con le mosse degli scacchi verificatesi sul tavolo da gioco svizzero, mentre danno conto di un 'viaggio imagologico' esperito tra i conflitti culturali e sociali di un Altrove non solo e non tanto geografico.

Con *Iberia*, apparsa nel 1868 sui fogli della *Strenna Italiana* di Milano, l'Altrove è *in primis* geografico, essendo la novella ambientata in una landa montagnosa e sperduta dell'Estremadura; là dove un nobilissimo cavaliere castigliano, Estebano, raggiunge la promessa sposa, l'adolescente cugina Elisenda, del Leon, animato dal proposito/destino di congiungersi con lei in un rito di iniziazione nuziale e, assieme, allusivamente esoterico officiato nel sacro soffocante di un oratorio.

Lo scenario, magistralmente scenografico come solo un uomo di teatro quale Boito avrebbe saputo allestire,¹³ è offerto da saloni sontuosi ma fatiscenti, arredi prestigiosi ma decrepiti, cripte ammuflite, reliquie corrose, incrostate di gemme e, assieme, di scorie: un habitat segnato da un passato splendore oramai in rovina, dal lutto e dal disfacimento – uno sfacelo 'storico' che la nascita di un erede legittimo al trono, destinato a dare nuova linfa al primato politico venuto meno e al prestigio nobiliare perduto, avrebbe potuto obliterare.

Fatto sta che l'amplesso rituale, assieme carnale e mistico,¹⁴ dei due principi, le cui sembianze, stilizzate all'eccesso e di gusto squisitamente preraffaellita,¹⁵ in quel loro esibire all'unisono nobiltà, bellezza e gioventù, viene corrotto dal fumo ammorbante prodotto dalla lenta combustione di ceri venefici: saranno questi effluvi tossici a cagionare il decesso dei due sposi, annullando l'evenienza di una rinascita e di un possibile riscatto regale.

All'altezza del quinto e ultimo paragrafo, tuttavia, grazie all'intervento di un drastico salto spazio-temporale nel *continuum* della tra-

13 Circa le sapienti competenze boitiane nel campo della scenografia teatrale cf. Viale Ferrero 1994.

14 L'interesse spiccato per le dottrine esoteriche, nutrite dal mito faustiano, ravvisabile nei diversi ambiti della produzione dello scrittore, è stato messo in luce da Villa in OL, 15-21.

15 Per una interpretazione di detto gusto figurativo, accorto nel recepire la lezione estetizzante e pre-decadente di simbolismo e preraffaellismo, anche in quanto reazione ai dettami di certo realismo naturalista, cf. Anceschi 1990, 60-3.

ma, l'habitat pregresso subisce una virata radicale. Sulla scena narrativa irrompe, in tal caso, un cieco presente, volgare e distruttore, impersonato da una turba plebea indistinta, che, inferocita, brandisce mannaie. Capeggiata da un «rosso demagogo» (Boito 2001, 198), essa sferrerà un assalto dissacrante a «quel tenebroso asilo di pre-ganti, che sarà ad un tratto rischiarato dalle torve faci della rivolta» (198); anche se poi in quel luogo, un tempo aristocraticamente eletto, rinverrà solo due poveri scheletri, pur addobbati in modi regali, limitandosi a strappare con gesto profanatore le corone avite da quei miseri teschi.

In codesto Altrove (come in tutti gli Altrove che possano dirsi tali),¹⁶ in altri termini, la dislocazione geografica e spaziale va a interagire non solo con una dismisura temporale - lo riprova la bizzarra cronologia esibita, che procede dal 613 del re Egica al «secolo presente», toccando una data futuribile, vale a dire un 1879 (197-8) - ma anche con determinati paradigmi culturali. Ciò grazie a una serie nutrita di antinomie, che chiamano in causa via via antico e moderno, sacro e profano, mondo aristocratico e *populace*. Interrogando le contraddizioni che le pervadono, così, si opera una verifica pronta a leggere in detto Altrove un cronotopo paradigmatico, 'inscenante' le antitesi insanabili della modernità.

È la degradazione del presente, allora, il dato con cui ci si deve misurare: una dimensione implosa rispetto a un passato ritenuto, peraltro, non più riscattabile - ciò in palese polemica con i modelli sia ideologici che letterari vigenti, veicolati da una certa idea trita di realismo, per un verso, e dal prototipo storiografico canonizzato dal romanzo storico, per un altro,¹⁷ 'smentiti' nella loro mutua impraticabilità.

Articolata in tre capitoli, vale a dire «La cornice dei ritratti», «Barbapedàna» e «La scuola del Gippa», la terza delle composizioni novelistiche prese in esame, dal titolo *La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni*, firmata con l'anagrammatico Tobia Gorrio, apparve in nove puntate, tra il 1871 e l'anno seguente, sui fogli della *Gazzetta Musicale di Milano*.

L'alterità, in questa prova, dove il quoziente *fictional* risulta posto in secondo piano, mentre si ascrive rilievo maggiore alla componente saggistica e, in particolare, a problematiche di teoria e di pratica musicale, è prefigurata dalla entrata in gioco di silhouette d'artisti e di interpreti definibili come 'emarginati'.

¹⁶ Per una disamina delle strategie narrative cui hanno fatto ricorso gli scrittori del secondo Novecento nel dare conto delle svariate oltranzes connesse al viaggio, dall'antiturismo al *dépayement*, dalla geocritica al metaviaggio, fino ai controviaggi dei migranti, cf. Marfè 2009.

¹⁷ Assunti programmatici, codesti, già espressi all'altezza della menzionata *Polemica letteraria*.

Ecco, quindi, che viene dato risalto a esemplari esistenziali anomali: il musico migrante di antica tradizione provenzale, il menestrello di strada, il compositore che ama esibirsi non già nel chiuso di prestigiose sale teatrali, bensì sotto i pergolati di osterie, ubicate in aperta campagna, fuori Porta Tosa, come quella dei Tre Mori (Boito 2001, 203), incurante dello scatenarsi degli elementi, anzi sfidando con i propri strumenti la furia della natura - è il caso di Barbapedàna; o il maestro di musica Gippa, geniale ma discriminato, il quale tiene scuola nella soffitta in cui dimora,¹⁸ tra Porta Ticinese e il Carrobbio, in un quartiere degradato di Milano, come si legge ne *La scuola del Gippa*.

Sono profili, codesti, che impongono un rovesciamento risoluto alle immagini canoniche, paludate/normate, di un 'creatore' inserito a pieno titolo tra le griglie di un collaudato sistema imprenditoriale dei teatri e dell'editoria musicale, vigente a quell'altezza.

L'opposizione chiuso/aperto riveste, pertanto, un indicativo rilievo simbolico, visto che rimanda a due modalità antitetiche non solo di creazione ma anche di fruizione allargata, quindi democraticamente intesa, della musica, in fuga da 'gabbie' istituzionali patite come claustrofobiche, quali potrebbero essere addobbate sale per musica, lussuosi teatri e ieratiche chiese:

La musica in piazza è la musica in libertà, è il suono che canta, che vola sotto il sole, sotto le stelle, in mezzo all'aria, nella pienezza del proprio elemento; è la nota sfuggita alle vòlte del teatro, dalle pareti della camera, dalle navate della chiesa, evasa da tutte le prigioni nell'atmosfera salubre del cielo aperto, sciolta da ogni catena, franca da ogni barriera, cinguettante co' passeri, librantesi colle rondini. *La musica in piazza è la musica fuori di gabbia*. (Boito 2001, 199)¹⁹

Ne consegue che il fattore dettato dalla spazialità, non solo grazie all'opposizione chiuso/aperto ma anche ad altre antinomie, che si re-

¹⁸ Anche se sono proprio la luce e l'aria che filtrano dagli abbaini, come attesta la miserrima soffitta abbarbicata tra i tetti del Gippa, a invertire il senso attribuibile ai luoghi abitati dai poveri e dai ricchi, mentre si assegna una valenza decisamente negativa all'oro 'buio' che connota questi ultimi: «I nidi dei poveri paiono ideati all'inverso dei nidi dei ricchi, questi spargono meglio i loro agi nelle vicinanze del suolo fra le dense atmosfere dei piani terreni e dei così detti *piani nobili*, quelli, nelle vicinanze del cielo; i ricchi sono i castori e i poveri le rondini. E poi, sembra che tutte le allegrie della natura si diletino assai più nell'adornare l'indigenza. L'oro in certi palazzi mi par nemico del sole. Le ilarità della luce sono più sincere sotto l'abaino dell'operaio, libere dall'inciampo dei cortinaggi» (Boito 2001, 215).

¹⁹ Va rilevato come l'inciso «sciolta da ogni catena, franca da ogni barriera» parafrasi una delle strofe più programmatiche, anche in accezione formale, della lirica *Dualismo*, ovvero l'undicesima: «E sogno un'Arte eterea | Che forse in cielo ha norma, | Franca dai rudi vincoli | Del metro e della forma, | Piena dell'Ideale | Che mi fa batter l'ale | E che seguir non so» (Boito 2001, 54-5).

lazionano con il basso/alto, per un verso, e il centro/periferia, per un altro, assurge a veicolo di alterità; esso, difatti, attribuisce visibilità e voce a dispute e a conflitti socialmente e culturalmente avvertiti.

Proprio l'opposizione centro/periferia – e l'iter che implica l'andirivieni dall'uno all'altra – ricondotta in quest'ultima novella alle due città esperite, ossia a una Milano lussuosa/centrale e a un'altra Milano', l'emarginata/periferica (sebbene sia appunto codesta l'artisticamente significativa), che, così disposte, appaiono leggibili in reciprocità, è determinante anche nella prova seguente. Ne *Il pugno chiuso*, infatti, apparso in cinque puntate sull'«Appendice» del *Corriere di Milano* del dicembre del 1870, si conferisce un segno eloquente proprio a detto fattore.

La novella, ambientata in una Polonia narrata come 'lontana', in una regione periferica, quindi, rispetto ad altri e più 'civilizzati' paesi europei, racconta di un habitat nel quale persistono pratiche religiose *d'antan*, superstizioni primitive, riti pagani, credenze chimeriche, congetture fantastiche e usanze popolari 'superate';²⁰ cosicché l'io viaggiatore, che visita quel territorio allo scopo di svolgere «certa missione medica», è costretto a misurarsi con un brusco salto non solo, e non tanto, geografico bensì culturale: uno scarto comportante una verifica e una messa in forse delle proprie idee pregresse, solidamente ancorate a un sapere scientifico, orientato positivamente.

Il viaggio – precisa l'incipit – risalirebbe al 1867 («Nel settembre del 1867 viaggiavo in Polonia per certa missione medica che mi era stata affidata; dovevo fare delle ricerche e degli studi intorno ad una fra le più spaventose malattie che rattristano l'umanità: la *plica polonica*»; OL, 223): una datazione che, prossima com'è a quella della stampa, non può non contribuire a rafforzare il patto narrativo di credibilità convenuto col lettore e, assieme, dato il quoziente fantastico, a farne vacillare le certezze.

In questo caso, allora, un uomo di scienza che si attiene a un ordine 'razionale' e a saperi fondati, ad esempio, su trattati di elettrofisiologia, in gran voga benché irrisi implicitamente, come quello del celeberrimo Carlo Matteucci,²¹ deve misurarsi con una serie di alterità regressive assai manifeste. Infatti la stupefacente umanità in cui egli incappa in occasione della festa religiosa della Madonna di Czenstokow, presa d'assalto da una turba feroce di emarginati e mendicanti, in lotta tra di loro pur di rastrellare un'elemosina miserrima, malati ripugnanti, 'sordidi' ebrei quale Simeòn Levy, brutali usurai, chiromanti truffatori, ladri patentati e antiquari falsificatori, come

²⁰ Per una interpretazione del modo fantastico caratterizzante la novella cf. Ceserani 1981.

²¹ Si pensi, ad esempio, al suo *Corso d'elettrofisiologia in sei lezioni*, edito a Torino nel 1861.

il russo Mastro Wasili, gli squaderna dinanzi un paesaggio dis-umano, formicolante di degenerazioni d'ogni tipo, fisiche e psicologiche.

Emblema di siffatti 'transiti' è proprio un oggetto mediatore – dispositivo, com'è noto, di cui il modo fantastico si avvale con grande perizia per attivare le proprie strategie narrative. Esso, in detto caso un fiorino rosso, sarebbe in grado di 'viaggiare' dalla dimensione dell'aldilà a un incerto aldiquà, sospeso tra il dubbio scientifico e l'evidenza 'fantastica' – «un vecchio fiorino d'oro col conio di Sigismondo III e la data del 1613» (Boito 2001, 228), assurto a motivo scatenante di una «fissazione maniaca» (236), grave forma patologica di stigmatizzazione provocata da una brama compulsiva di denaro.²²

Sarà proprio quell'ipotetico fiorino, febbrilmente agognato, sebbene fittizio, destinato a passare di mano in mano, tra personaggi 'vivi' e larve di trapassati, determinando amputazioni e decessi lungo il proprio iter saltellante ma inarrestabile, a farsi medium di paralisi e di morte e, assieme, a divenire spietato strumento di denuncia.

Infine, con *Il trapezio*, novella rimasta inconclusa,²³ apparsa per la prima volta sulle pagine della milanese *Rivista Minima* in sedici puntate dal 2 febbraio 1873 al 18 gennaio dell'anno seguente, anch'essa con la firma anagrammatica di Tobia Gorrio, l'alterità odepórica approda a un'ecclatante epifania narrativa.

Il viaggio, in quest'ultima occorrenza, prende avvio nella provincia di Tsing, in una Cina arcaica e rurale, rispettosa dei legami familiari, che, pur flagellata da una terribile carestia, continua ad attenersi rigorosamente a principi di integrità e moralità. Costretta dall'infierire della fame, qui una madre, nel tentativo di donare al figlioletto Yao un futuro meno precario, lo affida a colui che ella suppone un facoltoso mercante, un Koo, «vestito da marinaio europeo» (242), consegnandogli la somma pattuita di ben cinquanta onces d'oro pur di assicurare un avvenire migliore al ragazzo. Invece quel presunto europeo si rivelerà un impostore senza scrupoli, ossia un *Jin-mù*, «uno di quelli che la timida ironia del popolo cinese chiama *pastori d'uomini*» (243): un feroce mercante di schiavi 'negri', che tiene celati nel 'sottofondo' della propria imbarcazione, ammassati in catene.

La scoperta che il giovane Yao ha modo di compiere «nel più profondo della stiva» (244), mentre di soppiatto va alla ricerca di qualche ghiottoneria, è raccapricciante:

Più che guardavo attraverso lo spiraglio e più il barlume aumentava. Poco a poco mi parve che l'ombra quasi vinta si condensasse

²² Detta tematica, in ogni sua implicazione, è stata saggiata attentamente a partire dalla letteratura mediolatina fino alla contemporanea in Barbieri, Gregori 2014.

²³ Per una lettura delle carte autografe, degli appunti e degli eterogenei materiali compositivi della novella, cf. Crotti 1994.

tutta da un lato in istrati orizzontali e condensata assumesse corpo, ma corpo vero e quasi profilo; anzi vero profilo e forma d'uomo.

Prima vidi una testa negra come la caligine, una testa dai capelli lanosi e dalle grosse labbra, poi un torso che respirava affannosamente, poi due ginocchia tremanti; le braccia non vidi, parevano legate sotto la schiena. Quel corpo era disteso sul suolo.

La curiosità della gola aveva fatto posto nel mio animo a un'altra curiosità assai violenta, quella della paura. (Boito 2001, 244)

La soglia tragica che si spalanca dinanzi alla vista di Yao non è che la prima epifania di una serie di oltranzes a dir poco inquietanti. Infatti, dopo un lungo viaggio per mare, una volta approdato nel lontano Perù, egli verrà 'ceduto' dal mercante di schiavi a William Wood, l'impresario del grande circo di Lima, per essere avviato alla carriera di giocoliere.

'Sfruttato' dal padrone per le sue prodezze geometrico-acrobatiche, deriso dagli altri commilitoni circensi a motivo di una presunta omosessualità, emarginato poiché giudicato un 'diverso', e non solo per 'razza' e sesso ma anche per cultura, tradito da Ramàr lo zingaro - quel compagno di viaggio e di sventura ritenuto in precedenza un amico fidato, poiché sedotto dal fascino andaluso di Ambra, sua partner negli esercizi ginnici - l'eroe/personaggio del cinese è costretto a confrontarsi con una serie talmente serrata di alterità odeporiche da divenirne vessillo ed emblema. E proprio grazie a una sequenza così nutrita di 'differenze', egli, artista mercificato, farà di quella sua maschera circense un volto 'vero', poiché atto a donare visibilità e parola a uno scenario percorso da perturbanti contraddizioni.

Bibliografia

- Anceschi, Luciano [1962] (1990). «Protesta e rifugio nell'«irrazionale»». Vetri, Lucio (a cura di), *Le poetiche del Novecento in Italia*. Venezia: Marsilio, 43-73.
- Barbieri, Alvaro; Gregori, Elisa (a cura di) (2014). *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni = Atti del XLI Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 11-14 luglio 2013). Padova: Esedra.
- Boito, Arrigo (2001). *Opere letterarie*. A cura di Angela Ida Villa. Milano: Edizioni Otto/Novecento.
- Cannavacciuolo, Margherita; Zava, Alberto (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. DOI <https://doi.org/10.14277/978-88-97735-43-4/001>.
- Ceserani, Remo (1981). «Una perfetta novella fantastica». Boito, Arrigo [1870], *Il pugno chiuso*. Palermo: Sellerio, 47-54.
- Crotti, Ilaria (1994). «Equilibrismi del Trapezio fra le carte boitiane». Morelli 1994, 89-129.
- «*Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrativa moderna*» (1990). Num. mono-gr., *L'Asino d'oro*, 1(1).

- Finotti, Fabio (1994). «Il démon dello stile». Morelli 1994, 35-60.
- Marfè, Luigi (2009). *Oltre la 'fine dei viaggi': I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*. Firenze: Olschki.
- Mariani, Gaetano (1967). *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia Editore.
- Morelli, Giovanni (a cura di) (1994). *Arrigo Boito = Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita* (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione «Giorgio Cini», marzo 1992). Firenze: Olschki. La linea veneta 11.
- Pageaux, Daniel-Henri (1988). «Image/Imaginaire». Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl-Urlich (Hrsgg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 367-79.
- Rosa, Giovanna (1997). *La narrativa degli Scapigliati*. Roma-Bari: Laterza.
- Starobinski, Jean [1970] (1984). *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. A cura di Corrado Bologna. Torino: Boringhieri.
- Viale Ferrero, Mercedes (1994). «Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica». Morelli 1994, 275-96.

I *Taccuini* di volo

La visione dall'alto nella scrittura di Gabriele d'Annunzio

Michela Rusi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper aims to show that in the writing of *Taccuini* D'Annunzio reaches some of the highest levels of his experimentation, and especially in *Taccuini*, where he is able to express the simultaneity of the categories of space and time and of present and past in the vision from the 'high'.

Keywords D'Annunzio. *Taccuini*. Simultaneity. Space and time. Vision from the high.

Un paio di osservazioni preliminari, a margine della lettura che in queste pagine offro di alcune sequenze tratte dai *Taccuini* di volo.

Sullo sperimentalismo innanzitutto, categoria nella quale il giovane d'Annunzio appena trentenne si insedia con sicurezza, a dispetto dei «lividi criticonzoli» che gliela contestano nel presente e tarderanno a riconoscere anche nei decenni a venire.¹ Il riferimento è all'articolo su se stesso - «Gabriele d'Annunzio e la sua opera» - che sotto lo pseudonimo di Dr. Ugo Cafiero lo scrittore pubblica ne *La Tavola Rotonda* il 17 dicembre 1893: già il titolo ne dichiara gli intenti di bilancio del lavoro sino ad allora compiuto, che *L'Innocente* meglio illumina a posteriori e rilancia in avanti verso ulteriori e più complesse forme d'arte.²

Così d'Annunzio-Cafiero, forte del successo e della recente traduzione francese ad opera di Georges Hérelle dell'*Innocente* con il titolo *L'Intrus*, che ri-

1 Si veda al riguardo l'ottima ricognizione di Lorenzini 1983, e anche Luti 1973, 113-51.

2 Per il riferimento agli interventi dannunziani in giornali e riviste mi attengo all'edizione degli *Scritti giornalistici* Andreoli 2003 [= SG]. La citazione sopra riportata si legge a pagina 145.



vendica il «lento e metodico lavoro preparatorio» necessario agli scrittori per «salire di cerchio in cerchio, secondo la loro potenza, sino a quel culmine d'onde potranno abbracciare il maggiore spazio», riprendendo quanto già scritto nel saggio «Una tendenza» apparso ne *Il Mattino* il gennaio dell'anno precedente (SG, 143).

Tanto più interessante la consapevolezza di sé e della propria ricerca da parte di d'Annunzio per il legame che egli stabilisce fra la ricerca dello stile – che «non parrà più essere un esercizio letterario ma quasi una diretta continuazione della vita» (SG, 19) – e la «particolar visione dell'universo» (SG, 20) che i grandi scrittori soltanto saranno in grado di esprimere,³ rigettando le convenzionali e arbitrarie forme di romanzo ormai desuete:

Senza dubbio, se gli artisti minori seguiranno a compiacersi nelle forme frammentarie che rispondono ai bisogni degli intelletti minori, i grandi si volgeranno a quella forma che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica d'elementi vitali diversi; e cercheranno d'armonizzare in quella, con l'opera alterna dell'analisi e della sintesi, tutte le varietà della conoscenza. (SG, 17)

Ben consapevole di essere in linea con le contemporanee ricerche attive nella cultura letteraria europea sul rapporto fra scrittura e conoscenza della realtà, l'anno successivo all'articolo firmato Cafiero D'Annunzio dedicava il *Trionfo della morte* all'amico Francesco Paolo Michetti con le seguenti parole:

Avevamo più volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno che – essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conocimiento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale. (RI, 639)⁴

L'«ambizione più tenace» dello scrittore è quella di realizzare in Italia «la prosa narrativa e descrittiva *moderna*» (RI, 640; corsivo

³ Così nel saggio «Il Romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova)» uscito ne *La Domenica del Don Marzio* il 31 gennaio 1892.

⁴ Per la citazione dai romanzi il riferimento è all'edizione Andreoli 1988 (=RI) Per il contesto europeo della ricerca dannunziana, d'obbligo il rinvio almeno a Praz 1968, a Mariano 1976 e a Gibellini 1989.

dell'Autore) in grado di rappresentare non «la continuità di una favola bene composta ma [...] la continuità di una esistenza individua manifestantesi nel suo triplice modo per un limitato periodo di tempo» (RI, 640), e cioè «l'unità della *vita*: una successione cronologica ininterrotta, di piccoli fatti materiali e morali, monotona come la vita» (Cimini 2004, 147; corsivo dell'Autore): e sono evidenti i legami con la ricerca attiva in campo europeo in quegli stessi anni, ma ancora in quelli successivi, sia in ambito romanzesco (Proust, Joyce, ma anche Virginia Woolf, per menzionare solo alcuni fra i nomi più importanti) che in quello filosofico e scientifico collegato alle indagini sulla struttura e i meccanismi della mente umana (si veda Marinoni 2018).

Aggiungo allora a questo punto l'altra osservazione promessa in apertura, che riguarda la 'discontinuità' della ricerca dannunziana e dei suoi esiti: non nel senso di incertezze di percorso, perché anzi colpisce la progressione consapevole e senza esitazioni dello scrittore a partire dal verismo di partenza, piuttosto, nel senso dell'amplificazione enfatica e oratoria che è sempre in agguato nella scrittura dannunziana e ne rende così disuguali esiti e valore.

È dunque ancora possibile e lecito chiedersi quanto Mario Praz aveva osservato con interessante anticipo nella sua recensione al *Notturmo* (uscita nel 1922) in merito al *Taccuino* dannunziano del biennio 1881-82 (*La Pescara*) pubblicato nel 1910 da Vincenzo Morrello, e cioè cosa avrebbe potuto diventare «l'arte del d'Annunzio, se egli non avesse avuto il preconetto che quei taccuini d'impressioni che adolescente raccoglieva nel nativo Abruzzo dovessero servir solo di scartafacci» (Costa 1986, 138). L'interesse dell'osservazione consiste soprattutto nell'apprezzamento precoce della scrittura del *Taccuino* e nell'intuizione delle potenzialità di essa, ma è opportuno ricordare che se meno d'accordo si può essere in merito all'osservazione relativa allo 'scartafaccio', è anche vero che solo a partire da anni molto più recenti sarebbe stato possibile avere una comprensione più precisa dei meccanismi e del significato del riciclo e dell'autocitazione dannunziani.⁵

I fili che legano la scrittura dei *Taccuini*, paratattica e nominale, analogica e simbolica, con la prosa del *Notturmo* sono già stati più volte osservati e non occorre soffermarsi,⁶ piuttosto c'è ancora motivo di soffermarsi sulla origine e 'natura' di quella scrittura, nel senso di 'visione' della realtà che essi esprimono, e intendo 'visione' nel senso al quale D'Annunzio si riferiva nell'articolo sul *Romanzo futuro* sopra citato: 'visione' come intuizione e conoscenza della realtà profonda, per sintetizzare.

⁵ Ha indagato tali meccanismi con esiti assai interessanti Crotti 2016, 75-104.

⁶ Necessario ricordare almeno Martignoni 1975 e Costa 1985.

Non saranno allora del tutto soddisfacenti le suddivisioni interne ai *Taccuini* proposte da interventi critici peraltro di grande interesse e usciti con promettente frequenza negli ultimi anni, e cioè quelle di *Taccuini* di *arte, paesaggio, viaggio, di indirizzari* e infine quelli di *guerra*, che possono considerarsi una sezione a sé stante ma non in senso assoluto, come intendo dimostrare nelle pagine che seguono (cf. Costa 1985; Marinoni 2013). Non lo sono perché, fatte salve tutte le parti relative a bozze di discorsi di carattere politico e bellico e simili, laddove si tratti di 'descrizione', appunto di monumenti, quadri, chiese e qualsiasi altra espressione artistica, ma anche quando si tratta di paesaggi, persone ecc., soggiace alla maggior parte di questi frammenti una sorta di 'urgenza' descrittiva che li avvicina al terreno della *visione* e alla necessità di fermarla, di esprimerla tramite la scrittura.⁷

In questo contributo l'analisi non può che limitarsi a una breve campionatura, e mi riservo di riprenderla e approfondirla in altra sede, ma è già interessante il frammento di apertura del primo *Taccuino* che ci è giunto,⁸ che riporto di seguito evidenziando in corsivo le componenti che soprattutto sono di maggiore interesse ai fini del mio discorso:

L'acqua corrente *tra* i pioppeti dilaga, acqueta le ire, *poi seguita* il viaggio *tra* i cespugli di celidonia gialla e d'ortiche. Si specchiano i pioppeti *nell'acqua*. Il rivo ha freschissimi murmuri; *scende un bove* grigio a bere. *A fronte* di queste ombre fatiche *s'ergono d'intorno* le rocce aridissime, bruciate dal sole, prendendo stupendi riflessi dorati e d'argento. Ciuffi di menta odorosa *sulle rive*. Un coro *lontano; è il meriggio*. E il rivo passa con murmuri freschi suadendo i sonni pagani, *Sopra*, l'azzurro tenero, limpidissimo. (T, 5)

La sequenza risulta scandita dalla deissi spazio-temporale e dai verbi di moto che seguono il movimento dell'acqua e dell'animale, cioè dal bisogno di chi osserva e descrive di 'inquadrare' la parte di realtà che l'occhio vede,⁹ ed è un bisogno che già in questo primo *Taccuino* trova un'altra forma di espressione negli schizzi di tre barche, come accadrà anche in seguito relativamente a paesaggi, monumenti ecc.

⁷ Per i *Taccuini* parla di «visività» ma in senso fortemente limitativo Noferi 1966. Interessanti considerazioni sul tema della 'visione' in D'Annunzio si leggono in Lorenzini 1985.

⁸ Prescindo, in questa sede, dalle questioni filologiche inerenti ai *Taccuini*. Mi limito alla «Premessa» di Bianchetti ai *Taccuini* (1965) e a *Altri Taccuini* (1976). Prescindo anche, per motivi di spazio, dalla questione dei rapporti intertestuali fra i *Taccuini* e le altre opere dannunziane, confidando che la mia opinione al riguardo emerga dalla mia lettura dei medesimi (d'ora in poi nelle citazioni: T).

⁹ Sul ruolo dello 'sguardo' nella scrittura dannunziana, si veda Crotti 2016, 105-35.

È pure interessante la parte finale del frammento successivo e tutto il terzo, che propongo di seguito alla lettura, ma per un motivo che inerisce non alla 'visione' bensì a quella 'discontinuità' di esiti sopra osservata:

Che splendidi sogni! Che freschezza lucente di fogliami!

Che nembo di spume meraviglioso. Dà le vertigini! Lanciarsi là e sparire! Le roccie [sic] traforate dall'acqua si ergono. Sale polverosa a rinfrescare il viso. Valanghe valanghe di spuma. (T, 5; corsivi aggiunti)

L'«urgenza» descrittiva ha qui lasciato spazio alla tentazione costante in D'Annunzio all'*exsuscitatio*, evidente nell'accumulo di esclamative, di anafore e nell'iterazione, ed è interessante, appunto, che la compresenza di 'visione' ed enfasi compaia già all'altezza di questo primo *Taccuino* a noi pervenuto.

Vale la pena leggere ancora un esempio perché appartiene a molti anni di distanza dal primo: il luogo è Settignano, l'anno è il 1898 e il mese è giugno: sono i tempi, i luoghi e la stagione di *Alcyone*,¹⁰ ma più che rilevare gli eventuali travasi nella lirica, conta soprattutto ritrovare nell'io che guarda e descrive la stessa necessità di *inquadrare* e descrivere ciò che viene *visto* propria dell'io del 1881:

La Gamberaia -

20 giugno 1898 verso sera.

La collina di Settignano *digrada a valle* col suo gran manto di oro e di vapor glauco: di messi e di olivi.

Il grano *tra* gli olivi è d'un giallo un po' fulvo. *Si scorge, di là*, Castel di Poggio, il cipresseto: un fondo più cupo e più selvaggio.

A *Sinistra*, i poggi con le loro linee che *scendono tutte verso l'Acqua* [corsivo dell'Autore], *verso* il Fiume, formano un'armonia mistica la cui espressione auditiva è il suono delle campane ond'è piena la valle.

Firenze è *in un velo*.

= *Nei lecceti*, i lecci hanno sul tronco certe cicatrici bianche. Il sole basso *entra* nelle siepi di cipresso che *qua e là* sembrano *ardere* [corsivo dell'Autore] d'un fuoco rosso.

Come più grave si fa l'ombra, le rondini *volano basse*, radendo l'erba, *nel gran viale* in cui *cade* una specie di verde umidità. I cipressi, *in fondo*, danno imagine d'un organo enorme. (T, 235-6)

¹⁰ Il libro di *Alcyone* è stato recentemente ripubblicato in una nuova edizione critica da Gibellini per i tipi di Marsilio (2019).

È D'Annunzio stesso, e non stupisce, a fornirci le chiavi interpretative della visione della realtà che emerge dalle descrizioni dei *Taccuini*, e lo fa in note che i suoi lettori conoscono bene. Nel 1897, *Taccuino 16*:

Sfogliando un dizionario musicale, vedo i nomi ignoti di certi strumenti inventati da musicisti oscuri. *Pensare* a tutte queste invenzioni... nel senso che *so*. Vedere sempre nell'aspetto delle cose il *miracolo*. (T, 223; corsivi dell'Autore)

Nel 1912, *Taccuino 43*:

Il *linguaggio* delle cose -

La stazione di Lamothe - (20 luglio 1912)

Tutto parla all'attenzione - Un treno merci si mette in moto - L'aspetto di ciascuna vettura. Quella carica di pietre - quella, di botti e di barili - di macchine in ferro - di serbatoi (- terebentina), di bestiame - Ciascuna vettura ha il suo destino - Il linguaggio dei nodi, delle corde. Il *modo* con cui sta accumulato e aggregato ciascun minerale: il carbone, le pietre, la sabbia [...] I rifiuti della vita, i frammenti di utensili, le scorie - un pezzo di ferro, un chiodo torto, una scheggia, un truciolo, un pezzo di fune, una scatola di latta vuota. Tutto *parla*, tutto è *segno* per chi sa leggere - In ogni cosa è posta *una volontà di rivelazione*. Ma nessuno è disposto e aperto a riceverla.

Le linee formate dalla disposizione casuale degli oggetti sono *una scrittura* [...]

Così guardata la vita è una successione *perpetua* di emozione. Nulla è *indifferente*.

(Sera del 20 luglio 1912 - andando s Saint Jean de Luz -) (T, 619-20; corsivi dell'Autore)

Quanto soggiace alla 'visione' espressa dal sistema descrittivo dei *Taccuini*, mi pare evidente, è un sistema percettivo della realtà affine a quello che 'impone' al giovane *je* della *Recherche* di esprimere subito, mentre ancora è in carrozza, e per iscritto, perché il piacere consisteva nelle parole, l'entusiasmo che gli aveva procurato la visione dei campanili di Martinville, per 'liberarsi' di essi e di quel che stava loro dietro. E voglio ricordare che l'affinità si estende (e non potrebbe essere altrimenti) a una comune sensibilità verso i 'nomi', e basti il seguente passaggio del *Notturmo* relativo a un fiore, la zàgara: «C'è la zàgara. È il nome arabo che dà al fiore d'arancio la Sicilia saracena. L'appresi, adolescente, su la mia riva, dal mozzo d'una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo» (D'Annunzio 2005, 228). Quanto avvicina i due scrittori, voglio dire, è la comune percezione che la realtà consiste in un insieme di segni da interpretare, e che essa trasmette qui e ora, cioè 'nel presente'.

Sappiamo bene, infatti, che in Proust «la memoria, s'intende, interviene come un mezzo nella ricerca, ma non è il mezzo più profondo; il tempo passato interviene come una struttura del tempo, ma non è la struttura più profonda» (Deleuze 1986, 5).

Quanto a d'Annunzio, è nel presente acronico dell'io del *Notturmo* che confluisce la sua ricerca dell'«unità della vita: una successione cronologica ininterrotta, di piccoli fatti materiali e morali, monotona come la vita». Dopo, ci sarà la prosa di memoria, e il rischio continuo dell'*exsuscitatio*, dell'enfasi, dell'amplificazione retorica.

Possiamo allora tornare a chiederci, insieme a Mario Praz, che cosa avrebbe potuto essere l'arte di D'Annunzio a partire dai *Taccuini*, e un esempio particolarmente interessante lo forniscono quelli *di volo*. L'emergere dell'interesse dello scrittore per l'aeroplano compare nel *Taccuino 55* in una serie di appunti del settembre del 1909,¹¹ da Brescia, che fu sede del primo circuito aereo internazionale e dove egli ebbe la sua prima esperienza di volo. Tale interesse non fu esente da entusiasmi trionfalistici che ricordano quelli del futurismo, come la progettata e presto interrotta serie di conferenze in varie città italiane dal titolo complessivo *Per il dominio dei cieli*, ma gli appunti bresciani denotano un'attenzione per i gesti dei meccanici, le parti e componenti dell'aereo, e le rifrazioni luminose di tali parti immesse nel contesto naturale e urbano, che può collocarsi più opportunamente nella visione degli oggetti quale si legge nel frammento del 1912 sopra citato. Qualche breve citazione per esemplificare:

L'aeroplano corre su le sue rote leggere - nel fumo azzurrino, come se l'erbe secche della brughiera ardessero - lo strepito diminuisce - a un tratto si solleva leggermente -

Si vedono nel sole - a traverso - le nervature delle ali - a quadri

Il sole cala dietro le tribune - Le lunghe ombre delle tribune, dei piloni, delle antenne crescenti La pianura s'indora intensamente - I cascinali risplendono nella lontananza - percossi dalla luce occidua (T, 544-55).

Né ora né in seguito, durante l'impegno in guerra, paiono interessare a D'Annunzio quegli aspetti dell'aereo e in generale della 'macchina' che invece affascinavano tanto Marinetti: il frastuono, il rumore. Al contrario, come si legge nel seguente appunto del 1915, durante il volo su Trieste: «Sono sordo. *Lo strepito del motore è atroce*. Ho dimenticato di mettere nelle orecchie la cera d'Ulisse. | Nel *pallore del-*

¹¹ Per la datazione del *Taccuino 55*, si veda T, 1295.

la laguna i canali tortuosi sono verdi come la malachite, come l'ossido di rame» (T, 744; corsivi aggiunti).

Nei *Taccuini di volo* i riferimenti all'apparecchio sono essenziali, non interessando all'io né il rumore e neppure la velocità (e si lega il frammento successivo a quello appena riportato: «-L'apparecchio, malgrado il vento fresco, è stabilissimo. Non rulla quasi mai. Sensazione d'immobilità, di sospensione nell'aria. Cuore tranquillo. Coraggio lucido. Un sorriso spontaneo alla cima dell'anima»), (744) piuttosto il potenziamento dello sguardo che la situazione consente, la visione dall'alto che metamorfizza in modo sistematico il paesaggio in una creatura femminile. Così il «pallore della laguna» nella nota su riportata, e così nel seguente passaggio del medesimo *Taccuino* che almeno in parte vale la pena di leggere, datato 6 agosto:

La grana del vento su l'acqua - marezzata - I prati lagunari. Le chiare dighe come cinture intorno alla terra bionda e molle - femminea, piena di seni, di parti delicate | Nell'estuario le porzioni della terra - come fatte per essere offerte - come il pane si frange. Il fango prezioso - Il fumo che si corica abbassato dal vento - La gola di Venezia come la gola della colomba. | Gli Euganei come tumuli - Le alpi della guerra - dentate - I canali segnati dai pali. | Le terre protese distese come *i bei gesti*. La città collegata col ponte come il fiore e il gambo. (T, 738-9; corsivo dell'Autore)

Di particolare interesse nella direzione che ho seguito in queste pagine, e cioè della confluenza della scrittura dannunziana al presente in atto - che è il filo rosso che, mi pare, collega soprattutto la scrittura dei *Taccuini* al *Notturmo*, in quella ricerca «a cogliere la concretezza del presente» (Kundera 1994, 135)¹² comune alla sperimentazione sul romanzo, e non solo europea, da Flaubert in poi - sono i *Taccuini 107* e *109*, nelle sequenze che raccontano rispettivamente il volo di *Prova delle 10 ore*¹³ e quello da Taliedo a Gioia del Colle per l'impresa di Cattaro.

Sono la *durata* del viaggio e l'*estensione* del tragitto percorso, cioè le categorie di tempo e spazio nel trattamento al quale le sottopone l'io che guarda, a costituire l'interesse di tali sequenze, dalle quali riporto qualche passaggio essenziale, dapprima dal *Taccuino 107*, che narra la «prova di volo» dall'aeroporto di Comina a Torino e ritorno:

Partiamo dalla Comina alle 8.10 [...] Ci portiamo verso le lagune pallide e tacite. | Venezia! [...] *Vedo* il palazzo Corner, e nell'ombra

¹² Sull'attualizzazione nel *Notturmo*, fondamentale l'analisi di Bàrberi Squarotti 1987.

¹³ Così nel sommario del quaderno: cf. T, 1342.

la Casa rossa dove Renata forse dorme. *Vedo* il ponte di ferro, e il tetto di Venturina che forse si sveglia. *La vedo* nuda come quando è nelle mie braccia [...] | Desiderio che brucia nel vento come un pugno di mirra. | Ci dileguiamo. L'anima sembra sfilacciarsi indietro come là su la selva di Ternova la fiamma azzurra con le sette stelle dell'Orsa [...] Le *città* nascondono il *viso*. Non si scorge che la sommità del capo, a volo: il capo rossastro. | Una greggia di nuvole innumerevole ci viene incontro [...] non si vede più nulla. Ci abbassiamo, entriamo nel folto. Traversiamo la mollezza che mi sembra di masticare; e non so perché penso al corpo di Venturina quando il mio desiderio lo rende quasi fluido [...] *Vedo* l'occhio dell'Arena, dove la Foscarina disse la passione di Giulietta [...] *Vedo* sul Garda biancheggiare Sirmio [...] Il lago ha qualcosa di pudico. S'avvolge in un velo argentino, e lascia *vedere* qualcuna delle sue grazie rosee. | (Ricordi della grande Alessandra, dell'alta Diana cacciatrice. La visita estiva. L'afa. I cavalli schiumanti. Le lunghe ore nel letto. L'amore imperioso. La barca ferma nell'albàsia lacustre. La follia del lusso. La malinconia del prigioniero incolpevole...). (T, 965-7; ; corsivi aggiunti)

Se il presente è il tempo della 'visione', quanto realizza l'io che *vede* dall'alto e identifica i nomi dei luoghi con il nome delle donne che in quelli egli ha amato (in questa sequenza, nel presente Venturina/Olga Levi, nel passato Foscarina/Duse e Alessandra Di Rudini) è la spazializzazione del tempo, la simultaneità di presente e passato che, appunto, è *visto* e non ricordato, e questo anche in virtù della declinazione al femminile del paesaggio, naturale e urbano.

Di notevole interesse, in tale direzione, l'attraversamento in volo della penisola registrato nel *Taccuino 109* e scandito dalla deissi *ecco*, prediletta da D'Annunzio per l'attualizzazione della visione:

Ecco Forte dei Marmi coi suoi villini, con i suoi pini [...] *Ecco* Viareggio ecco la pineta di Migliarino - [...] *Ecco* il Serchio! Dov'è il Centauro? *Ecco* l'Arno! *Ecco* Pisa! [...] Quanta vita perduta! Quanta passione spenta! (T, 986-7; corsivi dell'Autore)

Dove l'incrocio delle categorie di spazio e tempo trova il suo climax in una sorta di sdoppiamento dell'io: «Passo veloce sopra la mia stessa vita!» (T, 987).

Ad altra sede rinvio il confronto tra queste sequenze e quello che esse diventano nel *Libro segreto*, ma ne offro di seguito almeno un esempio:

Ecco il Serchio.

Non dileguo sulla mia stessa dileguata vita? per ribevermi i canti di 'Alcyone' non debbo io svenarmi?

Se quello è il Serchio, dov'è il Centauro nato dal mio forzamento della nuvola?

La foce insabbiata come allora è pur sempre di quel verde inefabile che non mai si vide in alcuno de' bronzi di Delfo o di Dodona? Come dunque io l'assaporo con un occhio solo e in un solo attimo? (D'Annunzio 2005, 1709-10)

Bibliografia

- Bàrberi Squarotti, Giorgio (1987). «La tragicità notturna». Tiboni 1987, 9-28.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Costa, Simona (1985). *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini" dannunziani*. Firenze: Vallecchi.
- Costa, Simona (1987). «D'Annunzio 'notturno' e la prosa d'arte». Tiboni 1987, 137-51.
- Crotti, Ilaria (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Sinestesie.
- D'Annunzio, Gabriele (1965). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1976). *Altri taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1988a). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli. Introduzione di Ezio Raimondi. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele [1903] (2019). *Alcyone*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Deleuze, Gilles [1964] (1986). *Marcel Proust e i segni*. Torino: Einaudi.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1991). *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera, Perugia 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini.
- Kundera, Milan [1993] (1994). *I testamenti traditi*. Milano: Adelphi.
- Lorenzini, Niva (1983). «Rassegna di studi dannunziani (1963-82)». *Lettere italiane*, 35(1), 101-27.
- Lorenzini, Niva (1985). «'Visione' e 'visibilità' in D'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca». *D'Annunzio e la cultura germanica = Atti del IV Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 199-208.
- Luti, Giorgio (1973). *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Mariano, Emilio (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: il Saggiatore.

- Marinoni, Manuele (2013). «Appunti sui *Taccuini* dannunziani: Journal di una memoria 'materiale'». *Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea*, 40(85), 11-29.
- Marinoni, Manuele (2018). *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale: intrecci culturali da Bayreuth alla Salpêtrière*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Martignoni, Clelia (1975). «Genesi di una favilla: elaborazione incrociata dei *Taccuini*». *Paragone*, 26(38), 46-73.
- Noferi, Adelia (1966). «L'unità instabile di D'Annunzio». *Paragone*, 17, 202(22), 131-41.
- Praz, Mario (1968). «D'Annunzio e la cultura europea». Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 403-17.
- Praz, Mario (1976). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. 5a ed. Firenze: Sansoni.
- Tiboni, Edoardo (a cura di) (1987). *D'Annunzio notturno = Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 8-10 ottobre 1986). Con la collaborazione di Mario Rapagnetta e Umberto Russo. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.

«Nell'anno di grazia 1906» Un reportage di Ada Negri

Monica Giachino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Ada Negri (1870-1945) wrote in the *Corriere della sera* for about thirty years: topical articles, various kinds of prose, sketches, short stories. In April 1906 the newspaper sent her to Naples and to the Vesuvian towns affected by the eruption of the volcano. This essay analyzes the *Lettere da Napoli* that are the relationship of those days.

Keywords Italian literature. 20th century. Journalism. Travel literature. Ada Negri.

Nell'aprile 1906 Ada Negri viene inviata dal *Corriere della sera* a Napoli e nei comuni campani colpiti dall'eruzione del Vesuvio. È la sua prima e unica esperienza di 'redattrice viaggiante' nella vicenda di una collaborazione lunga trent'anni e che si articola in due fasi, separate da un lungo intervallo: dal 1903 al 1913 e dal 1926 al 1943.¹

All'altezza del 1906 è un'autrice affermata e soprattutto dalla grande popolarità: a vent'anni ha ottenuto uno straordinario successo, anche internazionale, con le liriche di *Fatalità* (1891) cui hanno fatto seguito altre due raccolte di versi, *Tempeste* (1894) e *Maternità* (1904); gode di un'ampia notorietà anche grazie all'impegno sociale, umanitario e a sostegno dell'emancipazionismo femminile; ha le suggestive etichette di 'maestrina di Motta Visconti', di 'vergine rossa' e la fama di voce sempre dalla parte degli umili e degli oppressi per aver esperito sofferenza e povertà. Collabora al *Corriere* dal 1903. Oltre a qualche lirica, legata ad avvenimenti di cronaca e sempre con il prestigio della prima pagina, scrive articoli di costume e d'attualità spes-

¹ Per un quadro dell'intensa attività pubblicitica di Ada Negri, esercitata su numerose testate, e sulle sue ricadute nella scrittura narrativa si rimanda a Gambaro 2010, 125-52.



so dal forte taglio narrativo e per lo più volti a illustrare e promuovere iniziative, associazioni, istituzioni umanitarie e filantropiche, per le quali la sua firma funziona come una sorta di garanzia. Solo più tardi, nel 1911, inizieranno a uscire le novelle, destinate in massima parte a confluire in volume.

Non è la prima volta che viene chiamata a mediare ai lettori un'emergenza nazionale. Era già accaduto in occasione del terremoto calabrese del 1905. In quel caso il giornale aveva pubblicato, in data 18 settembre, *Campana a stormo*: versi scritti a caldo, un fervente appello alla solidarietà e alla mobilitazione, anche a sostegno della campagna per più solleciti ed efficaci aiuti portata avanti dal quotidiano in quei giorni. In un fitto tessuto anaforico scandito dal ritornello «Batte la campana a stormo. | Pietà, fratelli, pietà!» immagini di devastazione si alternano a esortazioni ad agire: «Fratelli, andiamo», «con zappe e leve, con pane | e vesti. - Nelle lontane | terre dell'arsa Calabria | crollano ponti e città», «Dall'amore, | sull'infinito dolore, | sorgan le nuove città». Di fatto la lirica ben si innesta, con richiami anche lessicali, nel contesto della prima pagina di quel giorno, tra l'articolo d'apertura il cui titolo recita «Forti difficoltà da superare per soccorrere efficacemente la Calabria» e la corrispondenza da Monteleone Calabro, «Pietà e riconoscenza», del 'redattore viaggiante' Luigi Barzini.

Non stupisce pertanto che nell'aprile 1906 il giornale le affidi l'incarico, inconsueto in questi anni per una firma femminile,² di corrispondente, tanto più che a dare conto ai lettori di quegli stessi avvenimenti dalle pagine del *Giorno* e della *Stampa* era una giornalista 'locale' di rango come Matilde Serao, che tra l'altro avrebbe tempestivamente raccolto in opuscolo i propri interventi sotto il titolo leopardiano di *Sterminator Vesevo* (Serao 1906).³ Ed è verosimile pensare che Ada Negri avesse letto gli articoli della collega che almeno in parte precedono di qualche giorno i suoi, lasciandovi anzi qualche deposito. Ne resta per esempio traccia nel titolo della prima corrispondenza «Verso il Vesuvio» (16 aprile) che riprende quello dell'articolo che apre la serie di contributi di Serao alla *Stampa*, «Verso il paese del fuoco» (10 aprile).⁴ In alcuni casi Ada Negri sembra anzi istituire un dialogo sotterraneo con quegli interventi. All'accorato appello

² Sulla letteratura di viaggio femminile nelle sue diverse motivazioni e tipologie si vedano Ricorda 2011 e Frediani, Ricorda, Rossi 2012.

³ Come testimoniano gli annunci pubblicitari comparsi sulla *Stampa* (15, 17 maggio 1906) il volumetto uscì il mese successivo. A breve distanza trovò una traduzione inglese (Serao 1907).

⁴ Queste le corrispondenze uscite a firma Serao sul quotidiano torinese: «Verso il paese del fuoco» (10 aprile 1906), «Nelle città morte» (10 aprile 1906), «Come Pompei!» (11 aprile 1906), «Gli eroi» (12 aprile 1906), «Si parli al popolo!» (13 aprile), «Alle donne di Napoli!» (14 aprile 1906), «Il ritorno alla vita» (15 aprile 1906), «Una donna» (17 aprile 1906).

alla solidarietà rivolto da Matilde Serao in data 14 aprile «Alle donne di Napoli!» perché si mobilitino in favore dei profughi con i mezzi, tanti o pochi che siano, che ciascuna ha a disposizione, fanno eco il giorno 17 le altrettanto accorate parole di Ada Negri:

E vorrei che questo mio fremito si propagasse come un'onda sonora per tutta l'Italia [...] e che, soprattutto, le donne e le madri comprendessero quale e dove sia, ora, il loro dovere di amore e di pietà.

Ada Negri parte dunque per Napoli nei giorni immediatamente successivi alle eruzioni più violente e quando ancora l'attività del vulcano è in corso. Il reportage compare, con il titolo tradizionale di «Lettere da Napoli», in cinque puntate tra il 16 e il 24 aprile e riferisce del viaggio compiuto tra il 13 e il 20, giorni che quell'anno venivano a coincidere, con ovvie ricadute simboliche, con la Settimana Santa. Ciascuna corrispondenza porta un sottotitolo: il già citato «Verso il Vesuvio. Napoli, 13 aprile» (16 aprile 1906); «Nella cenere. 14 aprile - Sabato Santo» (17 aprile 1906); «Sulla lava. 16 aprile - Il lunedì di Pasqua» (21 aprile 1906); «I profughi. Il 17 d'aprile» (22 aprile 1906); «I 'figli della Madonna'. Napoli, 20 aprile» (24 aprile 1906).⁵ Si tratta di un testo ad alto tasso di letterarietà, solido per struttura e coesione, con taluni aspetti che lo riscattano dalla consueta deperibilità della cronaca. Si apre con il viaggio in treno verso Napoli che occupa per intero la prima corrispondenza, prosegue nelle due puntate centrali con il sopralluogo nei comuni vesuviani più colpiti, e a Napoli si conclude con due articoli che danno conto rispettivamente della visita ai tanti profughi ricoverati e ammassati in chiese e conventi, o dove si può, e all'orfanotrofio di Santa Annunziata tra l'infanzia abbandonata e sofferente e tra la miseria dei vicoli del centro, in un'efficace giustapposizione di mali vecchi e nuovi, di recenti e antiche miserie. Uno dei fili conduttori del resoconto è lo sguardo della reporter che viene da Milano, di cui pur ben conosce miserie e emarginazioni, e che osserva la realtà anche al di là delle ultime sciagure, in una prospettiva assente, com'è logico che sia, dagli articoli di Matilde Serao, totalmente tarati sull'emergenza dell'oggi.

L'uso della prima persona, il ricorso rigoroso al tempo presente, che annulla la distanza tra cose viste e raccontate, determinano una scrittura volutamente emotiva in cui l'istanza narrativa prevale su quella referenziale. L'«io» ritaglia per sé uno spazio ampio, evidente sin dalla scelta di dedicare per intero la prima puntata al viaggio ferroviario: le ore di «sonnambulismo agitato e doloroso», scandite dal fragore del treno, dall'ansia di essere là, di portar conforto a chi sof-

⁵ Il reportage è ora pubblicato in Contorbia 2007, 2, 209-38. Si citerà dalle pagine del quotidiano indicando nel corpo del testo tra parentesi tonde il giorno di edizione.

fre; lo sguardo che scruta il paesaggio, il cielo, soprattutto, che muta colore fino a diventare una cappa asfittica che mozza il respiro. La reporter si fa personaggio, se non talora protagonista, e registra in presa diretta le reazioni e i moti del proprio animo, anche con qualche momento di autocelebrazione, solo attenuato da una nota ironica:

E il presentimento del pericolo e il desiderio di affrontarlo mi danno una lieve febbre d'ebbrezza: la caratteristica febbre *del tragico*, simile alla gioia, ma più profonda e vibrante, propria dei soldati eroici, dei cavalli di razza e delle donne nervose. (16 aprile; corsivo nell'originale)

O anche, di fronte al pericolo e alla maestosità del vulcano, avvertito come una sorta di divinità pagana «attirante con la vertigine dell'abisso», indulge a un personale e decadente desiderio di annullamento, siglato da una citazione dannunziana, la battuta finale della *Figlia di Iorio*:

Il fenomeno vulcanico non dice a noi viventi la sua segreta parola; ma potrebbe, inghiottendoci e trasformandoci, trasfondere in noi il mistero della sua maestà più che divina.

Se morte vuol dire metamorfosi, perché non accettare con gioia questa che è la più pura?...

«La fiamma è bella, la fiamma è bella!...» grida Mila di Codro, la Magdalena d'Abruzzo, incamminandosi verso il rogo. (21 aprile)

All'arrivo a Napoli lo sguardo restituisce in una carrellata una realtà di contrasti, secondo un *topos* diffuso e costante nel tempo:

Napoli!... Sono dunque a Napoli... E questo è Napoli? Nei sobborghi [...] non vedo che case grigie e desolate, l'aspetto d'un paese abbandonato, cumuli e strati di scorie, cenere, lapilli. [...] qua e là donne lacere, dal viso spaventato, mute. [...] Nel cuore della città, in piazza Plebiscito, pel Rettifilo, lungo il Corso, lungo le vie principali, Napoli vera. Napoli napoletana, rumorosa e spensierata malgrado l'odore di arsiccio dell'atmosfera e lo strato nerastro che vela tutte le forme, ricomincia a vivere la sua magnifica vita di movimento e di fragore. Sotto la chiarezza lunare delle lampade elettriche le carrozzelle alte e snellissime s'incrociano [...]: passa un altro automobile dove sorridono due elegantissime donne bionde: e carri, e carretti, e tram, e biciclette. (16 aprile)

Dovunque, in città e oltre, lo sguardo coglie tra la miseria segni di devozione, o di superstizione. Fiammelle votive tremolano in edicole di pietra davanti alle immagini della Madonna e di san Gennaro. Nei vicoli «oscuri come antri e puzzolenti come fogne» intorno ad altari

improvvisati, «ornati di palme, di ulivi, di fiori, di ceri» per le celebrazioni della Settimana Santa si affollano, tra gli spari dei mortaretti, donne lacere e spettinate, «pallidi uomini dagli occhi di velluto», «bimbi seminudi col visetto, le mani e il resto coperto da una crosta di sudiciume» (17 aprile). I profughi convergono a Napoli in gruppi dietro a vessilli e immagini sacre, portati innanzi come amuleti. Tra le macerie dei paesi vesuviani sfilano processioni religiose, una di donne viene resa attraverso il filtro di epoche antiche:

A piedi nudi, con una corda alla vita e una corona di spine sui capelli sciolti e scarmigliati reggendo in mezzo a loro un Crocifisso, cantano una nenia barbara. Al primo vederle sembrano tutte vecchie, per la cenere che impolvera le loro capellature e le fa parer canute; ma molte di esse sono giovani, di una plasticità di forme che ricorda le statue classiche; e qualcuno di quei volti ha la perfetta purezza del lineamento greco.

Come le antiche prefiche, piangono e si lamentano su un ritmo di salmo; vengono da Torre Annunziata portando in trionfo lo stendardo della Madonna della Neve, che ha salvata, miracolosamente, la città dal disastro. (21 aprile)

L'itinerario nei comuni vesuviani, raggiunti con mezzi di fortuna, è scandito dall'incontro con i soccorritori che scavano tra le macerie o portano aiuto a chi non ha potuto o voluto lasciare quelle terre, ciascuno con una propria storia, in uno scenario di lava e di «cenere cenere cenere e silenzio» (17 aprile). Pur nella commiserazione e nell'adesione sentimentale a tante vicende udite di persona o solo sentite raccontare, a presiedere la descrizione del paesaggio è l'ambigua fascinazione della forza distruttrice della natura:

lo spettacolo è di tale imponenza che il senso di angoscia per la sciagura senza nome resta soffocato nel riso crudele di bellezza emanante dalla stessa potenza distruttrice.

Il deserto di lava bolle ancora a due palmi sotto le scorie, e spire di fumo azzurastro e sulfureo escono dai crepacci. Capitelli e colonne infrante, volte spaccate e crollate, resti di muraglie e rottami d'ogni specie giacciono confusi colle scorie. Alle spalle, il Vesuvio tutto scoperto ora, candido come un fantasma, fumante come Giove: di fronte, il mare. (21 aprile)

Alla mente tornano ovviamente i versi della *Ginestra*, anzi «palpitano nell'aria», e «mai espressione più grande di umana poesia pare oggi, come questa, incarnarsi con l'eterna verità della natura» (21 aprile).

Le figure umane tendono a essere ritratte tramite una memoria iconografica che le restituisce in forme plastiche, depurate dagli aspetti più crudi. Calchi pompeiani:

È supina, irrigidita in un atteggiamento di indicibile terrore, con un braccio alzato sulla testa e l'altro teso come per respingere la morte, che le ha pietrificato l'ultimo urlo sulla bocca smisurata. (17 aprile)

Gruppi figurativi:

seduti in crocchio [...], sdraiati su mucchi di terra e di immondizia chiacchierano e riposano con placidezza immemore, formando gruppi di una grazia, di una vivezza che farebbero delirare un artista. (21 aprile)

Di segno opposto è invece il tono delle due corrispondenze che, nuovamente da Napoli, chiudono il reportage. Qui la scrittura, a confronto non più con la potenza della natura ma con le miserie degli uomini, trova i suoi accenti più aspri. Il percorso tra le strade cittadine è una sorta di discesa agli inferi. Prima tra i profughi ammassati nel convento dell'Ecce Homo o dovunque sia possibile:

camminando lentamente per quelle stanze immense ridotte a dormitori di lazzaretto, io mi sento quasi morire di soffocazione e di angoscia, in mezzo alla folla sinistra che si pigia intorno a me, puzzando di sudore, di tabe e di sudiciume, fissandomi con occhi vuoti e febbrili, tendendomi le creaturine pullulate dal fondo del suo abbruttimento come fiori dal fango, toccandomi con mani scarne che sembrano artigli e pure non vogliono che supplicare. (22 aprile)

Poi all'orfanotrofio e nell'endemica miseria dei quartieri popolari «trasudanti sporcizia e sanie secolare» (24 aprile), tra l'infanzia lasciata a se stessa e a un futuro di delinquenza.

L'osservazione dei mali antichi che si sommano alle recenti calamità è tale da far impallidire e apparire vuote di senso «le declamazioni filantropiche scarabocchiate a tavolino» o proclamate «nei comizi sulla questione meridionale» (22 aprile) o anche da far sembrare anacronistiche sacrosante rivendicazioni che la società sta altrove dibattendo, e di cui la stessa Negri è sostenitrice:

Tutto ciò si vede in Napoli nell'anno di grazia 1906, a pochi passi dal mare e dai magnifici monumenti e palazzi della metropoli nuova, e pare un cancro inguaribile. Tutto ciò avviene in Napoli, mentre a Milano e in altre città si discute febbrilmente se si debba o no concedere alle donne il voto. (24 aprile)

La reazione immediata è affidata a un'autocitazione, ossia ai versi conclusivi della poesia giovanile *I vinti*, compresa nella silloge *Fatalità*:

... Qual odio pesa su di noi?... Qual mano ignota ci ha respinti?...
 Perché il cieco destin ci grida: Invano?...
 Pietà!... Noi siamo i vinti.
 Sì, essi sono i vinti; ma non sanno nemmeno di esserlo: la loro coscienza è chiusa, amorfa, nulla. (22 aprile)

La denuncia sociale, il richiamo alla responsabilità politica, i ferventi appelli a un'azione urgente di interventi e di riforme sfociano, un po' a sorpresa per i lettori moderni, ma non per quelli coevi del *Corriere*, nel ripetuto auspicio dell'avvento di «un monaco moderno», capace di risvegliare gli animi e le coscienze:

Questo monaco moderno (laico o pio poco importa) troverebbe nelle popolazioni [...], sotto le scorie della più nera superstizione e della ignavia più supina, le doti della bontà e della gratitudine, [...] l'istinto della bellezza e dell'armonia, il calore della fede.
 Ma egli e i suoi discepoli con lui dovrebbero possedere in infinito grado quella forza degli apostoli che è la pazienza; e penetrare a poco a poco nelle dolci anime oscure [...]. E forse la coscienza addormentata del popolo più sventurato d'Italia si desterebbe alla vita vera. (22 aprile)

Il riferimento è ovviamente al protagonista del *Santo* di Fogazzaro, Piero Maironi, del resto esplicitamente nominato nelle ultime colonne del reportage. Il romanzo era uscito nel mese di novembre, preceduto da una campagna pubblicitaria di portata inconsueta per quegli anni e seguito dai noti clamori polemici, sugli organi di stampa, nelle stanze vaticane, fino alle aule parlamentari. Il *Corriere* di Luigi Albertini, molto attento alle istanze moderniste, aveva dato, e stava dando in quei giorni, ampio rilievo all'*affaire* Fogazzaro, contribuendovi anzi in modo attivo.⁶ Aveva regolarmente informato i lettori in merito alla vicenda compositiva e editoriale del romanzo; nei giorni immediatamente precedenti l'uscita ne aveva anticipato in prima pagina alcuni brani; a firma di Renato Simoni, al tempo il critico di punta del quotidiano, erano comparsi a settembre, con titolo «Aspettando il 'Santo'», un'intervista raccolta durante una visita resa a Fogazzaro nella villa di Valsolda,⁷ la recensione del romanzo il giorno

⁶ Sulle posizioni filomoderniste del quotidiano milanese si veda Licata 1976, 129-32.

⁷ Scrive, tra l'altro, Simoni (1905a): «Domande indiscrete non ho voluto fare a Fogazzaro; anche perché ho capito che la materia di questo libro è così delicata che a pubblicarne un particolare impreciso, o un tratto isolato, si correrebbe il rischio di dar luogo a interpretazioni malevole o a deduzioni fallaci. Con il fermento che c'è nel campo religioso, con questa lotta delle idee nuove contro la tradizione, della giovane scienza cattolica contro il dogmatismo cocciuto [...] e con la tendenza pronta dei tradizionalisti

stesso della pubblicazione (Simoni 1905b) e la sua recisa difesa la settimana successiva nel divampare delle polemiche (Simoni 1905c).

Le parole di Ada Negri, che certo denotano una lettura di superficie, si innestano dunque in quel dibattito e rappresentano anche una netta presa di posizione, tanto più che proprio ai primi di aprile la Sacra Congregazione aveva infine decretato la messa all'Indice del romanzo, lungamente annunciata. Tra articoli redazionali, note e corrispondenze vaticane, le puntate negriane vengono di fatto a incrociare i commenti e le discussioni relative a tale condanna. Così i lettori del quotidiano il 22 aprile potevano trovare nella medesima pagina la corrispondenza «Sulla lava» e la nota «Dopo la condanna del 'Santo'. Voci di sottomissione del Senatore Fogazzaro» e nel numero del giorno successivo potevano leggere nei «Profughi» le speranze di Ada Negri affidate al «monaco moderno» e il breve articolo «Fogazzaro e il suo Santo», relativo alle reazioni dello scrittore a fronte delle decisioni vaticane.

E sul nome di Piero Maironi – che nell'economia del reportage funziona anche come una sorta di uscita di sicurezza – amplificato anzi nella visione di una «folla anonima che unisce tutte le forze [...] illuminata da un sogno di fraternità» (24 aprile) – si conclude il resoconto delle cose viste nell'anno di grazia 1906.

Bibliografia

- Contorbia, Franco (a cura di) (2007). *1901-1939*. Vol. 2 di *Giornalismo italiano*. Milano: Mondadori, 209-38.
- Frediani, Federica et al. (a cura di) (2012). *Spazi Segni parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*. Milano: FrancoAngeli.
- Gambaro, Elisa (2010). *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*. Milano: LED.
- Licata, Glauco (1976). *Storia del "Corriere della sera"*. Milano: Rizzoli, 129-32.
- Ricorda, Ricciarda (2011). *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*. Bari: Palomar.
- Serao, Matilde (1906). «*Sterminator Vesevo*». *Diario dell'eruzione aprile 1906*. Napoli: Perrella.
- Serao, Matilde (1907). «*Sterminator Vesevo*» (*Vesuvius the Great Exterminator*). *Diary of the Eruption of April 1906*. Naples: Perrella.
- Simoni, Renato (1905a). «Aspettando 'Il Santo'. Una visita a Fogazzaro». *Corriere della sera*, 25 settembre.
- Simoni, Renato (1905b). «'Il Santo' di Antonio Fogazzaro». *Corriere della sera*, 5 novembre.
- Simoni, Renato (1905c). «Intorno al 'Santo'». *Corriere della sera*, 9 novembre.

a veder nel grande artista vicentino uno spirito di ricerca poco ortodosso, la prudenza non è mai troppa.»

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Sulla *plaquette* montaliana *La casa dei doganieri e altri versi* (1932)

Tiziano Zanato
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution focuses on a small collection of poems published by Montale on 1932. In this booklet poems are alternated with drawings made by some of the artists of the Antico Fattore restaurant in Florence, where they met and found a prize of the same name, which was awarded to Montale on 1931. The contribution examines material characteristics of this *plaquette*, the connection between poems and drawings, the literary importance of these five Montale's poems, which are placed between the second edition of *Ossi di seppia* (1928) and the print of *Le occasioni* (1939).

Keywords Eugenio Montale. *La casa dei doganieri e altri versi*. Poetry and Painting. Contemporary Italian Literature.

Dopo l'uscita della seconda edizione degli *Ossi di seppia* (Montale 1928), con importanti novità testuali rispetto alla *princeps* gobettiana del 1925, e la stampa de *Le occasioni* (Montale 1939), l'unica altra raccolta autonoma di poesie montaliane data alle stampe fu quella uscita a Firenze da Vallecchi nel 1932 con il titolo *La casa dei doganieri e altri versi*.¹ Il frontespizio di questa edizione recava l'intestazione «Premio dell'Antico Fattore 1931», chiarita nella pagina interna in questi termini: «Una delle poesie qui raccolte, *La casa dei doganieri*, [...] fu presentata al concorso dell'Antico Fattore', e vinse quel premio di poesia per il 1931».

1 Leggibile anche, in fotostatica, in appendice a Montale 1984, 887-922 (e nella relativa ristampa economica negli Oscar Grandi classici). La sigla «Val», rispettando le scelte presenti in Montale 1980.

L'Antico Fattore era (ed è tuttora, dopo un periodo di chiusura seguito all'attentato di via dei Georgofili nel 1993) una trattoria di Firenze situata in via Lambertesca, che Montale definisce «piuttosto modesta» in un suo scritto rievocativo di quarant'anni dopo (Vannucci 1973, 51-3; cit. in Montale 1996a, 3006-7). Dal 1930 avevano cominciato a riunirsi nel locale, ogni mercoledì sera, alcuni artisti, per iniziativa di Libero Andreotti, ai quali venne presto l'idea di istituire un premio letterario, affidato però non a una giuria di scrittori, ma a loro stessi in qualità di giudici di poesia. Il primo bando uscì nel 1931 e si concluse in questo modo:

La Tavolata dell'Antico Fattore rende noto [...] che il Premio di Poesia 1931 è stato vinto dal poeta Eugenio Montale con *La casa dei doganieri*. A norma del Bando la Giuria che ha prescelto detta poesia su 386 concorrenti, era composta dagli scultori Libero Andreotti, Lello Gelli, Bruno Innocenti e dai pittori Felice Carena, Alberto Magnelli, Giovanni Colacicchi, Gianni Vagnetti, Bruno Bramanti, Giannino Marchi, Gian Carlo Sensani, Enrico Sacchetti, Francesco Chiappelli, Guido Peyron. (Marcenaro 1999, 76-7)

Pare che i concorrenti non fossero poi così numerosi e che alcuni non avessero nemmeno fatto richiesta di partecipazione, come confessa (con intenti blanditori e dunque non pienamente sinceri) lo stesso Montale a Salvatore Quasimodo (che, invece, a quel premio teneva in modo particolare: dovette accontentarsi di vincerlo l'anno seguente):

Non ho più saputo nulla dell'Antico Fattore. Pare che la lotta (?) sia fra te, Grande e Papi. Non è nemmeno escluso che scelgano me per mettersi d'accordo su un amico personale e nome già 'favorevolmente noto'. Ma io non ho concorso né a voce né per iscritto; sicché la cosa sarebbe irregolare assai. (Marcenaro 1999, 76)

Irregolare o meno che fosse la cosa, il premio spettò a lui:

Debbo a Andreotti se una mia poesia, *La casa dei doganieri*, poté fregiarsi del più gradito premio a me toccato: il premio dell'Antico Fattore: mille lire che in realtà furono settecento dovendosi provvedere alla stampa di un opuscolo che oggi [1973] è una vera rarità. (Vannucci 1973; cit. in Montale 1996a, 3006)

L'opuscolo, che il genovese Montale sottolineava essergli costato 300 lire, era stato stampato in 150 copie e constava di 32 pagine della misura di 252 × 173 mm, comprendenti 5 tavole in bianco e nero, con la copertina in brossura. Eccone la descrizione dettagliata:

- coperta: PREMIO DELL'ANTICO FATTORE 1931 | EUGENIO MONTALE [in rosso] | LA CASA DEI DOGANIERI | E ALTRI VERSI | ★ | [incisione firmata «G Peyron» rappresentante un balcone che dà sul mare, sulla cui balaustra sono posati un'aragosta e un vaso di fiori] | FIRENZE | VALLECCHI EDITORE [in rosso] | MCMXXXII-X
- p. [1] bianca
- p. [2]: *Una delle poesie qui raccolte, La casa dei doganieri, | a cui altre se ne aggiungono per completare la pubblica- | zione, fu presentata al concorso dell'«Antico Fattore», | e vinse quel premio di poesia per il 1931. | Gli artisti della Tavolata dell'«Antico Fattore» che figu- | rano con un disegno ciascuno nel fascicolo sono: Libero | Andreotti, Felice Carena, Giovanni Colacicchi, Alberto | Magnelli, Guido Peyron e Gianni Vagnetti. | ★ | Del presente fascicolo, pubblicato dall'Editore Vallecchi a | cura della Tavolata, si sono stampati centocinquanta esem- | plari dei quali 25 numerati con lettere dell'alfabeto, 25 nume- | rati con numeri romani, 100 numerati con numeri arabi. || Esemplare N° [xxx]*
- p. [3]: PREMIO DELL'ANTICO FATTORE 1931
- p. [4] bianca
- p. [5]: PREMIO DELL'ANTICO FATTORE 1931 || EUGENIO MONTALE | LA CASA DEI DOGANIERI | E ALTRI VERSI | ★ || VALLECCHI EDITORE FIRENZE
- pp. [6-8] bianche
- p. 9: LA CASA DEI DOGANIERI [seguono le prime tre strofe della lirica - lettera iniziale (T) su due righe]
- p. 10: [ultima strofa]
- p. [11]: Disegno di LIBERO ANDREOTTI. [in primo piano una giovane ritratta a mezzo busto, che ha alle spalle il suo "doppio"]
- p. [12] bianca
- p. 13: CAVE D'AUTUNNO [seguono le due strofe della lirica]
- p. [14] bianca
- p. [15]: Disegno di FELICE CARENA. [è intitolato «loggione» e riproduce un settore di teatro pieno di spettatori che assistono a una rappresentazione]
- p. [16] bianca
- p. 17: VECCHI VERSI [seguono i primi 17 versi, lettera capitale (R) più grande]
- p. 18: [vv. 18-40]
- p. 19: [vv. 41-59]
- p. [20] bianca
- p. [21]: Disegno di GIOVANNI COLACICCHI. [una testa di giovane uomo emergente dalle acque marine]
- p. [22] bianca
- p. 23: STANZE [seguono i vv. 1-17, lettera iniziale (R) più grande]
- p. 24: [vv. 18-40]

- p. [25]: Disegno di ALBERTO MAGNELLI. [*una matrona in piedi con lungo abito in posa statuaria*]
- p. [26] bianca
- p. 27: CARNEVALE DI GERTI [*seguono i primi 15 versi, lettera capitale (S) più grande*]
- p. 28: [vv. 16-37]
- p. 29: [vv. 38-60]
- p. 30: [vv. 61-67]
- p. [31]: Disegno di GIANNI VAGNETTI. [*un giovane pescatore in slip, seduto su uno scoglio, recante sulle cosce una piccola rete da pesca contenente alcuni pesci*]
- p. [32] bianca.

Da questa descrizione si evince che il libretto si presenta come un 'iconometro', misto di immagini e poesie, risultante dall'incontro fra alcuni degli artisti promotori del premio e il vincitore. Sul versante artistico il nome più importante era quello del già citato Libero Andreotti (1875-1933), che Montale definirà «uno spirito fine» in una prosa di *Farfalla di Dinard*² e ricorderà come «Il fondatore del cenacolo dell'Antico Fattore [...], tornato a Firenze dopo un lungo periodo di *vie de bohème* trascorso a Parigi. Quel ritorno fu per lui (nato a Pescia se non m'inganno) una riscoperta delle sue radici».³ In verità il ritorno in Italia di Andreotti era avvenuto diversi anni prima, nel 1914,⁴ dunque non a ridosso della nascita del cenacolo; di quel circolo di artisti, dei quali - sempre nelle parole di Montale - «era il maggiore, in ogni senso» (3006), non poté vedere la fine: scomparve infatti poco dopo l'assegnazione del secondo premio dell'Antico Fattore, ed Eugenio sottolineò come tale prematura scomparsa ebbe quantomeno l'effetto non negativo di sollevarlo dal dover prendere «una feluca sulla testa» (3006), diventando Accademico d'Italia.

Quest'ultima, al contrario, «Fu la sorte del mite Carena» (1879-1966), artista torinese presente in Val con una tavola, e siamo autorizzati a pensare che quell'aggettivo apposto accanto al cognome contenga un giudizio limitativo su di lui di Montale. Il quale gli dedica un altro accenno, pur sempre chiaroscurato, in un intervento del 1933: «Ho conosciuto Arturo Loria nel marzo del '27, in casa di Felice Carena, che abitava allora proprio in faccia a palazzo Pitti e si compiaceva un po' tutte le sere, ma più quella del sabato, se ben ricordo, di raccogliere intorno a sé amici di varia condizione e provenienza» (Montale 1933, 1-2; cit. in Montale 1996a, 481).

² Intitolata *Seconda maniera di Marmeladov*, in Montale 1995, 174.

³ Cf. Vannucci 1973, in Montale 1996a, 3006 (da cui prendo anche le allegazioni virgolettate che seguono).

⁴ Si consulti in proposito Belli Barsali 1961.

Altrettanto brevi risultano i riferimenti, nell'opera montaliana, ad altri due artisti presenti in Val, i fiorentini Gianni Vagnetti (1898-1956), pittore e scenografo, infatti ricordato per l'«eccellente bozzetto [...] dato a *Gianni Schicchi*» (Montale 1996b, 697; corsivo nell'originale), e Alberto Magnelli (1888-1971), importante figura che proprio nell'anno di uscita di Val decise di lasciare l'Italia in polemica con il fascismo, che non ne apprezzava la pittura: «La punta estrema di questa fuga dalla natura è rappresentata, com'è noto, dall'astrattismo che conta numerosi cultori, fra i quali il pittore Alberto Magnelli». ⁵

Molto diverso il trattamento assegnato da Montale all'anagnino Giovanni Colacicchi (1900-92), cui dedica un breve ma intenso ritratto nel 1939, in occasione di una sua mostra (Montale 1996b, 1367-9). Definito «uno spirito ricco ma non facile a ridursi a un'unità di tutta evidenza: pittore, poeta, uomo di cultura e di interessi poco comuni», ricorda la sua «opera di pittore assai vasta - nature morte, paesi dell'Italia centrale, ritratti, composizioni mitologiche audaci», e più tardi, dopo essere tornato dal Sud-Africa, «opere piene di sole, [...] sempre in diretto rapporto con la sua vocazione di pittore umano e insieme umanistico»; ma ne sottolinea anche le sortite nel campo della poesia, citando parte di una sua lirica, *Kuilsriver*, che presenta tratti di affinità con alcuno dei suoi *Sarcofaghi*. ⁶ Toccando più da vicino delle opere in mostra, Montale spende qualche parola anche sui «pochi ritratti, le poche teste che il pittore espone», tra le quali gli «pare ammirevole quella di una fanciulla ornata da una collana d'ambra: qui la materia respira da tutti i pori con una trepidazione nuova, la compostezza non ha nulla della posa; e il sospetto del 'museo', così fatale al nuovo classicismo d'oggi, non che dileguarsi neppure riesce a sorgere nell'animo del contemplatore». Considerazioni che si potrebbero applicare, a ritroso, alla testa d'uomo emergente dalle acque offerta da Colacicchi per la *plaque*te di Vallecchi.

È però su Guido Peyron (1898-1960) che la penna di Montale indugia maggiormente e con piena simpatia («Peyron carissimo»; Montale 1996b, 1724). Egli diventa il principale personaggio di un racconto di memorie intitolato *Amici a tavola*, pubblicato nel *Corriere della sera* del 30 dicembre 1962:

Quando tornavo a Firenze l'invitato atteso, nello studio di Guido Peyron, ero io. Toscano di lontana origine piemontese, vissuto a Livorno nella prima gioventù e poi a Firenze, Guido non è stato forse un pittore di immenso talento, ma si considerava imbattibile come cuoco. Aveva sperperato un notevole patrimonio e fracas-

⁵ Dalla prosa *Cucina e pittura* (1953), in *Fuori di casa* (Montale 1995, 349).

⁶ «E tu che vieni passando | [...] | e solo della terra e del cielo ormai sei figlio, | fermati qui e riposa; | poggia la testa accanto allo stelo del giglio | all'ombra di questa mimosa».

sato non so quante macchine da corsa prima di rinchiudersi nel grande studio di via degli Artisti. Là dentro egli dipingeva quadri di bottiglie, nature morte di fiori, ritratti, e usciva molto raramente. A volte l'estro pittorico si affievoliva e allora egli costruiva barche piccole e grandi e si dedicava ad altri lavori manuali. Era riuscito a mettere insieme in quell'unico locale tutto il necessario a una vita confortevole, e lo studio portava a un minuscolo orto dove spuntava qualche foglia d'insalata. (Montale 1996a, 2542)

L'amabile racconto prosegue declinando le arti mirabili del cuoco, e conclude: «Quasi sprovvisto di nozioni letterarie, ignaro dell'esistenza di un decadimento artistico, Guido dimostrava da solo che il gusto dell'orto concluso è un fatto anche fisiologico». Non si tratta, a ben vedere, di un profilo esaltante di colui che pure aveva regalato a Montale un primo ritratto in inchiostro su carta (1930), poi diventato, nei primi anni Quaranta, un più impegnativo olio su tela,⁷ ma permette di capire l'intenzione che aveva animato il pittore nel disegno posto sulla coperta di Val, con quell'aragosta (viva) che si staglia su uno sfondo marino: omaggio al poeta degli *Ossi* e contemporanea autocitazione del proprio *côté* culinario.

Quest'ultimo appunto chiarisce come non sussista un legame diretto, consustanziale, tra la tavola posta sotto il titolo de *La casa dei doganieri* e la poesia eponima, e tale notazione può essere estesa, a maggior ragione, a tutte le cinque tavole accolte all'interno della *plaque*te. Nessuno dei disegni si collega, direttamente o indirettamente, ai versi ai quali è annesso. Tre di essi (di Peyron, Colacicchi, Vagnetti) propongono un'ambientazione genericamente marina, forse - come si è accennato - leggibile quale un richiamo alla raccolta che aveva reso celebre Montale; il «loggione» di Carena potrebbe anche, con molta fantasia, riferirsi alla passione del poeta per la musica, ma la matrona di Magnelli appare lontanissima da qualsiasi figura femminile presente (o assente) nella lirica montaliana (certo non lo è Gerti che dà il nome all'ultima lirica). In altri termini, pur avendo di sicuro i sei artisti, tutti presenti nella giuria del premio Antico Fattore, letto quantomeno *La casa dei doganieri*, nessuno si preoccupò di sintonizzarsi sui contenuti o (fatto più arduo) sulla tonalità della lirica vincitrice, ma neanche su qualcuna delle altre quattro poesie di Val. Niente di paragonabile, insomma e per esempio, a quanto si nota nella coperta della *princeps* delle *Occasioni*, dove campeggia una funerea *Acherontia atropos* disegnata da Francesco Menzio, e cioè proprio la farfalla di cui si parla in *Vecchi versi*, che è la prima poesia (dopo il liminare *Balcone*) della raccolta, già ospitata in Val ma qui

⁷ Il primo è riprodotto in Boragina, Marcenaro 1999, 154 (scheda II.57), il secondo in Montale 1996c, 187.

improduttiva sul piano delle immagini. Complessivamente, dunque, l'assemblaggio fra disegni e versi nella *plaquette* del 1932 finisce per assumere un carattere straniante: il dialogo fra arti sorelle non decolla, anzi, ognuna di esse parla un linguaggio differente. A minima riprova, si consideri che tutti i disegni, a parte la copertina di Peyron, sono schierati seguendo l'ordine alfabetico degli artisti, cioè secondo un criterio estrinseco, che non fa che sottolineare la sostanziale estraneità delle due componenti fondamentali del libretto-iconometro.

Appuntiamoci ora sul lato propriamente letterario di Val, partendo dal giudizio dello stesso Montale dato a Solmi in una lettera del 19 maggio 1932: «A giorni mi pubblicano la *plaquette* dell'Antico Fattore; è abbastanza carina, ma val poco» (Montale 1984, LXVII). Pare chiaro che la prima parte è un (tiepido) apprezzamento estetico della stampa, la seconda ne tocca il contenuto poetico, al solito trattato con un *understatement* che assume il valore di autodifesa da un possibile commento limitativo dell'amico. Si può anche presumere che l'avverbio *poco* vada inteso soprattutto in senso quantitativo, con riferimento al numero troppo basso di liriche entrate a far parte di Val, di per sé poco significativo rispetto al 'peso' complessivo che avevano gli *Ossi*. Eppure si tratta di cinque poesie, appena una di meno rispetto all'aggiunta operata negli *Ossi* Ribet che aveva decretato una vera e propria svolta nel fare poetico montaliano, i cui effetti si fanno sentire anche in Val. La *plaquette* tramanda, come si è visto sopra, le seguenti liriche, di cui si danno gli estremi di eventuali redazioni manoscritte, dei precedenti passaggi in tipografia, della collocazione nella prima edizione de *Le occasioni*:

- 1) *La casa dei doganieri*
L'Italia Letteraria, a. 2, n. 39, Roma, 28 settembre 1930
Le occasioni, parte IV, n. 1 - datazione nell'Indice: 1930
- 2) *Cave d'autunno*
Almanacco Letterario Bompiani, Milano 1932
Le occasioni, parte I, n. 6 - datazione nell'Indice: 1931
- 3) *Vecchi versi*
Solaria, a. 4, n. 2, Firenze, febbraio 1929
Il Giornale di Genova, 23 dicembre 1931 (con il titolo *Ricordo delle Cinque Terre*)
Le occasioni, parte I, n. 1 - datazione nell'Indice: 1926
- 4) *Stanze*
Minuta autografa in possesso di L. Rebay - data: 1927-29
Solaria, a. 4, n. 11, Firenze, novembre 1929 - data: 1927
Le occasioni, parte IV, n. 3 - datazione nell'Indice: 1929
- 5) *Il carnevale di Gerti*
Il Convegno, a. 9, n. 6, Milano, 25 giugno 1928
Le occasioni, parte I, n. 9 - datazione nell'Indice: 1928 (cf. Montale 1980, 894-936)

Date queste indicazioni, la cronologia delle singole liriche è così definibile:

- 1926 *Vecchi versi*
- 1927 *Stanze* [con ritocchi nel 1929]
- 1928 *Carnevale di Gerti*
- 1930 *La casa dei doganieri*
- 1931 *Cave d'autunno*

Se ne ricava che, con l'accoglimento in *plaquette*, Montale non volle proporre una cinquina cronologicamente scandita delle sue poesie, ma agì sulla seriazione delle stesse, per quanto con alcune limitazioni. La più importante è quella legata all'occasione della pubblicazione, indirizzata alla poesia che aveva vinto il premio dell'Antico Fattore, la quale doveva perciò presentarsi in posizione incipitaria. Non per nulla il titolo complessivo adottato suonava «La casa dei doganieri e altri versi», con una dizione che poneva gli «altri versi» in posizione ancillare rispetto alla poesia eponima; e si veda anche l'avvertenza in seconda pagina, sopra citata («Una delle poesie qui raccolte, *La casa dei doganieri*, a cui altre se ne aggiungono per completare la pubblicazione» [corsivo aggiunto]), oltre al fatto che nel frontespizio di Val il sintagma «e altri versi» viene stampato in seconda riga rispetto a quanto precede e in corpo minore. A proposito del titolo, si consideri, da una parte, che il sintagma «altri versi» appariva particolarmente gradito al Montale di quegli anni, visto che l'aveva da poco adottato nell'apprestare la sottosezione conclusiva di «Movimenti» pubblicata nell'edizione Ribet del '28; dall'altra parte, il ricorso a un titolo ricavato dal pezzo forte della raccolta con l'aggiunta di una 'e' coordinativa seguita dall'indefinito 'altro' (pronomi o aggettivo) sarà sanzionato in modo perentorio da *La bufera e altro*.

Una volta occupata la prima casella del titolo e della raccolta, sulla scelta delle altre quattro Montale ebbe mano libera, vuoi nel numero (anche se di per sé il libretto non era dilatabile a piacimento, specie per vincoli di spesa), vuoi nei contenuti, vuoi nell'ordinamento. Può essere utile, a questo proposito, dare uno sguardo al cantiere montaliano degli anni subito posteriori alla prima edizione degli *Ossi di seppia*, partendo cioè da quel 1926 cui appartengono i *Vecchi versi*.⁸

⁸ Nell'apprestare l'elenco mi avvalgo, come fonte principale, della sezione «Varianti e autocommenti» allestita dai curatori de *L'opera in versi* (Montale 1980, 841-1183), confortata e integrata dalle *Note ai testi* apposte da Zampa in Montale 1984, 1055-161; ma ho anche tenuto presente De Caro 2007 (specie il primo capitolo: 21-131). La sigla «Rib» rinvia all'edizione Ribet degli *Ossi*, «Ein¹» alla *princeps* delle *Occasioni*, «Disp» alle *Poesie disperse*. All'interno delle singole annate seguò l'ordine alfabetico delle poesie.

1926

Buona Linuccia che ascendi... [Disp]*Delta* [Rib]*Dolci anni che di lunghe rifrazioni...* [«Destino di Arletta» - Disp]*Dora Markus I* [Ein¹]*Due nel crepuscolo* [minuta del 5 settembre 1926 - titolo adottato nella *princeps* della *Buferà*]*Fuscello teso dal muro...* [Rib]*I morti* [Rib]*Il sole d'agosto trapela appena...* [Disp]*Incontro* [Rib]*Vecchi versi* [Val]*Vento e bandiere* [Rib]

1927

Arsenio [Rib]*Stanze* [Val]

1928

Carnevale di Gerti [Val][*Par toi nos destinées d'antan sont refondues...*]⁹

1929

Buffalo [Ein¹]*Keepsake* [Ein¹]

1930

La casa dei doganieri [Val]

1931

Cave d'autunno [Val]

Da questa rassegna emerge la grande produttività dell'anno 1926, innescata senza dubbio alcuno dalla crisi sentimentale ed esistenziale legata al rapporto, ormai finito, con Anna degli Uberti, dalle cui 'ceneri' nasce il personaggio di Arletta, come ben ha dimostrato De Caro 2007. Delle poesie composte in quell'anno, cinque saranno dirottate sull'edizione Ribet degli *Ossi*, assieme alla sesta, *Arsenio*, scritta nel 1927; ne restavano escluse liriche ancora allo stato di abbozzo, oppure ritenute troppo insistenti sul paesaggio delle Cinque Terre, come *Vecchi versi*: dove l'aggettivo, coniato per la prima apparizione in rivista nel 1929, più che alla vetustà della lirica (di

⁹ Pubblicata da Zampa (Montale 1984, 815), che annota (1153): «La data manoscritta 1928 è seguita da tre interrogativi».

tre anni prima) si riferiva al recupero di un paesaggio *d'antan*, come Montale un po' ironicamente confermerà nella riesibizione della poesia nel 1931 con il titolo *Ricordo delle Cinque Terre*. Il poeta sapeva bene che altro era il focus del componimento, e infatti lo collocherà al primo posto delle *Occasioni* (a parte *Il balcone*), con funzione di cerniera con gli *Ossi*, trattandosi (nella efficace definizione di Scaffai 2002, 78) di «un'occasione in veste di osso di seppia» (corsivi nell'originale); viceversa, in Val fu posto esattamente a metà raccolta, o forse sarebbe preferibile dire al secondo posto degli «altri versi», prima delle *Stanze* composte l'anno dopo, nel 1927 (e riviste nel 1929), e di *Carnevale di Gerti*, del 1928, con la conseguenza che le poesie 3-4-5 di Val sono seriate cronologicamente. Un po' stupisce, invece, che al secondo posto, dopo la lirica eponima, Montale scegliesse di porre il componimento più recente e forse più *sui generis* di tutti quelli a sua disposizione come *Cave d'autunno*. Quest'ultimo infatti è il pezzo più breve dei cinque accolti in Val, due quartine che sembrano riproporre schemi tipici degli *Ossi*, ma con una differenza sintattico-metrica sostanziale, dato che il titolo entra a far parte, come allocuzione, dell'unico periodo di cui si compone la poesia, per la quale dunque non pare stravagante proporre il seguente schema: a⁵ B¹³Ccd Eff⁸D¹², dove la rima d-D è imperfetta (*schegge - saccheggia*). Un'ulteriore diversità si riconosce nell'assenza di un 'tu', che ne *La casa dei doganieri* e nelle *Stanze* riguarda Arletta, nel *Carnevale di Gerti* la donna del titolo, mentre esso non compare nemmeno in *Vecchi versi*, legati comunque ad Arletta. In *Cave d'autunno* si incontra un pronome di prima persona plurale («la ciurma luminosa che ci saccheggia» [v. 8, o 9 se si considera anche il titolo; corsivo aggiunto]), che sottintende un 'noi' di per sé generico, forse sviluppabile in 'tu e io': ma sarà questo 'tu' ancora Arletta? Lo confermerebbe il ricorso a un vocabolo connotato come *ciurma*, ripreso con l'immagine annessa («varcherà il cielo lontano | la ciurma luminosa») da *Fuscello teso dal muro...* («un trealberi carico | di ciurma [...]. | Chi è in alto e s'affaccia s'avvede | che brilla la tolda», vv. 22-26), lo smentirebbe il paesaggio, che pare quello delle Alpi Apuane trapuntate di cave.

La scelta di schierare *Cave d'autunno* in seconda piazza sembra dunque voler sottolineare la distanza esistente fra la poesia vincitrice e le successive, per quanto dal punto di vista metrico i componimenti 3-4-5 si riallaccino al pluristrofismo della *Casa dei doganieri* con prevalenza di versi endecasillabi (faccio notare che *Cave d'autunno* nella prima redazione in rivista si presentava come un'unica strofa di 8 versi). Stando ai titoli, le liriche 1 e 2 ricorrono a designazioni spaziali di preferenza 'petrose' (confortate dal «rialzo a strapiombo sulla scogliera» [1, v. 2], il «frastaglio» e le «schegge» [2, vv. 2 e 4]); la 3 e la 4 assumono indicazioni metriche, del tutto neutre in *Vecchi versi*, più connotate in *Stanze*; queste ultime, quattro strofe di dieci versi ciascuna, presentano una «regolarità [...] che si estende anche

al sistema rimico: si segnalano infatti tre rime esterne nelle prime tre strofe [...] e due nell'ultima» (Montale 2011, 190), sicché non sarebbe improprio riconoscere in tale componimento una canzone (la 'regina' dei nostri metri lirici). Il titolo della poesia finale, *Carnevale di Gerti*, sta a sé, con i suoi caratteri di novità relativi all'assunzione di un nome proprio femminile: fatto non più accaduto dopo la lontana *Esterina*, subito rientrato dopo l'apparizione in rivista nel 1926 di *Arletta*, diventata *Incontro*, e prodromo della progressiva apertura onomastica attiva nelle *Occasioni*.

La collocazione del *Carnevale* in ultima sede poté anche obbedire a una logica di superamento definitivo del libro degli *Ossi di seppia*. Se si tiene conto che la poesia esplicitaria di questa raccolta è *Riviere*, sigillata dall'ottativo «Potere [...] rifiorire!», mentre l'ultimo verso de *Il carnevale di Gerti* invita la protagonista a tornare «alle primavere che non fioriscono», si toccherà con mano l'esigenza del poeta di prendere le distanze dalla lirica che, nell'*Intervista immaginaria* del 1946, avrebbe definito «una sintesi e una guarigione troppo prematura» (Montale 1980, 893). Questo distacco critico pare a me il risultato più importante, ottenuto per via strutturale, riconoscibile nella *plaquette*, ove peraltro agiscono altri sottili collegamenti fra le liriche, sebbene alcuni di questi si possano definire pre-ritenzionali. Palese il raccordo incipitario fra i pezzi 1 e 3 («Tu non ricordi la casa» - «Ricordo la farfalla»), con una possibile estensione al 4, che comincia con «Ricerca», sovrapponibile - anche grazie all'iniziale 'R' stampata in bella evidenza tipografica - a «Ricordo», ambedue verbi trisillabici allitteranti e annominativi. Sempre *Stanze* si spegne su «chi resta», che è notoriamente il sintagma conclusivo de *La casa dei doganieri*, ma qui la seriazione (1-4) delle due liriche trae in inganno rispetto a quella che in origine, sulla base della cronologia, doveva essere la direzione del richiamo, dalle *Stanze* (1927) alla *Casa* (1930): un'inversione gradita al poeta se la mantenne anche nelle *Occasioni*, ove *Casa* e *Stanze* si susseguono al primo e terzo posto della quarta parte della raccolta. Discorso analogo va condotto per il «filo» che tiene il poeta legato ad Annetta nella *Casa* (v. 11) e la «raggèra | di fili» che «converge» sull'«ignara» Annetta di *Stanze* 21-2, dato che sono in realtà i secondi a generare il primo, di cui rappresentano una delle varie realizzazioni possibili. Non per nulla la stessa terza strofa delle *Stanze* esemplifica in un modo che a me sembra puntuale quali *fili* colleghino la figura di Arletta ad altre poesie degli *Ossi*, definite con una frase o un riscontro lessicale (cito direttamente da Val):

In te converge, ignara, una raggèra
di fili; e certo alcuno d'essi apparve
ad altri: e fu chi abbrividi la sera

percorso¹⁰ da una candida ala in fuga,
 e fu chi vide vagabonde larve
 dove altri scorse fanciullette a sciami,
 o scoperse, qual lampo che dirami,
 nel sereno una ruga, e l'urto delle
 leve del mondo apparse da uno strappo
 dell'azzurro l'avvolse, lamentoso.

Intanto, la serie di pronomi personali indefiniti («altri»... «chi»... «chi»...) nasconde un riferimento al poeta stesso, unico testimone delle varie agnizioni arlettiane, e in particolare:

- «e fu chi abbrividi la sera | percorso da una candida ala in fuga» → *Incontro*, 6-9: «sospinta sulla rada | dove l'ultime voci il mondo esala | [...] alta si flette un'ala | di cormorano».
- «e fu chi vide vagabonde larve | dove altri scorse fanciullette a sciami» → *I morti* 30-2: «ed attorno, | larve rimorse dai ricordi umani,¹¹ | li volge», da unire alle «ricciute donzelle», le «infanti ricciutelle» del primo dei *Sarcofaghi*.
- «o scoperse, qual lampo che dirami, | nel sereno una ruga» → *Arsenio* 30-2: «se il fulmine la incide | dirama come un albero prezioso | entro la luce che s'arrosa».
- «e l'urto delle | leve del mondo apparse da uno strappo | dell'azzurro» → *Mediterraneo* 7, 11-3 «la piccola stortura | d'una leva che arresta | l'ordegno universale».

A parte quest'ultimo rinvio, che non pare (ma non è detto) riferirsi ad Anna, tutti gli altri fili formano una «raggèra» che fa centro sulla giovane, certo «ignara» di questa preziosa e fitta ragnatela tessuta per lei e su di lei dal suo amico poeta, che qui sembra per un momento scoprire l'ordito tacitamente ricamato in suo nome. Un nome naturalmente vietato alla pronuncia pubblica, per lunga tradizione lirica e per la straordinaria reticenza di Montale, ma che sarebbe agevolmente rinvenibile negli sparsi ricorsi fonetico-allitterativi-paronomastici delle poesie, prima fra tutte *La casa dei doganieri*, da «ANNi» (v. 6) a «ATTENDE» (v. 3), da «AVVENTURA» (v. 8) a «FRANGENTE» (v. 19), queste ultime contenenti rispettivamente 'anett', 'aneta' e 'annet'. Su questi giochi di parole, più o meno vivi in ogni poeta d'amore e più o meno coscienti, poteva innestarsi nel caso presente un ulteriore omaggio a lei, alla sua passione per le «sciarade incatenate | o incastrate che fossero di cui era maestra»;¹² e per un singolare destino, *Anna* è un nome palindromico. A quella 'A-' iniziale Euge-

10 Val stampa *percorso*, erroneo: cf. Montale 1980, 918-9.

11 Si noti la rima in *-ami*, comune con *sciami*.

12 Così lo stesso Montale in *Annetta*, nel *Diario del '71 e del '72*, vv. 9-10.

nio resterà sempre fedele, sia – com'è ovvio – nel coniare il *senhal* di Arletta, sia nelle variazioni su Aretusa (*L'estate*, v. 8, nelle *Occasioni*), su Annecy (*Il lago di Annecy, Ancora ad Annecy*), sull'*Acherontia Atropos* raffigurata nella farfalla di *Vecchi versi*, perfino sull'«Ah» che offre il titolo all'ultimo pezzo di *Altri versi* («Dissi Ah!» [v. 8]... e il nome agi, verrebbe da aggiungere) o magari sugli improbabili Annalena, Annagilda, Annalia, Anactoria, Annabella, Attanasia del racconto *Sulla spiaggia* di *Farfalla di Dinard*, ma soprattutto e specialmente nell'invenzione di Arsenio. Un festival di nominazioni in 'A-', sulle quali credo non sia estraneo l'influsso di una famosa pagina della *Coscienza di Zeno* di Svevo:

Colà appresi soltanto che le sue quattro figliuole avevano tutte i nomi dall'iniziale in a, una cosa praticissima, secondo lui, perché le cose su cui era impressa quell'iniziale, potevano passare dall'una all'altra, senz'aver da subire dei mutamenti. Si chiamavano (seppi subito a mente quei nomi): Ada, Augusta, Alberta e Anna. A quel tavolo si disse anche che tutt'e quattro erano belle. Quell'iniziale mi colpì molto più di quanto meritasse. (Svevo 1987, 69)

Come bene ha osservato Contini, *La casa dei doganieri* ha nell'opera di Montale «un'aria d'inaugurazione» (Contini 1974, 39). Essa viene a risolvere un periodo di crisi denunciato *apertis verbis* dal poeta a Solmi in una lettera del 16 settembre 1929: «Per me non ho fatto più nulla; non trovo un filone diverso da quello degli ossi o per lo meno lo intravedo appena. Lo stesso deve essere successo a Ungaretti dopo il primo libro. E anche il mio vecchio filo [!] non dà che stanche ripetizioni delle prime cose».¹³ Glisso sul (noto) parallelo, abbastanza singolare, con Ungaretti, autore apparentemente così lontano, almeno nel suo «primo libro», dalla lirica montaliana (anche se proprio in un passo di una poesia di Val, *Stanze*, ai versi 31-32, si registra forse l'eco più rilevata dal *Porto sepolto*);¹⁴ mi soffermo piuttosto sui tentativi di ricerca di un «filo» nuovo, da contrapporre al «vecchio», notando intanto che quest'ultimo aggettivo viene assunto da Montale proprio nel componimento 3 di Val, che sarà però il primo (di fatto) delle *Occasioni*, cioè *Vecchi versi*. Vecchi fino a un certo punto, come si è detto, dati i consapevoli caratteri di novità messi in mostra, quantomeno «la sollecitazione analogica che riporta alla memoria episodi del passato e lo scatto epifanico, caratteristici del secondo libro», oltre all'«introduzione di stilemi ancora assenti negli *Ossi*, tra i quali,

13 Cito dalla cronologia allestita da Zampa in Montale 1984, LXVI.

14 «In te m'appare un'ultima corolla | di cenere» è un calco preciso da *I fiumi*, vv. 71-73: «che la mia vita mi pare | una corolla | di tenebre», dove mi limito a far notare la perfetta sovrapponibilità timbrica e l'aderenza di suoni consonantici fra *tènebre* e *cénere*.

vistoso e rilevante anche sul piano della poetica, l'uso del nome proprio geografico» (Scaffai 2002, 72).

La stesura della *Casa dei doganieri* viene di fatto a sovrapporsi ai tentativi di Montale di ristampare gli *Ossi di seppia* e di battere la strada di una pubblicazione nuova, non «un libro ma un'anticipazione di libro», come scriverà a Scheiwiller qualche anno dopo.¹⁵ A questo editore Montale aveva in animo, già nel luglio del 1930, di «dare una *plaquette*, nel '31, se avrò un gruppetto di poesie nuove», precisando qualche mese dopo: «Ma non so se sarà pronta prima del 2° semestre del 1932» (Montale 1984, LXVI-LXII). Parallelamente, nel maggio del 1930 aveva offerto gli *Ossi* «a Preda per una 3^a ediz.», ma senza risultato; concluse invece con Carabba, nel luglio, e il libro uscì nel febbraio 1931, con minime modifiche rispetto all'edizione Ribet del '28, soprattutto senza aggiunta di nuove poesie. E si capisce: Montale stava già pensando al suo secondo libro e non intendeva intaccare il tesoretto di liriche (poco più di una dozzina all'altezza del 1931) che aveva composto e sparsamente pubblicato in rivista (non tutte). Data l'esiguità del numero di testi a disposizione, il suo obiettivo a breve termine era la *plaquette* di cui aveva fatto parola con Scheiwiller. Pressoché in contemporanea si affacciò la concreta possibilità di stampare alcune sue poesie con gli amici dell'Antico Fattore, sicché *La casa dei doganieri e altri versi*, pubblicata nel maggio 1932, fu il fatto risolutivo delle aspettative del poeta in quel giro d'anni, e della raccoltina per Scheiwiller non si parlò più, almeno fino alla fine del 1936.

Mi chiedo se, nel ripubblicare gli *Ossi* senza variazioni e nel mostrare di voler voltare pagina con Val, Montale non si fosse a ritroso pentito di aver 'bruciato' sei poesie di grande novità e impatto (*Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro...*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*, *Arsenio*) inserendole come semplice addizione nell'edizione Ribet degli *Ossi*. Quel sestetto, che sappiamo dislocato fra la fine di «Movimenti» e la fine di «Meriggi», divenuti per l'occasione «Meriggi e ombre» con un rovesciamento di fatto delle armoniche dominanti nella raccolta gobettiana, meritava forse una *plaquette* a sé. Meritava forse, quattro anni prima de *La casa dei doganieri e altri versi*, ristampare il testo del '25 senza aggiunte e parallelamente cercare un contenitore indipendente da quella ormai 'vecchia' edizione, nel quale far confluire le liriche scritte a partire dal '26. Da questo punto di vista, Val non sarebbe stata più «quasi una prima cellula» delle *Occasioni* (Scaffai 2002, 72), ma piuttosto la seconda tappa del percorso che dalla Gobetti conduce alla raccolta del '39.

¹⁵ Il 12 dicembre 1936: cf. Montale 1984, LXIX.

Bibliografia

- Belli Barsali, Isa (1961). s.v. «Andreotti, Libero». *Dizionario biografico degli italiani*, 3. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Boragina, Piero; Marcenaro, Giuseppe (a cura di) (1996). *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*. Milano: Mondadori Electa.
- Contini, Gianfranco (1974). *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*. Torino: Einaudi.
- De Caro, Paolo (2007). *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*. Foggia: Edizioni Centro Grafico Francescano.
- Marcenaro, Giuseppe (1999). s.v.«Antico Fattore». *Eugenio Montale*. Milano: Bruno Mondadori, 74-7.
- Montale, Eugenio (1932). *La casa dei doganieri e altri versi*. Firenze: Vallecchi.
- Montale, Eugenio (1933). «Il quinto premio Umberto Fracchia vinto da Arturo Loria». *L'Italia letteraria*, 4(6), 12 febbraio.
- Montale, Eugenio (1980). *L'opera in versi*. A cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio (1984). *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Montale, Eugenio (1995). *Prose e racconti*. A cura di Marco Forti e Luisa Previtera. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Montale, Eugenio (1996a). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Montale, Eugenio (1996b). *Arte, musica, società*. Vol. 2 di *Il secondo mestiere*. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Montale, Eugenio (1996c). *Immagini di una vita*. A cura di Franco Contorbia. Introduzione di Gianfranco Contini. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio [1939] (2011). *Le occasioni*. A cura di Tiziana De Rogatis. Con un saggio di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni. Milano: Mondadori.
- Scaffai, Niccolò (2002). *Montale e il libro di poesia* ("Ossi di seppia", "Le occasioni", "La bufera e altro"). Lucca: Maria Pacini Fazzi editore.
- Svevo, Italo [1923] (1987). *La coscienza di Zeno*. A cura di Mario Lavagetto. Torino: Einaudi.
- Vannucci, Marco (a cura di) (1973). *Firenze: dalle "Giubbe Rosse" all'"Antico Fattore"*. Firenze: Le Monnier.

«Questa ispirazione va e viene» Sette lettere dal carteggio Parise-Bompiani

Cristiano Lorenzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The paper offers the edition of seven letters exchanged between Goffredo Parise and the publisher Valentino Bompiani during the years 1964-65. In these missives the writer tries to negotiate a deal with Bompiani to re-publish his old books: the interest of the correspondence lies in the fact that it provides us a lot of information about Parise's life and the works he was composing in that period and also about the discontent he was feeling with his publisher at the time, Livio Garzanti.

Keywords Goffredo Parise. Valentino Bompiani. Letters. Livio Garzanti.

Le sette lettere scambiate da Goffredo Parise e Valentino Bompiani che qui si pubblicano si collocano nell'arco di un anno quasi esatto, tra la fine del gennaio del 1964 e l'inizio del febbraio del 1965. Si tratta di un anno decisivo per Parise, alle prese con numerosi progetti contemporaneamente sul suo scrittoio e intento a giocare una partita su più tavoli nel tentativo di smarcarsi da Garzanti per accasarsi presso altro editore.

Quello delle voci di un possibile cambio di editore è perciò argomento centrale fin dal primo biglietto di Bompiani, scritto da Roma. Nella sua risposta Parise conferma i contatti avviati con Calvino tra la fine del 1963 e quei primi mesi del 1964 per ripubblicare presso Einaudi i suoi due romanzi d'esordio, all'epoca usciti con Neri Pozza e rimasti in gran parte invenduti (*Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*).¹ D'altronde, l'idea di un rilancio

1 Lo scambio tra Parise e Calvino si legge in Belpoliti 2016: in particolare interessano qui le lettere comprese tra il 5 novembre 1963 e il 14 gennaio 1964 (Belpoliti 2016, 201-4).



della propria produzione giovanile veniva a Parise da Gadda, che circa un anno prima si era fatto patrocinatore presso Livio Garzanti dell'operazione di *repêchage*, promettendo anche una sua prefazione a uno dei due libri (mai realizzata, a quanto pare).² L'iniziativa gaddiana, tuttavia, non aveva sortito effetto nell'immediato, certo per la volontà di Parise di prendere tempo (cf. Scarpa 2015, 74: l'accenno di Gadda nella missiva del 12 dicembre 1962), sintomo dei rapporti già tesi con l'editore: ma lo scrittore vicentino non aveva abbandonato il progetto, riproponendolo poco dopo a Einaudi. Tuttavia anche in questo caso la trattativa si tradusse in un nulla di fatto, per ragioni economiche (cf. Belpoliti 2016, 205: la lettera a Calvino del 4 maggio 1964), oltre che per la mancanza di un nuovo libro da dare alle stampe.

Si giunge così al luglio del 1964, quando l'ipotesi di ripubblicare i primi due romanzi, e anzi l'intera produzione edita fino a quel momento, è avanzata nuovamente da Parise, stavolta a Valentino Bompiani (lettera nr. 3), con il quale i contatti paiono già ben avviati. Parise suggerisce anche la pubblicazione della commedia teatrale, terminata l'anno prima, *L'assoluto naturale* (che, a dispetto dei propositi, resterà però ancora a lungo nel cassetto dello scrittore, uscendo solo nel 1967 presso Feltrinelli).³ Nel successivo scambio di missive emerge il forte dissidio vissuto da Parise, da un lato sedotto dagli allettamenti offerti da Bompiani e dalla prospettiva di rilanciarsi presso un nuovo editore, dall'altro frenato dalle resistenze di Garzanti, restio a cedere i diritti dei romanzi precedenti.

Ma soprattutto il carteggio apre un interessante squarcio sulla frenetica fase creativa di quel periodo: oltre a *L'assoluto naturale*, troviamo infatti cenni a un ipotetico «libro di racconti», al romanzo poi rimasto incompiuto *Descrizione di una farfalla* («in linea di massima un diario coniugale, scritto con occhi di naturalista») e, soprattutto, alla genesi de *Il padrone*, se a ciò si deve riferire la breve menzione nella lettera nr. 3 (del 20 luglio), tenuto conto del riserbo richiesto a Bompiani dall'autore («Ho iniziato un nuovo libro [...]. Lei solo lo sa, e desidero che non lo sappia nessun altro») e della cronologia della stesura dell'opera.⁴

² In proposito si vedano le lettere inviate da Gadda a Parise tra l'ottobre e il dicembre del 1962 (Scarpa 2015, 13-80).

³ Anche la commedia in quello stesso periodo veniva proposta a vari editori: abbiamo notizie dell'invio del testo in lettura a Italo Calvino il 4 maggio 1964 (che risponderà con le sue osservazioni il 9 luglio: Belpoliti 2016, 205-7), e a Livio Garzanti all'inizio di quell'estate (e anche l'editore milanese fornirà a stretto giro di posta considerazioni sull'opera, come si ricava dalle lettere nr. 73.4 e 73.8 del carteggio conservato a Ponte di Piave presso l'Archivio Parise, faldone C17: Brunetta 1998, 54).

⁴ Il manoscritto dell'ultima redazione del romanzo reca infatti in calce la data autografa «luglio-agosto 1964»: si veda Brunetta 1998, 32. Parise d'altronde nelle lettere a

E proprio su *Il padrone* si chiude l'ultimo 'pezzo' del carteggio qui proposto: è il febbraio del 1965 e il romanzo è ormai concluso. Valentino Bompiani è interessato a vedere il nuovo lavoro di Parise, ma avanza due riserve, di natura etica ed economica («due punti mi preoccupano [...]: il fatto che il libro possa offendere un collega e il peso economico dell'accordo»); d'altro canto, come si apprende da una lettera al nipote Fabio Mauri, che aveva informato lo zio su come Parise fosse in trattative per il romanzo con altri due editori, Bompiani non intende partecipare ad aste al rilancio.⁵ E così infatti sarà: *Il padrone* esce il mese successivo presso Feltrinelli.

Bompiani sembra quasi giocare a nascondersi, confondendo le acque sul proprio lavoro: come accennato, nella missiva del 20 luglio pare riferirsi a *Il padrone* da poco iniziato, «mettendo da parte quello [libro] già iniziato e che diventava brodo lungo» (*Descrizione di una farfalla?* o addirittura *Arsenico?*); ma nella successiva del 28 dello stesso mese, il nuovo libro su cui Parise dice di essere al lavoro è invece, per esplicita ammissione, la *Descrizione*, anche se nel prosieguo della lettera lo scrittore invita Bompiani a cogliere l'essenza dell'attuale progetto in «certi appunti che sono diventati racconti per 'Il Corriere'» (circostanza che senz'altro si addice maggiormente a *Il padrone*, data la natura 'aziendale' dei racconti editi sul quotidiano milanese tra il 1963 e il 1964 - per il regesto dei quali si veda Callegher, Portello 2001, 1638-9 -, quasi tutti poi confluiti ne *Il crematorio di Vienna*, notoriamente solidale con *Il padrone*). Forse anche per queste contraddizioni, la lettera del 28 luglio nella bibliografia pregressa, anche recente (ad es. Callegher, Portello 2005, 1645; Scarpa 2015, 40, che pure è a conoscenza dell'intero scambio con Bompiani; del Castillo 2017, 118), è solitamente assegnata al 1963 (Parise non indicava mai l'anno nella data), ma il recupero della precedente missiva di Bompiani ha permesso di ripristinare la corretta datazione (in realtà, sarebbe bastato verificare il poscritto di Parise, nel quale si fa cenno alla nuova collana di Bompiani dei «Delfini cultura», avviata solo nel 1964, per escludere la possibilità che la lettera risalisse all'anno prima).

⁵ Si veda lo scambio tra Bompiani e Mauri del 5 e 9 febbraio 1965 (Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani, subfondo 1, serie 1, sottoserie 1, UA 27).

1.⁶

V. Bompiani a G. Parise

Ponte di Piave, Archivio Parise, C7. Lettere autografa. Ms. su un foglio di carta giallastra intestata (in alto a sin. sotto il simbolo rosso della casa ed. Bompiani: «Il Presidente»; a dx: «MILANO / VIA PISACANE, 26 - Telefono 225.431 - 225.570»; nel margine inf.: «Casa Editrice Valentino Bompiani & C.»), riempito solo al recto con inchiostro blu. Inedita.

Roma⁷ 28.1.64

Caro Parise,

sento dire qui a Roma che lei avrebbe firmato un contratto con altro editore.

Mi pare impossibile dopo i discorsi, le offerte etc etcetera. E spero lei mi scriva che, infatti, non è vero.

Molto cordialmente

suo

Valentino Bompiani

2.

G. Parise a V. Bompiani

Ponte di Piave, Archivio Parise, C7. Lettera autografa. Dattiloscritta su carta bianca riempita al recto (con firma e alcune correzioni manoscritte a penna nera). Inedita.

Roma, 10 febbraio [1964]

Via Camilluccia, 201

Caro Bompiani,

di ritorno da Milano trovo la sua lettera del 28 gennaio e la ringrazio.

6 Le trascrizioni sono di norma conservative, anche per quanto riguarda la punteggiatura e l'uso del maiuscolo e del sottolineato; tra parentesi quadre si indicano le integrazioni (segnatamente dell'anno nella data e della firma in calce, ove assenti), mentre in nota si registrano le correzioni d'autore, a macchina o a penna (il segno <...> indica un numero non precisabile di lettere illeggibili). Nelle missive di Parise sono state normalizzate le 'e' accentate (ad es. *nè* > *né*, *é* > *è*, ecc.). Sono stati infine corretti tacitamente alcuni meri refusi: *e* > *E* (lettera nr. 1); *diventana* > *diventava* (nr. 3); *sceneggiatuta* > *sceneggiatura* (nr. 5); *allaltezza* > *all'altezza* (nr. 5); *seilibri* > *sei libri* (nr. 5).

7 «Roma» è stato scritto a mano barrando la dicitura «Milano» stampata nell'intestazione del foglio.

Non ho firmato alcun contratto, ma lo⁸ firmerò poiché sono solito mantenere gli⁹ impegni. Da più¹⁰ di cinque anni Calvino mi chiede¹¹ di ristampare 'Il ragazzo morto e le comete' con Einaudi e io non ho fatto altro che tergiversare, attendere e rimandare. Ora non ho potuto farlo più.

I discorsi, le offerte e la gentilissima sollecitudine¹² che Lei mi ha sempre prodigato valgono tuttora a grande stima e riconoscenza¹³ nei suoi riguardi. E non è detto naturalmente che tale stima e riconoscenza non abbiano un seguito pratico in un prossimo immediato futuro.¹⁴ D'altra¹⁵ parte l'impegno¹⁶ che io prenderò¹⁷ con Einaudi riguarda vecchi libri, ingialliti *bouquins*¹⁸ della mia quasi adolescenza, e non un libro nuovo.¹⁹

Né²⁰ mi pare di aver assunto, anche soltanto a voce, alcun impegno²¹ con lei, la qual cosa mi metterebbe subito in un pozzo di scrupoli. Ma sono proprio sicuro di no.

Il libro di Moravia²² è bellissimo:²³ massiccio, piano, magistrale,²⁴ esso spazza rapidamente cinquanta anni di letteratura saggistica²⁵ italiana (ad eccezione del solo Montale²⁶ che²⁷ resta ancora il primo,²⁸

8 Segue <...>.

9 *agli*, con *a* cancell. a penna.

10 In un primo momento *Già da più*; poi a penna viene cancellato *Già* e corretta la maiuscola in *Da*.

11 *chiedeva*, con *va* cancell. a penna.

12 La *d* di *sollecitudine* ribattuta su prec. *n*.

13 La *c* di *riconoscenza* ribattuta su prec. *n*.

14 La *t* di *futuro* ribattuta su prec. *r*.

15 *D'altra*, poi corr. a penna, cassando la *l* e aggiungendola dopo la prima *a*.

16 *ilpegno*, con *l* corr. a penna in *m*.

17 La *ò* di *prenderò* ribattuta su prec. *è*.

18 La *n* di *bouquins* agg. a penna in interl.; anche la sottolineatura è a penna. Si noti qui il riciclo dell'elegante espressione con cui Gadda designava la sue primissime edizioni presso *Solaria* e i fratelli Parenti in una lettera inviata a Parise in data 18 marzo 1963 («Guadarti bene dal comperare mie ristampe, certo più eleganti dei vecchi e ormai ingialliti *bouquins*», Scarpa 2015, 131).

19 La *v* di *nuovo* ribattuta su prec. *b*.

20 La *N* di *Né* ribattuta su prec. *M*.

21 La *m* e la *p* di *impegno* ribattute su prec. *à* e *ì*.

22 Si tratterà della raccolta di saggi *L'uomo come fine*, pubblicata da Bompiani nel 1964.

23 La *b* di *bellissimo* ribattuta su prec. *v*.

24 La virgola aggiunta a penna.

25 La *t* di *saggistica* ribattuta su prec. *i*.

26 La *M* di *Montale* ribattuta su prec. *m*.

27 La *c* di *che* ribattuta su prec. segno di parentesi chiusa.

28 La virgola agg. a penna.

appunto perché grande poeta.). Tutti gli altri appaiono²⁹ invecchiati, coperti di polvere,³⁰ della polvere del tempo e dell'inutilità. Ecco i vantaggi (oscuri) della grande³¹ intelligenza. Me ne rallegro con lei e sono sicuro che il libro avrà un³² grande³³ successo.³⁴ Ora sono a Roma: quando verrà³⁵ non manchi di telefonarmi, spero di avere occasione di ricambiare il gentile invito di Vigevano. Suo

Goffredo Parise

3.

G. Parise a V. Bompiani

Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani, subfondo 1, serie 1, sottoserie 1, UA 27 (Corrispondenza ricevuta e inviata da V. Bompiani). Copia dattiloscritta su due fogli riempiti al recto, allegata da Valentino Bompiani in data 23 luglio 1964 al nipote Fabio Mauri, direttore della sede romana della casa editrice. In alto a sin. in rosso la dicitura «copia». Inedita.

Roma, 20 luglio [1964]³⁶

Caro Bompiani,

purtroppo ci siamo incrociati. Lei era a Roma e io a Milano: dove l'attesi fino a sabato inutilmente.

Finalmente spero che i nostri accordi verbali possano diventare di fatto. Ho parlato con Garzanti, ovviamente nicchia, anzi nega categoricamente, e offre rilanci, stipendi ecc. Ma io insisto, senza mai fare il suo nome; e insisto soprattutto sul fatto che me ne voglio andare per ragioni capricciose ma utili al mio lavoro. (Che tra l'altro è vero). Fabio mi disse che avete parlato e valutato insieme queste possibilità di ristampe. Io proporrei, se lei è d'accordo, di pubblicare per prima la commedia saggio *L'ASSOLUTO NATURALE* nella collana dei saggi, per settembre ottobre novembre. Dopo aspettare fino a primave-

²⁹ In *appaiono* la *n* è cancell. a fine rigo e ribattuta a inizio della riga seguente.

³⁰ La virgola aggiunta a penna.

³¹ Seguono tre lettere cancell. illeggibili.

³² La *u* di *un* ribattuta su prec. *i*.

³³ La *r* di *grande* ribattuta su prec. *f*.

³⁴ Segue una lettera cancell. illeggibile.

³⁵ *verrà* scritto in interl. a penna su prec. *viene*.

³⁶ Sarà interessante rilevare come lo stesso giorno Parise scriva anche a Calvino per confermarli che le sue trattative con Einaudi sono ormai definitivamente naufragate (Belpoliti 2016, 207-8).

ra in cui si potrebbe uscire con IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE nel frattempo pubblicare a distanza, a sua scelta e a tempo che Lei deciderà, la trilogia: IL PRETE BELLO, IL FIDANZAMENTO, AMORE E FERVORE - ATTI IMPURI nei Delfini, infine, per la primavera prossima LA GRANDE VACANZA.

Oppure se avessi pronto il libro di racconti per quel tempo, uscirò con quello e anticipare, o posticipare, a suo giudizio, LA GRANDE VACANZA. Unico punto da stabilire: la sede di pubblicazione di IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE, LA GRANDE VACANZA e tutte, se ci saranno, le novità. Già le dissi la mia preferenza per il libro normale, classico, tipo TEATRO di Camus, e questa secondo me sarebbe la sede ideale. Sarebbe questo l'unico punto in cui Lei dovrebbe accontentarmi.

Le sarei grato se mi rispondesse su tutti questi punti, e anche su quello economico cioè sulla sua offerta, per cinque anni mi pare, di 150.000 lire al mese.

Certo per tutto questo sarebbe ancora meglio poter parlare e discutere a voce, ma non so quando lei tornerà a Roma.

Ho iniziato un nuovo libro, mettendo da parte quello già iniziato e che diventava brodo lungo. Lei solo lo sa, e desidero che non lo sappia nessun altro. Questo per dimostrarLe la mia fiducia e la mia stima: per il suo entusiasmo, per la sua natura, infine per la sua vera vocazione di editore. Se sceglierò lei, alla fine, sarà solo ed unicamente³⁷ per questo: entusiasmo di vero editore e non di critico letterario 'caché' o altro. Per la simpatia e le doti quasi magnetiche di trasmettere ancora un poco di fiducia nella parola. Attendo dunque una sua (e una da Garzanti).

Suo

Goffredo Parise

Naturalmente Lei non conosce né la commedia né i primi libri: che le manderò al più presto.

4.

V. Bompiani a G. Parise

Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani, subfondo 1, serie 1, sottoserie 1, UA 27. Velina dattiloscritta su foglio di carta bianca riempito solo al recto (la firma nell'originale doveva essere autografa, essendo assente nella velina), allegata con la precedente (nr.

³⁷ La *u* di *unicamente* ribattuta su prec. e.

3) da Valentino Bompiani al nipote Fabio Mauri. In chiusura segue l'indirizzo del destinatario «Goffredo Parise | Via della Camilluccia 201 | Roma». Inedita.

23 luglio 1964

Caro Parise,
il telegramma che Le ho mandato ieri Le avrà detto la mia soddisfazione, anzi il mio entusiasmo.

Le confermo che sono d'accordo su tutto e che in pieno accordo stabiliremo il programma e i modi di pubblicazione dei libri passati.

Sono anche d'accordo sul versamento mensile di 150.000 lire al mese in conto diritti.

C'è solo un punto sul quale bisognerà riflettere ed è il libro nuovo col quale sarebbe certamente meglio, infinitamente meglio poter cominciare, altrimenti non si otterrà il giusto rilievo.

Ma avremo tempo di parlarne, non subito perché vado un po' a riposare e anche Lei farà lo stesso, immagino. Non capiterà dalle parti di Lerici? Ci farebbe molto piacere. Io sarò qui ancora fino ai primi di agosto 'stai come chi ha vinto'³⁸ diceva qualcuno, non so più chi, nel '500. Faremo insieme una bella strada, vedrà. E parleremo di libri anche del Suo nuovo libro e di lavoro che è ancora la cosa più bella che sia su questa sola terra.

Molti cari saluti, Suo
[Valentino Bompiani]

5. G. Parise a V. Bompiani

Ponte di Piave, Archivio Parise, C7. Lettera autografa. Dattiloscritta su foglio di carta bianca riempito al recto e al verso (con firma, correzioni e postilla manoscritte, a penna nera). Parzialmente edita in Callegher, Portello (2005, 1645-6), e di lì ripresa da ultimo in Scarpa (2015, 40-1).

38 È motto da sempre prediletto da Valentino Bompiani, che ricorre spesso anche negli scambi epistolari coi suoi autori: vi fa cenno già Corrado Alvaro in una sua missiva all'editore del 10 aprile 1938 («Mi pare che anche Lei sia d'accordo con chi diceva: 'Stai come chi ha vinto'»: Bompiani 1957, 161) e lo si ritrova ancora in una lettera di Valentino a Mario Soldati all'indomani dell'uscita, nel gennaio del 1979, di *Addio di Letta Amelia* («Stai come chi ha vinto, dicevano nel 500 e tu hai sempre vinto, pensa ci un po'», Falcetto 2011, 1671). Sul significato della frase spiegava lo stesso Bompiani in un'intervista di Silvia Del Pozzo su *Panorama* del 16 gennaio 1984 («La coscienza di Valentino», 101-10): «Stare come chi ha vinto significa non affidarsi alle circostanze, ma contare esclusivamente sulle proprie capacità di vincere, avendo come unico punto di riferimento la coscienza».

Roma, 28 luglio [1964]

Caro Bompiani,
 ricevo la sua lettera del 23 luglio e la ringrazio: così mi sono accorto³⁹ di non aver ancora spedito la lettera di risposta al suo⁴⁰ telegramma che però le accludo e dove lei vedrà, appunto, le⁴¹ mie reazioni. Lei mi parla del nuovo libro. A⁴² cui sto lavorando, e che, come già le accennai, è in linea⁴³ di massima un diario coniugale, scritto⁴⁴ con occhi di naturalista e che avrà forse il titolo 'DESCRIZIONE DI UNA FARFALLA'. Ma il titolo, libro, tutto dipendono dalla mia voglia⁴⁵ di lavorare. Di qui non mi muovo,⁴⁶ non sono andato in America⁴⁷ dove mi avevano richiesto per una sceneggiatura pagatissima, proprio⁴⁸ per star dietro a questo libro. Ma, ancora, non so niente. Perché non so niente? Perché, caro Bompiani,⁴⁹ purtroppo⁵⁰ io credo nell'ispirazione. E questa ispirazione va e viene, non ha quello slancio, quell'impetuosità, quella forza che, come già le dissi, mi portò a scrivere un romanzo in un massimo di tre mesi.⁵¹ Forse è passato del tempo, forse la poesia non torna più a visitarmi⁵² con l'abbraccio di allora, forse⁵³ la ragione analitica, appunto naturalistica, ha la meglio, non so, non so. Fatto sta che non posso dire niente / Se non che, se questa ispirazione sarà all'altezza,⁵⁴ e per il momento non lo posso ancora⁵⁵ dire, io avrò finito il libro per l'inverno. Ma se l'ala della poesia mi abbandona per strada, o mi visita sol-

39 Ma nell'originale *acorto* con la *a* ribattuta su prec. *c*.

40 La *S* di *Suo* scritta a penna su prec. *c*.

41 Precedono una *l* e due lettere cancellate illeggibili.

42 Precede *Ch* cancell.

43 La *e* di *linea* è introdotta a penna su spazio vuoto.

44 Precede *a cui* cancell.

45 *volgia*, correttp a penna cassando la *l* e aggiungendola in interl. dopo la *g*.

46 Ma nell'originale *nuovo*, con la *n* ribattuta su prec. *ù*.

47 La *A* di *America* ribattuta su prec. *a*.

48 La prima *o* di *proprio* ribattuta su prec. *i*.

49 La *m* di *Bompiani* ribattuta su prec. *p*.

50 La seconda *p* di *purtroppo* ribattuta su prec. *o*.

51 Precede *msi* cancell.

52 *visistarmi*, con la seconda *s* sbiadita.

53 Precede *fatto* cancell., a cui segue altra lettera cancell. illeg.

54 Segue <...>.

55 La *c* di *ancora* ribattuta su prec. *d*.

tanto così, sporadicamente, come appunto mi visita mia moglie-farfalla (del libro) non posso⁵⁶ dire niente.⁵⁷

Il progetto è bello,⁵⁸ molto bello e, in parte, lei ne ha 'fiutato' la sostanza, sia in⁵⁹ quanto le dicevo, sia in⁶⁰ certi appunti che sono diventati⁶¹ racconti per 'Il Corriere'.

Attendo risposta da Garzanti,⁶² che non risponde. Semmai faremo alcuni passi insieme, decidendo.

E pubblicheremo il saggio 'L'assoluto naturale' se il libro non sarà pronto appunto per la primavera prossima.

Ora, pensandoci, vedo che ho alle⁶³ mie spalle sei libri, tra libri e libretti,⁶⁴ una grossa raccolta di racconti (da scegliere) e idee, idee, che l'impoetica realtà mi impedisce di amare a sufficienza, o con sufficiente⁶⁵ ardore.

Non è poco. Eppure sono disperato.

Mi abbia, suo
Goffredo Parise

Complimenti per i 'delfini' di cultura.

Ho riletto Zolla.⁶⁶ È ancora un bellissimo e importante libro.

56 Segue una lettera cancell. illeggibile.

57 Il passaggio della lettera sulla forma e la natura dell'ispirazione anticipa in certa misura le parole con cui si chiuderà l'*Avvertenza* al *Sillabario n. 2*, risalente al gennaio 1982: «La poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi spiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l'amore» (Callegher, Portello 2005, 316).

58 La *b* di *bello* ribattuta su prec. *v*.

59 Seguono due lettere cancell. illeggibili.

60 *Agg.* a penna in interl.

61 *sono agg.* a penna in interl. e il *ti* finale di *diventati* scritto a penna su prec. *no*.

62 La *r* di *Garzanti* ribattuta su prec. *t*.

63 La *e* di *alle* ribattuta su prec. *a*.

64 I sei «libri e libretti» cui allude Parise sono i seguenti: *Il ragazzo morto e le comete* (Venezia: Neri Pozza, 1951), *La grande vacanza* (Venezia: Neri Pozza, 1953), *Il prete bello* (Milano: Garzanti, 1954), *Il fidanzamento* (Milano: Garzanti, 1956), *Amore e fervore* (Milano: Garzanti, 1959) e la *plaquette*, provvista di un breve testo di Guido Piovene, *Un sogno improbabile* (Vicenza: Libreria 'Due ruote', 1963).

65 *usficiente*, con la *u* barr. a penna e riscritta in interl. dopo la *s*.

66 Parise si riferirà qui al volume *Eclissi dell'intellettuale* di Elémire Zolla (1959), da Bompiani appena ristampato nel 1964, nella collana dei «Delfini cultura» (è il secondo volume della collezione).

6.

V. Bompiani a G. Parise

Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani, subfondo 1, serie 1, sottoserie 1, UA 27. Velina dattiloscritta su foglio di carta bianca riempito solo al recto (la firma nell'originale doveva essere autografa, essendo assente nella velina), allegata da Valentino Bompiani al nipote Fabio Mauri in data 4 agosto 1964. Inedita.

4 agosto 1964

Caro Parise,

ci siamo rincorsi con le nostre lettere. Mentre arrivava la Sua, io ero a Venezia a vedere la Biennale. L'ha vista? Devo dire che mi aspettavo di più, una forza di invenzione, di rottura o di protesta, articolata meno pionieristicamente: parlo della pop-art; il resto è celebrazione,⁶⁷ sempre cara agli Italiani, e continuazione sino alla monotonia.

Ho accennato la Biennale per giustificare di aver tardato a rispondere, ma non soltanto per questo, anche se adesso, nel momento di scrivere, mi pare di avere idee molto confuse su quello che dovrei dirLe. Lei richiama lo 'spirito furioso e assolutista' che l'obbligò a scrivere i Suoi primi libri. Lei ha così indicato la via giusta per il nuovo libro che scriverà e ciò che manca a tante manifestazioni dell'arte moderna, compresa la pop-art. Ma ha indicato nello stesso tempo il modo per risolvere la sua⁶⁸ situazione. Non per vie legali, non ci credo, ma con le stesse ragioni tanto lucidamente e acutamente espresse nella Sua lettera. 'Speak to her' diceva il fantomatico padre ad Amleto. 'Speak to him'. Insista, insista, insista, con spirito furioso e assolutista. Uno scrittore non può lavorare con l'animo ingombro da preoccupazioni. E uno scrittore che non scrive, a che serve? Riuscirà. Intanto mi dica che cosa vuole che faccia per Lei. Vuole che cominciamo a pubblicare i libri di cui può disporre? Io sono pronto: più che mai ho fiducia in Lei, nel Suo lavoro. Casa Bompiani è aperta, è casa Sua. Venga a trovarci a Lerici. L'aspetto presto.

Molti cari saluti, Suo

[Valentino Bompiani]

⁶⁷ La prima *e* di *celebrazione* ribattuta su prec. *l*.

⁶⁸ *sua* a macchina in interl.

7.

V. Bompiani a G. Parise

Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio personale Valentino Bompiani, subfondo 1, serie 1, sottoserie 1, UA 27. Copia dattiloscritta su due fogli riempiti al recto, allegata da Valentino Bompiani al nipote Fabio Mauri. In alto al centro in rosso la dicitura «- COPIA PER SEDE ROMA -». Segue in calce l'indirizzo romano del destinatario (vd. lettera nr. 4). Inedita.

8.2.1965

Caro Parise,

ci siamo lasciati a Milano con l'intesa che ci saremmo veduti a Roma. A Roma ci siamo poi veduti sì, ma di sfuggita. Il discorso non ha avuto seguito e io vorrei che lo avesse.

Con la stessa franchezza con la quale ha parlato Lei, Le dirò che due punti mi preoccupano, soltanto due: il fatto che il libro possa offendere un collega e il peso economico dell'accordo.

Non so come tradurre in cifre gli accenni da Lei fatti a Morando:⁶⁹ non so cioè quanto riferire ai risultati sperati e quanto, invece, ai risultati scontati, anche quando non ci siano. In questo secondo caso verrebbe snaturato il rapporto editoriale che è, giustamente, di partecipazione, e che si articola, come Lei sa, in tanti altri modi oltre quello strettamente economico.

Mi dica dunque Lei, nettamente, quali sono le Sue aspirazioni e mi mandi, se crede, il libro da leggere, che m'interessa moltissimo.

Molti amichevoli saluti, Suo

[Valentino Bompiani]

⁶⁹ Sergio Morando, redattore-capo della Bompiani dal 1960 al 1965.

Bibliografia

- Belpoliti, Marco (2016). «Carteggio con Italo Calvino. 1958-1973». Belpoliti, Marco; Cortellessa, Andrea (a cura di), «Goffredo Parise». Num. monogr., *Rivista*, 36, 200-11.
- Bompiani, Valentino (1957). «“Stai come chi ha vinto”». Bernari, Carlo (a cura di), *Omaggio a Corrado Alvaro*. Roma: Poligrafica Italiana, 159-70.
- Brunetta, Manuela (1998). *Archivio Parise: le carte di una vita. Catalogo filologico-archivistico dei materiali documentari conservati presso il Centro di Cultura Goffredo Parise di Ponte di Piave*. Treviso: Canova.
- Del Castillo, Ludovica (2017). «Goffredo Parise: una questione di vita». *Il Verri*, 64, 108-21.
- Parise, Goffredo (2001-05). *Opere*. 2 voll. 3a ed. aggiornata. A cura di Bruno Callegher e Mauro Portello. Milano: Mondadori.
- Scarpa, Domenico (a cura di) (2015). *Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise: “Se mi vede Cecchi, sono fritto”. Corrispondenza e scritti 1962-1973*. Milano: Adelphi.
- Soldati, Mario (2011). *America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*. A cura di Bruno Falcetto. Milano: Mondadori.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Odeporica fantastica e lingue immaginarie

Su *Viaggio in Drimonia* di Lia Wainstein

Daniele Baglioni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract *Viaggio in Drimonia* is a collection of fantastic tales by Lia Wainstein (1919-2001), a journalist and translator born to a Russian Jewish family in Finland, raised in Italy and educated in Switzerland. One of the main point of interests of Wainstein's tales is the imitation of travel literature and the description of imaginary countries, populations, and languages. The invention of linguistic otherness is often a narrative expedient for the Soviet dissident Wainstein to express her ideas on language policy and the fragile relationship between semantics, pragmatics and communication in contemporary societies.

Keywords Lia Wainstein. Fantastic Literature. Imaginary Languages. Linguistics and Literature.

Sommario 1 «Una scrittrice italiana nuova». – 2 Tra racconti e resoconti: i viaggi di Lia Wainstein. – 3 Il ruolo delle lingue. – 4 Osservazioni conclusive.

1 «Una scrittrice italiana nuova»

Tra le intellettuali di respiro europeo attive in Italia nel secondo dopoguerra, Lia Wainstein (1919-2001) occupa un posto di primo piano, che solo ora comincia a esserle riconosciuto. Nata a Helsinki da una famiglia di ebrei russi fuggiti dalla rivoluzione, trascorse l'adolescenza a Roma, per riparare all'indomani delle leggi razziali a Zurigo, dove si laureò in linguistica con Jakob Jud: tornata definitivamente a Roma, tradusse in italiano Herzen, Babel', Paustovskij, collaborò con i maggiori periodici di area liberal-democratica, dal *Mondo* di

Pannunzio alla *Voce Repubblicana* e alla *Stampa*, e animò un importante salotto letterario, frequentato tra gli altri da Calvino, Bassani e dall'affezionato Cesare Cases, suo compagno di studi in Svizzera.¹ Il recente volume curato dalla nipote Regina (Wainstein 2019) testimonia del crescente interesse verso questa singolare figura di «intellettuale libera del Novecento», divenuta punto di riferimento per i dissidenti sovietici in Italia, e prelude auspicabilmente a una rivalutazione della sua instancabile attività di traduttrice e giornalista.

Ancora nell'ombra resta invece la produzione letteraria, limitata a un'unica opera, la raccolta di racconti *Viaggio in Drimonia*, pubblicata da Feltrinelli nel 1965 e mai più ristampata. La scarsa fortuna del libro si deve verosimilmente alla sua eccentricità nel panorama letterario nostrano: un'eccentricità della quale era ben conscio l'editore che, nella fascetta del volume, presentando l'autrice come «una scrittrice italiana nuova», qualificava il contenuto con le parole «un'arte rara in Italia - il racconto fantastico», puntando quindi sulla novità non solo di Lia Wainstein prosatrice, ma anche del genere.

La scelta promozionale si rivelò poco efficace, ma l'intuizione dell'originalità dell'opera resta tuttora valida. Non sono pochi infatti gli elementi d'interesse della raccolta, a cominciare dall'identità 'translingue' dell'autrice, nata fuori d'Italia da famiglia non italiana e con l'italiano a tutti gli effetti lingua seconda, appresa ai tempi della scuola e preferita per la scrittura al russo materno. C'è poi il genere del racconto fantastico, che Wainstein declina in modo tutto suo, tra *nonsense*, fiaba, grottesco e parodia, con accenti condivisi forse con il solo Landolfi (e che si dovranno alla comune influenza dell'Ottocento russo). E c'è infine il tema ricorrente del viaggio, esplicito fin nel titolo: un tema che non è solo trasfigurazione della biografia cosmopolita dell'autrice, ma anche occasione di una riflessione più ampia sulle società umane e i loro modi di definirsi e strutturarsi attraverso la lingua.

2 Tra racconti e resoconti: i viaggi di Lia Wainstein

Se, come ha opportunamente argomentato la dedicatoria di questo volume, è possibile parlare di letteratura di viaggio solo per le narrazioni di «uno spostamento reale, effettivamente avvenuto» (Ricorda 2012, 15-6), l'etichetta *odeporica fantastica* è una contraddizione in termini. Non si è però trovata una definizione migliore per alludere alla natura ibrida dei racconti 'odeporici' di Wainstein, che sono ben

¹ Le informazioni biografiche sono ricavate dal breve profilo in Cases (2000, 81) e dalla tesi inedita di Veronica Passudetti (2016).

tre dei dodici della raccolta: da un lato infatti i narratori sono fittizi e raccontano di paesi immaginari, caratterizzati da luoghi e personaggi surreali, spesso ridicoli, dunque lontanissimi da un'esperienza vissuta e persino da una sua rielaborazione fantasiosa; dall'altro però il viaggio scandisce ed esaurisce l'intera narrazione, nel pieno rispetto di quell'«elementare principio di coestensività» che è fra i pochi costitutivi della *Reiseliteratur* come genere (Clerici 2008, 143).

Non solo: le forme della letteratura di viaggio sono adottate come strutture portanti dei racconti e perfino denunciate a livello metatestuale. Il caso più evidente è l'ultimo racconto della raccolta, che è il più lungo e dà il nome a tutto il libro, ossia *Olindo Lindi, Viaggio in Drimonia. Piccolo Itinerario Corredato di Considerazioni Psicologico-pratiche, Cenni Linguistici, Gastronomici, Biografici, ecc. ecc.*: tanto l'esplicitazione dell'autore (sia pur fittizio) quanto la qualifica di «itinerario» e l'enumerazione dei *tractanda*, un elemento frequente nei resoconti scientifici settecenteschi, concorrono a presentare il testo, fin dal titolo, come una relazione di viaggio. Ma il modello odeporico è ben evidente anche in un altro testo della raccolta, *La solitana Leodinta-appianatrice-di-malintesi*, la cui scansione in paragrafi (*Il viaggio - L'arrivo - Il primo giorno - Il secondo giorno - Il terzo giorno - Conclusione*) ricalca quella isocrona dei diari dei viaggiatori.

Più raffinata è la soluzione adottata nel terzo racconto 'odeporico', *Il Granfrugnese ovvero La speranza del nonno*, che si articola in due parti. La *Parte prima*, pur trattando delle disavventure linguistiche di un forestiero in un paese immaginario, la Granfrugna, ha una forma narrativa classica: il racconto è in terza persona, il protagonista all'apertura del testo è già in Granfrugna, gli eventi sono presentati in progressione lineare (a parte un rapido *flashback* sul viaggio d'andata), senza però intervalli regolari, con formule diegetiche poco caratterizzate; solo al viaggio di ritorno è dedicato spazio più ampio, ed è qui che alla narrazione in terza persona si affianca quella in prima del vero protagonista del racconto, il nipote, il quale nella *Parte seconda*, ormai adulto, ripercorrerà il viaggio del nonno, raccontandolo in forma autobiografica in tutte le sue fasi, dalla preparazione alla partenza all'arrivo in porto e in albergo, quindi alle insormontabili difficoltà di comunicazione con i locali, infine alla ripartenza dopo un solo giorno di permanenza. Si tratta dunque di un racconto che, se è solo in parte *di* viaggio, è però interamente *sul* viaggio, coestensivo con il testo e anche con la vita del protagonista: questi infatti, una volta imbarcatosi per la Granfrugna, si accorge finalmente che «da quasi vent'anni non aveva fatto altro che meditare il resoconto del nonno» (Wainstein 1965, 63).

La rappresentazione del viaggio come un «demone» allevato a lungo (Clerici 2008, 29), un'idea fissa che accompagna il viaggiatore fin dalla prima infanzia («Io lessi e rilessi il resoconto» - confessa il nipote - «prima divertendomi come ad una fiaba, poi, col passar degli

anni, cercando di risolvere gli indovinelli e annotando in un quaderno le riflessioni e i commenti che il testo m'ispirava»; Wainstein 1965, 61), è solo uno dei *cliché* della letteratura odeporica imitati e, più spesso, parodiati nei racconti. Un altro è quello dell'«omologazione del nuovo» (Cardona 1986, 706), spinto al paradosso nella *Solitana Leodinta*, dove lo stupore del viaggiatore nell'avvistare la mitica isola Turchese si manifesta in una sensazione di *déjà vu*:

Non ero mai stato in quella parte del globo, e la mia meraviglia fu grandissima nell'accorgermi che già la conoscevo. [...]

Più riflettevo e più i miei pensieri si facevano confusi: non avevo mai letto nessuna descrizione dell'isola perché la solitana, lo sapevo, aveva pregato i forestieri di astenersene fino alla pubblicazione della grande guida turchese, cui lei stessa, coadiuvata da uno stuolo di studiosi, stava lavorando. Eppure, avevo già visto questi edifici, queste onde verdastre appena increspate, queste dolci colline su cui spiccavano degli alberi isolati, questi ruscelli, queste... (Wainstein 1965, 188)

Dal passo emerge anche il gusto per l'*enumeratio*, che come nell'odeporica 'canonica' mira a produrre nel lettore «una sorta di visione indotta» (Cardona 1986, 697) e a cui Wainstein ricorre altre volte nel racconto con effetti più marcatamente stranianti, per esempio nell'elenco *nonsensical* degli animali incontrati dal viaggiatore nel breve cammino dal porto alla locanda:

Ce n'erano di ogni specie e colore, dai gabbiani ai gufi, dalle marmotte alle giraffe, e di ogni età: dei canuti destrieri passeggiavano dignitosamente tra le querce e gli ulivi, ai cui piedi, nell'erba folta, erano distesi cuccioli, agnelli, tigrotti, con le rispettive matri. (Wainstein 1965, 190)

Nell'elenco, in cui sono presentati simultaneamente animali diversissimi per abitudini, habitat e comportamenti, lo straniamento è ottenuto non con l'introduzione di *designata* nuovi, bensì con la compresenza di referenti noti e però incompatibili nel mondo reale. Nello stesso racconto il medesimo espediente è alla base dell'attribuzione a referenti comuni di qualità inconsuete o del tutto implausibili (per esempio il «cioccolato minerale» e il «gelato all'estratto di formica» serviti ai forestieri nel ristorante dell'albergo, dove si cena in compagnia di orsi, leoni e giraffe «sedute [...] con le rispettive famiglie», Wainstein 1965, 197-8), oppure nella loro *amplificatio* quantitativa («un numero inverosimile di lepidotteri», «un acquario brulicante di anguille», «sessantasei ragazze siamesi in bikini di cipolle nere», 196-7). Ne deriva un equilibrio precario tra l'insolito e l'illogico, tra il bizzarro e l'impossibile, che è funzionale alla chiusura del raccon-

to, quando il protagonista, congedandosi dalla sua guida, s'impegna una volta tornato a casa a «decidere se è più reale il mondo che abito di solito o questo che sto per lasciare» (208).

È però nell'ultimo racconto della raccolta, il *Viaggio in Drimonia* del fittizio Olindo Lindi, che i meccanismi narrativi dell'odeporica si concentrano in maggior numero. Vi si trovano infatti riprodotte le forme più tipiche della *Reisebeschreibung*, a cominciare dall'«oscillazione tra l'autodiegesi e il racconto esterno spersonalizzato» (Cardona 1986, 700), evidente già nella premessa, dove l'*io* (anzi il *noi*) interviene solo per attestare la veridicità del resoconto, per il resto in terza persona:

Ogni anno affluiscono in Drimonia molti forestieri, attirati dal suo mite clima, dai paesaggi ridenti, dalla bellezza delle donne e dalla squisita cucina.

Risulta dalle nostre osservazioni che per la maggior parte i forestieri ritengono erroneamente di poter imparare in poche settimane il drimone e di poter così capire l'indole degli abitanti.

Tale atteggiamento un po' ingenuo, fonte involontaria di qualche malinteso, ci incoraggia a sottoporre ai viaggiatori futuri una modesta e incompleta guida, frutto dei nostri studi e fondata, come si vedrà, su principi scientifici. (Wainstein 1965, 240)

Fin dalla sua apertura, quindi, il racconto si colloca a uno dei «due limiti estremi» della tensione fra il descrivere e il narrare, quello in cui «il prevalere del viaggiatore-narratore dà vita a una relazione di viaggio molto prossima al trattato» (Ricorda 2012, 19): di qui il riferimento esplicito alle «nostre osservazioni», ai «nostri studi» e ai «principi scientifici» alla base del racconto. Il cortocircuito tra il carattere palesemente fantastico della narrazione e l'asserzione della sua scientificità da parte del narratore è esasperato dalla cura con cui quest'ultimo distingue i dati di prima mano dalle testimonianze altrui, sempre segnalate da formule evidenziali («Si crede che...», Wainstein 1965, 239; «non vi è testimonianza di alcuno che...», 240; «Secondo i conoscitori parigini...», 240). Al cortocircuito concorrono anche le ripetute apostrofi al lettore, sia dirette («quando vi si domanda se avete mai visto un paese meglio organizzato, degli alberi più verdi, un mare più azzurro, dei bambini più belli e meglio educati, e se non vorreste tornare ogni anno in Drimonia, qualora i vostri affari ve lo permettessero», 229), sia più frequentemente indirette (cioè rivolte al «forestiero» in terza persona) ed eventualmente abbinate a «riflessioni 'metaodeporiche'» (Ricorda 2012, 23) volte a prevenire lo scetticismo del pubblico:

A questo punto il forestiero che ha ascoltato pazientemente il nostro racconto (domandandosi magari in cuor suo se la Drimonia non sia

per caso semplicemente il mondo alla rovescia), ha diritto a qualche spiegazione sul sistema pedagogico drimone. (Wainstein 1965, 260)

Nel corso dei sette paragrafi in cui si snoda il racconto c'è spazio anche per qualche valutazione personale – con formule come «oseremmo dire vantaggiosamente» (232), «Non vediamo quindi per quale motivo» (239) – e perfino per un giudizio dichiaratamente impressionistico («Si trattava, lo ripetiamo, di un'impressione forse personale e non attendibile», 240). Tuttavia, proprio la puntuale segnalazione al lettore di tutte le considerazioni che si fingono soggettive fa sì che il resto del testo risulti, almeno nella forma, un resoconto attendibile, frutto dell'osservazione diretta e 'longitudinale' dell'autore di questi appunti», il quale «ha avuto l'occasione di trascorrere vari anni in Drimonia» (240).

3 Il ruolo delle lingue

Alla mimesi della letteratura di viaggio sono riconducibili anche i frequentissimi riferimenti alle lingue dei paesi descritti, che ricorrono nei racconti in forma di citazioni di parole ed espressioni isolate e anche di considerazioni più ampie sulla grammatica e sugli usi pragmatici. Qui però il meccanismo è solo apparentemente affine a quello delle relazioni dei viaggiatori: se in queste ultime, infatti, «i prelievi dalle parlate locali [...] sono riproduzioni 'in vitro' che conservano intatta la loro materialità linguistica» e fungono, come tali, da «reperti di realtà» (Clerici 2008, 85), ancillari alla descrizione delle relative *res*, nei racconti di Wainstein il rapporto è invertito, perché sono gli inserti allogloti e soprattutto i loro significati che, in quanto irreali, vengono sfruttati dall'autrice per costruire geografie e società immaginarie. Ne consegue una centralità ben maggiore delle osservazioni sulla lingua, che diventano non di rado il perno stesso della narrazione.

Ciò non avviene nella *Solitana Leodinta*, dove l'invenzione linguistica è circoscritta a pochi elementi, cioè il nome proprio «Leodinta», il titolo «solitana», dietro al quale si riconosce l'italiano *sultana*, e «fofafora», nome di una bevanda (come si ricava dal contesto: «una bottiglietta di fofafora», Wainstein 1965, 193; «un frullato di latte pastorizzato e fofafora», 198), nonché di un albergo, il «Grand Hôtel Fofafora Palace» (193 e 196). A questi si può aggiungere l'epiteto «appianatrice-di-malintesi», cui la presenza dei trattini dà l'aspetto di una traduzione di quella che, nella lingua originale, s'immagina un'unica parola composta. Alle abilità linguistiche di Leodinta e dei suoi sudditi si accenna però più volte: già al suo arrivo sull'isola Turchese il viaggiatore viene a sapere che gli isolani lavorano «alla compilazione del dizionario dei termini marittimi del Vallese» (188),

ossia, secondo l'improbabile spiegazione di un locale, al lessico sviluppato da un gruppo di contadini svizzeri che avrebbe partecipato alla battaglia di Lepanto. Più avanti un'altra viaggiatrice, in uno sfogo contro Leodinta, informa indirettamente del poliglottismo della *solitana* («'Si dà molte arie ingiustificate: parla, è vero, otto lingue, mentre io ne parlo solo tre'», Wainstein 1965, 201), che fa dunque 'sistema' con lo sconclusionato progetto lessicografico da lei promosso.

L'aspetto linguistico ha un'importanza ben maggiore in *Viaggio in Drimonia*, dove gli inserti della lingua locale, il *drimone* (proparossitono, secondo il rapporto che lega *Estonia* a *estone*, *Sassonia* a *sassone*), si riferiscono solo in minima parte a *realia* (animali, piatti tipici ecc.) e servono invece a tratteggiare un complesso sistema astratto di istituzioni e valori condivisi dall'intera società. Si legga, ad esempio, l'*incipit* del secondo paragrafo, dedicato alla «struttura sociale»:

La società drimone si distingue (oserebbero dire vantaggiosamente) da quella degli altri paesi in quanto non è divisa né in classi, né in ceti, né, meno ancora, in professioni, ma in unità di una natura particolare, elastica e insieme solidissima, dette in drimone 'flano' (plurale 'flani').

Il flano vale molto più della fama individuale cui potrebbe aspirare qualche Drimone ambizioso e conscio dei suoi meriti: esso è costituito da un gruppo capeggiato anche da un solo individuo, le cui virtù esimie ricadono, suddividendosi equamente, sui 'croxi', ovverossia [*sic*] i componenti del flano. Costoro, magari cugini d'acquisto della moglie del cognato del capo-flano, non debbono preoccuparsi, nella loro vita, che di ben sottolineare il legame che li unisce ad un personaggio così illustre. In questo modo, mentre danno un notevole esempio di umiltà nel non sviluppare i propri talenti e nel non insistere sui propri meriti, dimostrano il saldo legame flanico e il giusto orgoglio che li lega ad un personaggio che non hanno forse mai incontrato, la cui ombra benefica si estende fin sulla loro modesta persona. (232)

La definizione di «flano» richiede l'introduzione di un nuovo termine, «croxi», che a sua volta non può essere definito se non in riferimento a «flano» (i «croxi» sono infatti «i componenti del flano»). Allo stesso tempo a «flano» rimandano il composto «capo-flano» e l'aggettivo «flanico», entrambi derivati con i mezzi grammaticali dell'italiano. S'istituisce così in poche righe una fitta rete di relazioni lessicali e semantiche, che non si esaurisce nel passo riportato, ma continua per tutto il racconto e anzi s'ispessisce pagina dopo pagina, grazie sia alla varietà dei contesti in cui ricorre l'aggettivo relazionale (al «legame flanico» si aggiungono il «sistema flanico», gli «affetti flanici», la «mentalità flanica», i «privilegi flanici» ecc.), sia all'aggiunta di nuovi termini e, conseguentemente, nuovi referenti in rapporto

con «flano» (come nell'esempio che si riporta di seguito, dove si osserva di nuovo l'uso dei trattini nel traduceute):

i profughi sono chiamati in drimone [...] 'trattanìmi', ossia 'colui-che-è-così-sciagurato-da-non-appartenere-ad-un-flano'. Questo termine non possiede né singolare né plurale, la differenza sembrando ai Drimoni del tutto trascurabile nel caso di individui già così sprovveduti. (234)

Nella rassegna delle parole drimoni e dei loro *designata* il procedimento è per lo più semasiologico: si muove cioè dal significante allo glotto e se ne individua il significato mediante perifrasi (per esempio «premotto, il caratteristico asino selvaggio dei boschi drimoni», 238) e glosse approssimative, con il consueto espediente dei trattini spesso portato al parossismo («l'unico insulto che possiega la lingua drimone è 'rattòni' (plurale 'rattànx') ossia, a un di presso: 'come-hai-misconosciuto-i-sacri-diritti-di-Macro-e-Muzli-così-non-ti-conosco-più'», 237).² Tuttavia per i termini più sensibili, quelli presentati come incomprensibili al di fuori della particolarissima *Weltanschauung* drimone, prevale l'approccio onomasiologico, funzionale all'illustrazione della loro intraducibilità:

Nella lingua drimone non esiste un termine corrispondente ad 'amicizia'. Si suole, traducendo, adoperare impropriamente il vocabolo 'fla-fla' oppure lasciare la parola forestiera tra virgolette, aggiungendo una nota a piè di pagina in cui si dice: 'Termine intraducibile e difficile da definire. Indica un rapporto arbitrario di carattere non flnico tra due persone'. (237)

In altri casi, infine, glosse e perifrasi vengono fornite solo dopo l'elenco dei contesti d'uso della parola: la semantica è così ricavata dalla pragmatica e risulta secondaria rispetto ad essa. La dettagliata rassegna dei contesti comunicativi permette in tal modo a Wainstein, attraverso il fittizio narratore-viaggiatore, di offrire al lettore frammenti di tradizioni, storia e persino moda e gastronomia della Drimonia, che per il carattere *nonsense* concorrono con le parole inventate a un effetto fortemente straniante:

La prima impressione che colpisce il forestiero al suo arrivo in Drimonia è la parola 'trunca', che gli sembra di udire continuamente

² Si noti qui l'incongruenza non solo tra il corpo fonico della parola bisillabica e i numerosi elementi del composto nella sua traduzione letterale, ma anche tra il significato del termine, che lo contraddistingue come un'interiezione, quindi una parte del discorso invariabile, e l'indicazione del plurale.

nelle più varie circostanze. Ogni qualvolta si chiede una raccomandazione per un capo-flano, il prestito di una pelliccia di premotto, del pianoforte o della collezione completa dei classici drimoni rilegati in vetro e miele, quando si vuol sapere se è vero che la pena di morte sia stata abolita in Drimonia nel Quattrocento, che Muzli fosse un grande capo-flano, che Macro non fosse da meno, che i premotti tirino calci solo ai Drimoni e mai a nessun altro, ci si sente invariabilmente rispondere ‘trunca’.

Il forestiero, a sua volta, farà bene a rispondere ‘trunca’ quando gli si chiede se gli piace la Drimonia, se le donne drimoni sono più belle di quelle del suo paese, se non trova i premotti il miglior mezzo di comunicazione che esista, se il njuknàk non è superiore a tutte le invenzioni della cucina francese, se ammira l’arte e l’architettura drimone e il rispettivo modo di vestire delle signore macrogone e muzligone, e se il forestiero desidererebbe, potendolo, passare in Drimonia il resto della sua vita.

‘Trunca’ significa a un dipresso ‘sì’ ma la traduzione letterale è: ‘se-così-piace-al-grande-e-onnipossente-Oskutchawa-così-piace-anche-a-me’. Ad un forestiero particolarmente curioso, che chiedeva chi fosse il grande Oskutchawa, fu risposto che non ne sapeva niente con sicurezza: chi lo credeva un idolo antichissimo, il cui culto era stato già abbandonato da molti secoli, e chi un profeta dilaniato dai lupi ai quali predicava la dieta vegetariana. Secondo le ipotesi più attendibili, era costui un vagabondo, vissuto verso la fine del Trecento o all’inizio del Quattrocento, grande bevitore e autore di canzoni satiriche, il quale, secondo le barbare usanze del tempo, finì impiccato per le sue molte bugie. (228-9)

Si aggiunga che, per quel che riguarda l’estratto citato, lo straniamento acquista ulteriore efficacia dalla sua collocazione in apertura del primo paragrafo, quando il lettore ignora ancora che cosa siano i «flani», i «premorti» e il «njuknàk» e chi siano Muzli e Macro e i loro discendenti, i «muzligoni» e i «macrogoni». La disamina delle funzioni di «trunca», come quella della voce complementare «nartà», che «si suole tradurre con ‘no’» ma «significa letteralmente: ‘come-non-posso-sapere-se-pioverà-oggi-o-domani-così-non-mi-può-impegnare-la-mia-risposta’» (229), si rivela quindi un espediente narrativo per catapultare il lettore in un universo a lui ignoto, di cui nel corso dei paragrafi riuscirà a ricostruire una logica, per quanto assai distante dal suo orizzonte esperienziale.

Irriducibili a qualsiasi logica appaiono invece i frammenti linguistici del *Granfrugnese*, l’unico dei racconti ‘odeporici’ a essere dedicato non genericamente a un paese immaginario, ma nello specifico alla sua lingua. Parlare di lingua, per la verità, è inesatto, perché le voci propriamente alloglotte menzionate nel racconto sono pochissime: «mirifa-fa», cioè «la squisita minestra fredda di mirtilli alla

granseola», che prende il nome di «minira» «se c'è dentro anche della salsa bearnese», e poi «dondago», ossia «costolette di ostriche alla naftalina», che si chiamano «flinfa» «quando invece sono ai ferri e non fritte» (67).

In questi vocaboli il *nonsense* è dato dai referenti, nei quali sono accostati ingredienti diversissimi secondo una tecnica che si è già osservata nella *Solitana Leodinta* (e che non è estranea nemmeno a *Viaggio in Drimonia* e agli altri racconti). Quando però si passa al livello dei sintagmi e delle frasi, si assiste a un *nonsense* diverso, con effetto ben più straniante: gli enunciati che gli abitanti della Granfrugna indirizzano agli stranieri sono inaspettatamente in italiano, ma risultano incomprendibili perché inappropriati al contesto comunicativo e, a volte, anche sintatticamente mal formati. Si prenda ad esempio la frase con cui si apre il racconto, che un cocchiere locale rivolge al nonno appena approdato in Granfrugna: «Il babarone attività esistenziale. Vestito arruffato uomo sana. Di vostra composizione. Inalberatevi» (53).

Non è solo la parola inventata «babarone» a disorientare il lettore, ma anche la giustapposizione asindetica di sintagmi nominali, con mancanza di accordo («uomo sana») e di coerenza semantica («vestito arruffato»), nonché l'uso di «inalberare» in riferimento a un oggetto animato. Quel poco poi che risulta chiaro («attività esistenziale, di vostra composizione») appare quanto di più lontano dalle frasi di circostanza che ci si attende da un locale nei confronti di uno straniero appena giunto nel suo paese.

Lo stesso grado d'incongruenza con il contesto contraddistingue tutte le comunicazioni verbali dei granfrugnesi, anche quelle grammaticalmente ineccepibili, come «Sosta vietata», che un cameriere mormora al nonno sulla porta della sua stanza «con un sorriso probabilmente cortese, che al forestiero parve però beffardo» (54), oppure «La vispa Teresa!», pronunciato da due industriali in un'agenzia di viaggi (56). Dall'anarchia pragmatica non sono immuni nemmeno le comunicazioni scritte, per esempio le «iscrizioni in giganteschi caratteri dorati» sulla facciata dell'albergo, che recitano «Noi abitiamo all'albergo, ma l'albergatore non abita da noi» (53), oppure l'enigmatico biglietto «Moschetto e mondo, scalpore» recapitato al nonno prima della sua partenza (59). Non si fatica allora a comprendere la reazione di quest'ultimo («Tutti quei discorsi in un italiano quasi perfetto, ma totalmente incomprensibile, pronunciati dalla gente che incontrava, lo facevano impazzire», 58), che pure tenta di conformarsi come può all'illogicità delle conversazioni con i locali:

Sogghignando, disse per telefono al portiere: 'Giacea sotto un bel padiglione,' e pensò: 'Sto diventando Granfrugnese anch'io, ma tanto, se gli dicensi: compratemi un biglietto per domani, lui non capirebbe nulla'. (59)

Il mistero della ‘lingua’ granfrugnese verrà risolto dal nipote il quale, recatosi finalmente in Granfrugna sulle orme del nonno e incontrati i medesimi ostacoli linguistici, otterrà finalmente una spiegazione dal «dissidente» Crinilo:

All’inizio, dieci o forse quindici secoli or sono, il granfrugnese non era affatto una lingua diversa dalle altre. Le parole possedevano un numero limitato di significati, vigevano delle rigorose regole grammaticali, tutti sapevano leggere e scrivere. [...]. Ad un’epoca impossibile da precisare, ma, comunque, anteriore alla nascita dei miei bisnonni, ebbe luogo un avvenimento decisivo, una frattura, della quale nessuno parla volentieri, benché nessuno la neghi. Noialtri dissidenti usiamo chiamarla ‘Doppia Pigione’. [...]. Durante la Doppia Pigione tutti i libri, scritti in granfrugnese, furono bruciati sulle pubbliche piazze, e anche tutta la carta, le penne, i calamai. Contemporaneamente, i significati consueti delle parole furono moltiplicati per settantanove, con la promessa di renderle del tutto libere entro quattro anni. La Doppia Pigione sosteneva che la totale libertà linguistica avrebbe automaticamente abolito ogni pericolo di malintesi e, cosa assai più importante e di grande valore morale, secondo loro, ogni possibilità di dir bugie. Furono esclusi da questo provvedimento i termini che designavano le pietanze, con la proibizione di mai alterarli e di attribuire più di un unico significato, rigidamente definito, a ogni singolo termine. (69)

L’anarchia non è dunque intrinseca alla lingua, bensì l’esito di una precisa politica che, nell’utopia di raggiungere la «totale libertà linguistica» mediante lo svincolamento dei significati dai significanti, ha comportato invece la «distruzione spirituale e materiale del granfrugnese» (70). Il rimedio adottato dai parlanti, quello cioè di ricorrere a una lingua straniera, nella fattispecie l’italiano, non ha risolto il problema, anzi l’ha reso più evidente. A eccezione infatti dell’«*élite* granfrugnese», da cui provengono i dissidenti come Crinilo,

Tutti gli altri imparano senza troppi sforzi l’italiano, ma nulla al mondo li potrebbe mai convincere che ogni parola ha un numero limitato di significati e che quindi non è indifferente adoperarne una invece di un’altra. Essi continuano imperterriti a trattare l’italiano come fosse granfrugnese: parlano secondo la loro ispirazione del momento, inventando ogni tanto qualche parola e sostituendo un suono ad un altro. Abituati invece da secoli a cogliere nelle minime sfumature tutti gli aspetti e le conseguenze di una situazione, tra di loro si capiscono perfettamente. (70)

Non è difficile indovinare dietro la desolazione comunicativa dei granfrugnesi, che hanno imparato a capirsi malgrado le proprie pa-

role, inadatte a esprimere la menzogna ma anche la verità, il fantasma del totalitarismo sovietico, e dietro il dissidente Crinilo la stessa Wainstein. Sarebbe però riduttivo equiparare il racconto a un apologo antitotalitario, perché con la distopia granfrugnese Wainstein dà forma narrativa a considerazioni più generali sulle lingue e sul loro funzionamento, che trovano precise corrispondenze nella sua saggistica. Come nota infatti Passudetti (2016, 81-5), già nella tesi zurighese, dedicata a *L'expression du commandement dans le français actuel*, il ruolo riconosciuto da Wainstein alle espressioni linguistiche è subalterno rispetto ai loro contesti d'uso, in quanto, come si legge nelle conclusioni, «ce n'est pas sa forme qui donne à une expression quelconque la valeur d'un commandement, c'est avant tout la situation dans laquelle cette expression est employée» (Wainstein 1949, 163). Più di vent'anni dopo, sul rapporto tra forme e significati Wainstein torna nel saggio *Gusci e parole*, in apertura del quale dichiara che «la lingua non aderisce come un guanto flessibile all'evolvere della vita» (Wainstein 1975, 1). Nello stesso saggio, lì dove considera con preoccupazione la «decadenza della terminologia morale-affettiva [...] dovuta alla decadenza dei concetti espressi, i quali ad un certo punto si sono trovati in un rapporto d'incongruenza con la realtà, ossia svuotati di qualunque significato vivo ed autentico» (19), non sono pochi i punti di contatto con il racconto di dieci anni prima, a cominciare dalla parola «frattura» («la frattura ha avuto luogo in epoca non remota»), che è la medesima usata da Crinilo nel ripercorrere la storia della 'distruzione' del granfrugnese.³

4 Osservazioni conclusive

Le relazioni con la saggistica dimostrano che Wainstein usa il racconto fantastico come un laboratorio, in cui sviluppare le proprie idee sulle società e sulle comunicazioni umane, testandole in situazioni paradossali create *ad hoc*. La forma della relazione di viaggio assicura comunque ai testi una cornice letteraria riconoscibile, in cui Wainstein si diverte a inserire quanti più elementi *nonsense* e d'invenzione - specie linguistica - possibili, per poi presentarli, ancora con un paradosso, come reali. Sono tutti tratti fortemente originali che, congiuntamente a una prosa elegante e ironica, caratterizzano *Viaggio in Drimonia* come un esperimento interessante, che meriterebbe di essere studiato più a fondo.

³ Per ulteriori osservazioni sullo stretto rapporto tra *Il Granfrugnese* e il saggio *Gusci e parole* si rimanda a Passudetti 2016, 71-4.

Bibliografia

- Cardona, Giorgio Raimondo (1986). «I viaggi e le scoperte». Asor Rosa, Alberto (diretta da), *Letteratura italiana. Le questioni*, vol. 5. Torino: Einaudi, 687-716.
- Cases, Cesare (2000). *Confessioni di un ottuagenario*. Roma: Donzelli.
- Clerici, Luca (a cura di) (2008). «Introduzione». *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, vol. 1. Milano: Mondadori, 9-142.
- Passudetti, Veronica (2016). *Lingue e grammatiche fantastiche nella letteratura italiana del Novecento* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari. URL <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/7788/849439-1189884.pdf?sequence=2> (2019-05-31).
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Firenze: Editrice La Scuola.
- Wainstein, Lia (1949). *L'expression du commandement dans le français actuel (comprenant l'usage de l'impératif et de ses substituts d'après des pièces de théâtre et des romans publiés entre 1917 et 1947)*. Helsingfors: Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise.
- Wainstein, Lia (1965). *Viaggio in Drimonia*. Milano: Feltrinelli.
- Wainstein, Lia (1975). *Gusci e parole. Proposta per un aggiornamento dei dizionari*. Roma: Bulzoni.
- Wainstein, Regina Daniela (a cura di) (2019). *Memorie d'Europa: Lia Wainstein, un'intellettuale libera del Novecento*. Prefazione di Stefano Folli. Postfazione di Lia Levi. Firenze: Edizioni Clichy.

Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice

Marinella Colummi Camerino
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Del Giudice's narrative is now being republished by Einaudi, together with previously uncollected texts and new interpretations. The essay aims to re-read Del Giudice's work in the light of the present, showing its literary and historical-cultural complexity.

Keywords Contemporary Literature. Narrative. Science. Web Languages. Author's Philology.

Scrittore dell'esattezza, della geometria, delle misure da prendere al mondo Del Giudice è stato a lungo apprezzato per la caratura spaziale implicata nella sua narrativa: un dato di grande novità negli anni '80 che lo legava alla linea degli autori 'visivi'.¹ Come loro, ma in modo molto personale, Del Giudice raccontava i luoghi o, come preferiva dire, il paesaggio piuttosto che le psicologie, ricavando dalla sua definizione la soggettività di chi lo attraversava, estraendo «un modo di essere da un modo di vedere» (Del Giudice 2013, 45). Con un corollario: se nello *Stadio di Wimbledon* il progetto di rifondazione del vedere era intrecciato con altri motivi - i luoghi, per esempio, avevano anche una connotazione letteraria - in *Atlante occidentale* esso trova la sua piena realizzazione. Sottratti a una rappresentazione naturalistica i luoghi, la Ginevra aerea/sotterranea che fa da sfondo alle vicende non ha alcuna riconoscibilità: è una geografia complessa e reversibile disegnata dalle mutevoli relazioni tra il soggetto e il mondo nel loro reciproco ridefinirsi. La

1 Tra di essi Italo Calvino, che scrive l'introduzione dello *Stadio di Wimbledon* (1983) e del quale Del Giudice recensisce *Palomar* nel gennaio del 1984. In questo periodo Calvino è un interlocutore che consente al più giovane autore di mettere a fuoco il tema del linguaggio delle cose e della visività. Ma presto le loro strade operative si dividono.

radicalità di questa impostazione, sostenuta a oltranza da Del Giudice, ha alimentato una linea interpretativa, minoritaria ma insistente, che lo leggeva come un autore di indiscutibile perizia tecnica ma confinata in una dimensione intellettualistica, virtuosismo formale privo di sensori sull'uomo e sulla società. Concorrevano a questa immagine fattori diversi: la passione, rara all'epoca, per la scienza e la tecnica, il gusto - e la competenza - per la meccanica, la volontà di esplorare zone limite della conoscenza e dell'esperienza umana, infine la postura 'colta' di un autore che riflette sul suo lavoro letterario, guardando ad altre forme di rappresentazione del reale, cinema, televisione, arte, linguaggi tecnici, di un autore che è anche raffinato critico e lettore di libri altrui. Da allora la produzione di Del Giudice (inscritta nell'arco temporale 1983-97, se si prescinde da *Orizzonte mobile*, del 2009)² è stata investigata in innumerevoli studi che hanno riconosciuto la complessità di una pratica letteraria forgiata al calor bianco di questioni storico-teoriche e gnoseologiche, non solo formale. Importante nel ridefinire lo spessore di una ricerca così articolata è stata l'iniziativa einaudiana di ripubblicare i saggi-racconto (*In questa luce*, 2013), con alcuni inediti e la narrativa (*I Racconti*, 2016), con l'esclusione dei testi di *Staccando l'ombra da terra*, il cosiddetto 'romanzo' sul volo. Si aggiunga la riedizione, nel 2019, di *Atlante occidentale*, prefata da Guido Tonelli e accompagnata dall'inedito *Taccuino di Ginevra*, a cura di Enzo Rammairone. Le modalità con cui vengono proposti questi testi (confinato nel silenzio della malattia l'autore non vi ha parte), insieme alla distanza intercorsa dalla loro comparsa che li ha ripuliti di molti giudizi preconcepi, consente di rivisitare un percorso solo all'apparenza omogeneo problematizzandolo alla luce del presente.

Nel volume del 2013 in cui saggismo e scrittura narrativa si intrecciano e si bilanciano, i temi dello scrittore - il leggere, lo scrivere, il vedere/guardare, il volare - sono messi in rapporto, direi meglio contagiati da una personalissima, privata riflessione che induce a riesaminarli nella prospettiva di un dialogo tra il farsi della storia nell'epoca della tecnica e l'adesione a una vicenda vissuta e patita in prima persona. L'impostazione editoriale, indifferente sia alla cronologia delle opere che a un rigoroso ordinamento 'per temi', evidenzia inoltre le dinamiche del lavoro di Del Giudice, il continuo aggregarsi e ridistribuirsi dei nuclei tematici, la precarietà degli equilibri sempre sul punto di mutare. Nella prima delle sezioni in cui sono disposti gli scritti, *Phantasia* (poi *Tempo e Volo*, con accostamento idiosincratice), l'esperienza e l'immaginazione sono i poli di un percorso nel quale ogni modo d'essere, ogni 'condotta', con un termine del suo vocabo-

² Escludo qui testi di altro carattere come *I-Tigi*, riscritto per il teatro con Marco Palini a partire da Del Giudice 1994, 97-104.

lario, assume un valore doppio o si rovescia nel suo contrario. Come nasce un libro? Che rapporto c'è tra progetto e realizzazione? È difficile, scrive, che uno scrittore «non cerchi di tracciare una mappa del proprio cammino se non altro per non perdersi [...]; occorrerebbe possedere un doppio passo, essere ambidestri, con una mano [...], costruire dei progetti [...] e con l'altra sperare affinché questi progetti vengano bucati, invalidati dalla narrazione» (Del Giudice 2013, 26). Quale lingua per narrare? Nel momento del «lavoro» della narrazione l'autore ha «compresenti», «allo stato fluido», tutte le possibilità, molte delle quali saranno scartate: «un unico nucleo emotivo, conoscitivo, nel quale i sentimenti, le immagini, le ossessioni arrivano e consistono tutte insieme» (27).³ Ma i dettagli che la sincronia di un evento accumula dovranno poi succedersi nel tempo dilatato della narrazione: «nella riga scritta una parola viene dopo l'altra, non si possono dire [...] più cose contemporaneamente, che è quello che uno vorrebbe dire davvero: [...] dire contemporaneamente cose opposte» (27). Lavorare col linguaggio implica dunque un conflitto o un doppio movimento: «Ciascuno di noi fa di tutto per mettere in chiaro, in luce [...]. Eppure la chiarezza, il far luce, servono [...] a costruire mistero», cioè a «custodire la parte in ombra che ogni parola porta con sé» (29-30). Nessuna metafisica dell'indicibile nel margine di buio che contorna la parola illuminata. Il mistero si riferisce all'oscuro meccanismo attraverso il quale la narrazione si rende autonoma dal progetto, e dalla consapevolezza che esso comporta, si rivela a se stessa e si conclude secondo il suo proprio principio.

Uguale, o forse più problematico, è il rapporto tra linguaggio e realtà che presenta un analogo profilo contraddittorio coinvolgendo non solo la teoria - una poetica o un'ermeneutica attinenti al progetto - ma la prassi. È nell'atto del narrare che si risolve per Del Giudice la responsabilità di chi lavora con le parole: «l'etica di uno scrittore è tutta nel suo essere scrittore», nella «*consapevolezza* del linguaggio», nell'«operatività sul linguaggio» di cui è capace (33; corsivo nell'originale). Alla scrittura, all'atto della rappresentazione, è dunque affidata la possibilità di conoscere ed esperire il proprio tempo: una questione pregiudiziale per Del Giudice che considera obsoleta la letteratura che si esclude da questa dimensione insieme etica e conoscitiva:⁴ «Credo che verrà lasciata al di qua la letteratura che [...]

3 Altre volte Del Giudice definisce la fase di incubazione della scrittura esperienza della «zona»: «zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del conosciuto, luogo di frontiera sul limite, sul crinale tra i significati già condivisi e l'informe, il non ancora compiuto, la realtà nascente» (Colummi Camerino 2002, 66). Solo con l'uscita dalla 'zona' inizia la stesura del testo che interessa la filologia d'autore e/o la critica genetica.

4 In un più ampio contesto andrebbe ricordata la distanza dalle scuole di pensiero degli anni Ottanta e Novanta scettiche o disinteressate alla possibilità di catturare la realtà, postmoderni, sperimentali, etc.

non vive dell'inquieto, che non è conoscenza ed esperienza radicale del proprio tempo; che non sa farsi penetrare dagli altri linguaggi e dalla realtà [...]; la letteratura che non narra la diversa, inevitabilmente diversa percezione del proprio tempo» (38). Per cogliere questa 'diversa' percezione, il nuovo sentire di un'epoca in rapido mutamento, occorre confrontarsi con il potere delle macchine, le quali scardinano la dimensione naturale del tempo e dello spazio restituendo la realtà sotto forma di immagini. I primi anni Ottanta sono gli anni della TV imperante e della comparsa dei computer, lontani precursori dell'attuale strumento di connessione planetaria.⁵ Nel mondo della tecnologia elettronica, annota Del Giudice, l'antica distinzione tra *nomina* e *res* si sfuma, le cose, private di consistenza materiale, tendono a scomparire, diventano parole o «*coseparole*», gli oggetti diventano «alfabeti» (36-7; corsivo nell'originale). C'erano una volta, scrive, i sottomarini e i razzi interplanetari di Jules Verne, veicoli di un viaggiare in luoghi sconosciuti alla scoperta della «diversità» e dell'«ignoto»; «le macchine del nostro presente e dell'immediato futuro [...] servono per viaggiare nella simultaneità totale, nel 'tempo reale' senza fare un passo nello spazio» (35-6). Il confronto con le macchine, sfida del corpo e dell'intelletto, si traduce nella scrittura in modi vari ma accomunati da una costante: l'esercizio di uno sguardo all'altezza di un'epoca dove tutto è immediatamente visibile è la chiave per assicurare al racconto una prospettiva innovatrice e straniante. Questa leva diventa il detonatore del sommovimento di forme, dell'erosione delle funzioni percettive normali che compiono sia in *Atlante occidentale* sia nel racconto *Dillon Bay*, pubblicato nello stesso anno, 1985, ma steso precedentemente.⁶ Nel romanzo Epstein, lo scrittore che indaga i comportamenti e i sentimenti degli uomini nell'era informatica, è un «visionario di ciò che esiste» (Del Giudice 2019, 64); Brahe, il fisico impegnato a studiare la divisione ultima della materia al CERN, assomiglia a «un metafisico colla macchina fotografica, che vuole un'istantanea di quello che pensa [...] ci sia» (145). I due si occupano di cose diverse ma ugualmente inafferrabili o invisibili a uno sguardo empirico; cose di cui tuttavia parlano con un linguaggio che diventa via via una palestra di condivisione. Ricordo la famosa sequenza dei fuochi d'artificio verso la fine del romanzo. È un racconto in differita quello che Epstein fa a Brahe, discende da una visione tutta mentale che prescinde dalla percezione immediata o dal ricordo dello spettacolo guardato con l'amico, ma

⁵ Enzo Rammairone sottolinea l'anticipo con cui Del Giudice è informato sulla tecnologia più avanzata nel campo del personal computer (1984) e successivamente, intorno al 1991, sulla realizzazione del primo sito web al mondo (Del Giudice 2019, 166).

⁶ *Dillon Bay* fu pubblicato per la prima volta in *Fara* 1985. La pubblicazione del racconto in questa sede testimonia l'interesse di Del Giudice per la tecnologia d'avanguardia degli apparati militari.

non dal 'sentimento' che li ha uniti, dalla prossemica dei loro corpi nello spazio. Tutto, forma, colore, suono, materiali di combustione vi è nominato con la massima precisione: i fuochi sono fasci di luce, la densità e il movimento dei quali producono traiettorie dal diverso colore, durate dalla persistenza diversa; lo spazio si rarefa, vive di tracce luminescenti, irradia, è luce; il tempo accelera, si contrae, si concentra anch'esso in un attimo di luce. E di luce sia pure in versione molto diversa è la resa dell'esperimento di Brahe che ammette: «la luce è una simmetria, e quella che lei ha visto nel cielo poco fa non è poi così diversa da quella che giù a Echenevex vedo io» (137). Ricordo, ancora, la conclusione del romanzo quando Epstein alla stazione, fermo davanti al modello della città di Ginevra ripercorre con lo sguardo i luoghi nei quali si è svolta la storia: rivede la vicenda di Brahe e sua, vede Brahe che lo cerca, vede il tragitto di lui che converge nel luogo dove egli lo aspetta, vede se stesso «che guarda con le braccia conserte un plastico di treni elettrici [...] e che [...] in questo istante, nell'istante stesso in cui Brahe gli si para davanti col fiatone, smette di vederlo» (156-61). L'amicizia, tema centrale del romanzo, è rappresentata dalla saldatura di due tragitti spaziali, uno reale e uno immaginario, e di due tempi che confluiscono, gli uni e gli altri nell'istante dell'incontro reale.

In *Dillon Bay* ritornano procedimenti simili, la deformazione delle immagini, il distacco tra realtà e percezione, la mobilità della linea tra interno ed esterno, la conversione della materia in luce. Un'esercitazione militare (denominata *Light Knowledge*), un obiettivo da raggiungere (sulla carta un segno a forma di stella e un nome, Dillon Bay), un armamento e un apparato elettronico avveniristici, un'apparizione («era [...] ciò che vedevamo: una fortezza. Bassa, geometrica, massiccia», «una specie di enorme macchina appoggiata su un falsopiano», 143). Su questi motivi Del Giudice costruisce un racconto dal finale sottilmente inquietante. Nella fortezza che nessuno ha mai espugnato - è progettata su «una matematica perfetta» (152) dei rapporti spaziali - durante un'esercitazione dove tutto si svolge in una verosimile finzione, due colpi d'arma da fuoco uccidono il colonnello Roselani, colui che meglio ne interpreta lo spirito. La fortezza è l'icona di un luogo dove si incontrano passato e presente, modi di fare la guerra, e di essere, opposti. L'antico manufatto funzionava, racconta Roselani, come «un moltiplicatore di forza e di tempo. La sua arma era il ritardo, la sua forza nel produrre lentezza, nel dilatare il tempo». Agli eserciti che volevano conquistarla «bisognava fargli perdere tempo» (153-4). L'anziano colonnello che ha conosciuto una guerra diversa dall'attuale, rappresenta un tempo dalla durata naturale, scandito dal passare dei giorni e delle notti. Il giovane capitano gli oppone un altro tempo: «La mia fortezza è grande un secondo, è ovunque nello spazio, senza più fuori e dentro [...]. È un secondo con dentro milioni di particelle connesse e sconnesse, guidate, mi-

rate; con dentro mosse e contromosse convenzionali [...] ormai tutto calcolato, tutto immaginato [...]. Vorrei che tutto questo non esistesse, però ho imparato a vivere così, e anche a morire così, 'un po'', come dice lei, senza che nulla accada» (157). Nel tempo virtuale del capitano tutto succede 'senza che nulla accada'. Ma un evento reale, imprevedibile e violento, la morte di Roselani, rompe l'equilibrio del 'come se' e restituisce la vita alla sua insormontabile precarietà.

Attraverso la pluralità e la mobilità dei punti di vista, Del Giudice crea un effetto di moltiplicazione e accavallamento del tempo; passato presente e futuro sembrano scambiarsi, inseguirsi, elidersi; mentre un'esecuzione sintattica duttile e snodata (soprattutto sul piano delle forme verbali) accompagna la resa sulla pagina di questa tensione dinamica.

Il museo di Reims, terzo in ordine di scrittura dopo *Dillon Bay* e *Atlante occidentale*,⁷ tematizza il rapporto tra luce e ombra attraverso la storia di Barnaba, il giovane che per una malattia del corpo perde progressivamente la vista fino a diventare cieco. I temi di Del Giudice ritornano qui in una scala ridotta, ma non minore e non meno intensa. C'è una condizione limite, la cecità del protagonista che lo rende diffidente e pauroso verso l'esterno; c'è un viaggio, un percorso nello spazio del museo che diventa un'occasione di incontro e di tenera amicizia; c'è un medium, non più acceleratori di particelle e fortezze, ma opere d'arte: «È da quando ho saputo che sarei diventato cieco che ho cominciato ad amare la pittura», inizia il racconto (5). Non tutta la pittura, non necessariamente i capolavori: Barnaba decide di trattenere nella memoria solo i quadri che gli hanno dato un'emozione «piena», «quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro» (7), ultimo e più importante il *Marat assassiné* di David. Ma non riuscirebbe nell'impresa senza l'aiuto della giovane donna che intuisce la sua incipiente cecità e si presta a descrivergli le tele. Anne diventa per Barnaba lo sguardo che non può più esercitare. Accomunata a lui da un dolore nascosto, lo accompagna attraverso le sale del museo assecondando la sua immaginazione, raccontando oggetti, colori, postura dei corpi così come lui crede siano. Non importa che verità raccontino Anne, quella immaginata da Barnaba o quella immaginata da lei stessa. Importa il fatto che piegarsi al desiderio o all'immaginazione dell'uomo significa accettarne la diversità. Ciò che viene da lui «lo fa suo, ed è con lui almeno in questo» (13). È con lui quando mente «e la sua voce [...] prende altre risonanze, più vicina, più intima, più complice» (14). Il loro rapporto cresce gradualmente, frenato dalla resistenza del protagonista a lungo incerto sulle ragioni del mentire della compagna, infine riso-

⁷ Pubblicato nel 1988 per i tipi di Mondadori, il racconto con il quale Del Giudice approda definitivamente alla misura breve, apre la nuova edizione de *I racconti*.

luto ad accettare il rischio, a non trascurare la forza della sensazione che prova con lei: «Che spreco di sensazioni [...]. Adesso ognuna è così vitale per me, così significativa che non posso perderne nemmeno mezza, neppure questa, seppure incerta, che lei mi stia mentendo» (14). Eccoli infine davanti al *Marat Assassiné*, il quadro per il quale Barnaba è andato a Reims e di cui conosce a fondo la storia e il soggetto. Qui le parti si invertono; è lui a raccontare ad Anne la vicenda di Marat, il quale era medico, si era occupato della cura dei ciechi e molto altro: «Certo, posso raccontargliela, ma [...], solo perché vorrei che lei la vedesse, anche se può vedere tutto il resto, con la stessa esclusività con cui l'ho vista io» (33-4). Questo scambio di ruoli, questo farsi voce perché Anne veda, veda con la mente quello che nel quadro non c'è, parifica la condizione dei due. Tocca ora ad Anne riconoscersi nelle parole di Barnaba, nelle sue parole incontrare se stessa e il proprio dolore. Alla fine del racconto il colore «caldo e brillante, lucido di tenerezza» (37) della voce di Anne deriva da questa accettazione condivisa della loro diversità.

Nel *Museo di Reims*, come nei testi precedenti, i movimenti dei personaggi sono regolati da precisi rapporti spaziali; lo spostarsi pendolare di Barnaba vicino, lontano, di fianco ai quadri, il suo percorso attraverso le sale, orientato svolta dopo svolta dal ricordo delle parole di Anne in quel punto, la traiettoria su cui gli occhi azzurri di lei incrociano gli occhi neri di lui. Anche il tempo gioca un ruolo nel racconto. Pur con alcuni flashback, il tempo della relazione tra Barnaba e Anne è il presente, implicato nella logica simmetrica, nell'identità delle differenze con cui procede la narrazione (in modo simile ma ridotto e 'umanizzato' rispetto ad *Atlante occidentale*).

Questi esempi, tratti dai primi lavori di Del Giudice - ma altri si potrebbero trarre dai successivi -⁸ mostrano che la dimensione temporale è sempre presente accanto o, meglio, insieme a quella spaziale; il passato in rapporto al presente - e al futuro - è un principio strutturale del racconto. Il che non esclude che il tempo possa essere un tema, un tema forte, come ha sottolineato Tiziano Scarpa nell'*Introduzione a I racconti* (Del Giudice 2016, V-XVII).

Diversi interpreti hanno visto, in questo costante tornare al passato, il rimpianto per un equilibrio perduto, la nostalgia di un'epoca in cui il viaggio, non dell'immaginazione, era un veicolo di scoperta dell'ignoto, la matematica uno strumento di controllo della comples-

⁸ Cito solo i taccuini del viaggio in Antartide fatto da Del Giudice nel 1990, i cui materiali pubblicati a puntate sul «Corriere della sera» vengono poi riversati, con pochi spostamenti e integrazioni, in Del Giudice 2009. L'esperienza del sud del mondo è conoscitivamente estrema: in Antartide spazio e tempo sono intrecciati e plurimi, lo spazio è mutevole, il tempo relativo: dove i meridiani si stringono e finiscono per convenzione il viaggiatore potrebbe «passare e ripassare il *date line*, illudersi di precedere il mondo di un paio di giorni nel calendario».

sità del reale. Leggerei la questione riportandola alla postura intellettuale di Del Giudice e alla contraddizione che ne è il perno.

C'è uno slancio nel suo guardare alla realtà effettiva, nel cogliere e interpretare i cambiamenti in corso, uno slancio sfidato costantemente da una tensione opposta: non regressione memoriale - che mai si traduce in immagini e gli è del tutto estranea - quanto piuttosto bisogno d'ombra, di abbandono da leggersi in chiave esperienziale, con riferimento ai vincoli del mestiere dello scrittore,⁹ ma anche alla gabbia-costrizione della razionalità.

Tiziano Scarpa ha sintetizzato questa dinamica degli opposti nella formula «utopia melanconica», alludendo all'utopia che non nega il principio di realtà ma lo mantiene nella spinta a trascenderlo. L'accento posto nella sua lettura sulle conseguenze esistenziali e artistiche della rivoluzione tecnologica mette Del Giudice nella posizione di interprete (acuto) e spettatore (inerme) di quelle trasformazioni, un ruolo bivalente riconducibile alla permanenza del principio di realtà. Pietro Citati in precedenza aveva evidenziato una forma di sdoppiamento descrivendo lo scrittore «prigioniero e vittima» del suo «spirito di fuga», «sempre di profilo, secondo infiniti profili, che si rincorrono e si elidono a vicenda» (Citati 2016). Al di là di queste interpretazioni 'antropologiche' o 'psicoanalitiche' che rimandano al vissuto dello scrittore, affiora nell'attitudine di Del Giudice, maestro di ironia e di reticenza, una perdita, una disarmonia al mondo che è strettamente correlata al suo antagonismo formale: la pratica letteraria intesa come insostituibile forma di conoscenza attraverso la lingua: parole, ritmi, figure - e intonazione - capaci di reinventare un senso laddove nel caotico mondo reale, un senso, una sola verità sono andati perduti.

Testimone di una fase storica caratterizzata da grandi e accelerati mutamenti, Del Giudice ha descritto il 'suo' presente proiettandolo sul 'nostro' futuro; riluttante a piegarsi sulla cronaca, ha disegnato i contorni del 'possibile-probabile' latente nei processi in corso. Nei suoi testi, è stato notato, l'avverbio 'adesso' ricorre molte volte ma non aggancia il presente; è un punto di transizione tra un 'prima' e

⁹ Si vedano le pagine su Bazlen: un dialogo immaginario in cui Del Giudice sembra specchiarsi nello scrittore triestino: «Mi piacerebbe [...] che tale personaggio fosse un tipo con le valigie in mano, non nel senso immediato del viaggio o dell'errare [...]: uno con le valigie in mano pronto ad andar via anche da quel che più ama, proprio perché l'ama, pronto ad andar via anche dalla letteratura, via da ogni definizione, sottraendosi allo scambio tra creazione e riconoscimento» (Del Giudice 2013, 20-1). E ancora: «si tratterebbe, scrive, di un personaggio della perfetta compresenza degli opposti, per il quale lo stato di contraddizione non è ricomposto ma non è nemmeno lacerante, sebbene tale condizione potrebbe costare comunque dolore. Una sofferenza accompagnata continuamente al pudore, all'ironia e soprattutto al desiderio di non essere invadente con i propri sentimenti» (24).

un 'poi' che rimanda a un tempo la cui caratteristica è la fugacità.¹⁰ Dall'interno di questa condizione Del Giudice ha colto l'aspetto più distopico e perturbante della nostra epoca, il tempo incoerente e inafferrabile cui ci consegna l'odierna ubiquità virtuale.

Bibliografia

- Citati, Pietro (2016). «Naufragare nella luce». *Corriere della sera*, 10 febbraio.
- Colummi Camerino, Marinella (a cura di) (2002). «Intervista a Daniele Del Giudice». *Il Verri*, 19 maggio.
- Del Giudice, Daniele (1985). «Dillon Bay». *Fara* 1985, VII-XXII.
- Del Giudice, Daniele (1994). *Unreported Inbound Palermo. Staccando l'ombra da terra*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (2009). *Orizzonte mobile*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (2013). *In questa luce*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (2016). *I Racconti*. Introduzione di Tiziano Scarpa. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele [1985] (2019). *Atlante occidentale*. A cura di Enzo Rammairone. Torino: Einaudi.
- Fara, Amelio (a cura di) (1985). *La metropoli difesa. Architetture dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*. Roma: Stato Maggiore dell'Esercito.

10 Sull'impossibilità di fermare il presente e sul conseguente disorientamento del soggetto, si veda esemplificativamente questo passo: «Forse il mio destino è quello di sostenere l'impatto di immagini del tempo in lotta tra loro ciascuna delle quali dice: 'Io sono il tuo tempo, io sono il tuo presente' [...] e di misurare la distanza tra queste immagini e le mie intenzioni. Infatti l'ultima, e più grande difficoltà, è che mentre io cerco di scegliere un tempo contemporaneo fra tutti quelli che mi si propongono [...], sono comunque portato dal tempo, in avanti o di lato o certamente in qualche posto» (Del Giudice 2013, 92).

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

‘Per parti’ e ‘a voce sola’ Sull’articolazione drammatica di Annibale Ruccello

Piermario Vescovo

Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution is dedicated to the ‘teatro da camera’ of Annibale Ruccello (1956-86), thirty years after his death, recognized as one of the greatest Italian playwrights of the late twentieth century. ‘Teatro da camera’ in the dual sense of writing for a few characters (up to the monologue) and of performing in the constrained space of a ‘room’, even in comparison with other great examples of the drama that precedes and follows, from Harold Pinter to Mario Vargas Llosa (*Al pie del Tàmesis*, 2008). The ‘camera’ is of particular interest – even in comparison to these names – with a theater of personified mental space and ways of representing temporal experience.

Keywords Annibale Ruccello. Chamber theater. Theatrical time.

1 Teatro ‘da camera’

Tutto il teatro di Annibale Ruccello è ‘teatro da camera’, sia nel senso in cui si usa tecnicamente questo termine, sia nel senso che indica il testo desti-

* Questi ‘appunti di lavoro’ riprendono, con qualche osservazione di dettaglio, relativamente alle singole opere, le considerazioni generali in Vescovo 2009 (rinvio inoltre al fondamentale regesto in Citarella 2009). Le citazioni nel testo – direttamente col numero di pagina tra parentesi – sono tratte da Ruccello 2005. Per un approccio alle redazioni della drammaturgia di Ruccello si veda D’Amora 2011. Il lascito da parte degli eredi delle ‘carte’ di Ruccello all’Università Federico II di Napoli (annunciato in un convegno tenutosi a Napoli e Castellamare di Stabia nel novembre 2016) consente ora, non genericamente, l’augurio di un’edizione rinnovata e di una ripresa degli interessi sul complesso e rilevante versante della storia redazionale della drammaturgia di un autore ormai riconosciuto tra i più rilevanti del secondo Novecento. Ringrazio per il coinvolgimento, soprattutto in quanto non napoletano, Pasquale Sabbatino, Matteo Palumbo e Monica Citarella.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/018

199

nato a un numero ristretto di interpreti o, al limite, ad uno solo, sia in un senso banalmente letterale, in riferimento all'ambiente in cui si svolgono le vicende: una camera da letto o una stanza di casa (nel secondo caso, stanza da cui si accede sempre a una camera da letto).

Tale dimensione - senza per questo rinunciare ai precedenti napoletani (per esempio l'Eduardo o, prima, il Viviani delle 'forme brevi', dalle farse alle macchiette) - trova il suo punto evidente di definizione, o una modalità ambientativa caratterizzante, nel teatro di Harold Pinter, per ciò che da questo autore si impone alla scena europea degli anni settanta del secolo scorso, come del resto è stato notato dalla critica (si veda, in particolare, il richiamo di Enrico Fiore a un testo preciso come *Old times*). Pinter o la 'funzione-Pinter' rappresenta forse il riferimento sostanzialmente più rilevante per un influsso o un rispecchiamento 'esterno' alla tradizione napoletana o italiana in genere, come tale tanto più produttivo. Si potrebbe dunque affermare che il *camerismo* - nel senso di una studiata *concertazione*, che comincia ovviamente come scrittura 'a tavolino' (molto resta da fare relativamente alle 'versioni' o redazioni preventive dei testi di Ruccello) - va inteso insieme come una concordanza 'di parti' verso l'unità esecutiva o, simmetricamente, come articolazione 'in parti' di una sostanziale unità di trama o personaggio.

L'esempio più mirabile ed evidente risulta dal testo, insieme a *Ferdinando* (1985, debutto febbraio 1986), più complesso e compiuto della drammaturgia di Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti* (1983), che si differenzia tuttavia dal titolo ora citato, e più celebre, anche per la distanza consentita in quest'ultimo dall'ambientazione in un tempo altro e 'storico' rispetto al presente, che fa di esso davvero un 'dramma con personaggi'. Un dramma, potremmo dire meglio, con 'personaggi relativi', nel senso che dà a questa categoria Enrico Testa nel suo *Eroi e figuranti* (2005), dove 'relativi' significa posti in reciproca relazione. Dal medesimo libro di Testa - di cui ho tentato altrove un'applicazione dal romanzo al teatro - prenderei a prestito anche la definizione, o la polarità, opposta, vale a dire quella di 'personaggio assoluto', che va intesa nel senso letterale di *ab-solutus*, cioè sciolto: personaggio o 'voce' per cui il piano delle relazioni extrapersonali risulta completamente assorbito dall'io dominante che narra.¹ 'Personaggio assoluto' non rinvia affatto al 'grande personaggio', ma a un rapporto in cui l'io occupa interamente la dimensione dialogico-rappresentativa: Amleto o Re Lear sono personaggi relativi e le voci scarne e frammentarie, addirittura negli ultimi due casi registrate su nastro, dei *dramaticules* di Beckett, da *Not I* a *Rockaby* a *That time*, dei personaggi assoluti.

In *Notturmo di donna con ospiti*, come dice il titolo - in significativo sviluppo rispetto a quello di partenza, che suonava *Una tranquilla*

¹ Cf. Testa 2005 e per l'utilizzo drammaturgico Vescovo 2015.

notte d'estate - risulta evidente, o, se si preferisce, diventa evidente per lo spettatore nel corso della rappresentazione, che tutto quanto avviene sulla scena si svolge nella mente di Adriana, la *Donna* a cui il titolo allude, e che gli altri personaggi, che richiedono consistenza fisica di attori che interpretano delle ‘parti’, sono in realtà sue proiezioni. Quanto l’autore prescrive nella didascalia di apertura (che mi è tornata in mente leggendo un testo teatrale, di data successiva, di Mario Vargas Llosa, su cui si tornerà qui a dire) riguarda non solo un’indicazione ai fini di una realizzazione spettacolare, o messinscena, secondo il desiderio dell’autore (indicazione che, come tale, può essere evidentemente trasgredita o disattesa), ma l’emersione di un principio profondo di articolazione, nel rapporto generativo dell’autore-attore con la sua stessa scrittura e invenzione: «*Nota: i ruoli dei genitori di Adriana andranno ricoperti dallo stesso attore*» (47; corsivo dell’Autore).

Padre e madre sono personaggi che possiedono, da subito, uno statuto evidente di non corporeità reale, che lo spettatore immediatamente realizza essere fantasmi o apparizioni mentali, come testimonia anche il livello più chiuso della loro dialettalità, e il loro improvviso apparire in uno spazio scenicamente appartato, descritto dalla didascalia come un giardino nel retro alla stanza o ‘camera’ teatrale, dietro alle tapparelle, ma anche definito ripostiglio o, con termine teatrale, un *trovarobato* (Ruccello 2005, 57). L’attore che ha ricoperto entrambi i ruoli - e dunque un uomo che simula un travestimento al femminile (ma potrebbe evidentemente essere anche il contrario, se si immagina la definizione di *attore* al neutro) - fu, nella messinscena originale e da lui stesso diretta, il medesimo Annibale Ruccello.

Ricordavo prima Vargas Llosa: il testo, del 2008, si intitola *Al pie del Tàmesis* (in traduzione italiana, *Appuntamento a Londra*, traduzione di Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2009), testo esso stesso ‘cameristico’, in questo caso col riferimento a una camera d’albergo londinese in cui si svolge l’azione, per due soli attori (peraltro con telefonata in scena, altro tratto che accomuna la sua scrittura, certo liberamente e indirettamente, a una modalità rappresentativa a Ruccello particolarmente cara). I due attori in questione risulteranno rispettivamente, compreso quanto accade in quella camera e in scena, rispettivamente il personaggio che ‘vede’ e il personaggio di cui è in gioco - si scoprirà, appunto, nella mente dell’altro - la definizione di genere; qui il drammaturgo annota: «il personaggio Pirulo/Raquel può essere interpretato da un attore o da un’attrice».

Notturmo di donna con ospiti e *Al pie del Tàmesis* sono due esempi da manuale di come il teatro possa impossessarsi di procedimenti narrativi, che spesso si credono inattuabili alla forma drammatica, in questo caso quello della focalizzazione: del rappresentare non oggettivamente ma attraverso la mente di un personaggio, ciò che

una pura e astratta opposizione delle 'regole' sembrerebbe opporre per lo statuto drammatico rispetto a quello narrativo.²

Se la doppia assunzione di ruolo di padre e madre risulta fin dalla prima apparizione – già dal primo atto – dichiaratamente fantasmatica e rammemorativa, lo spettatore crede invece 'veri' i personaggi reali degli 'ospiti' che vede arrivare alla casa di Adriana in una afosa sera d'estate, entrando normalmente dalla porta e non nella forma di un'evocazione o apparizione: l'amica d'infanzia Rosanna, suo marito Arturo e il torvo Sandro. Quanto accade nella stanza della casa di Adriana, annunciato da uno spezzone di dialogo di telenovela o *soap opera* trasmessa dalla televisione accesa, si scoprirà solo poi essere in realtà una proiezione ricomposta in quella forma dal 'personaggio che vede'. Tutte le parole del testo potrebbero, insomma, essere dette da Adriana, e non solo quelle del padre e della madre, che le battute stesse collocano in un tempo precedente e chiuso, ma anche quelle del marito presente nell'ora in cui egli si trova altrove, al lavoro, e degli 'ospiti' che sembrano abitare la cucina di Adriana, ma che in realtà affollano solo la sua mente.

Che l'autore prescriva i ruoli di padre e madre 'ricoperti' da un solo attore – al limite, dall'autore in scena – è significativo di una tendenza dal plurale al singolare, o dal plurale all'uno. Non solo, dunque, il piano distinto spazialmente e distanziato nel tempo: la madre, per esempio, che dichiara alla fine del primo atto che l'Adriana a cui sta parlando è 'na stuppagliosa 'e undece anni, puntualizzando – posto che Adriana vive il suo dramma in un'afosa sera d'estate – che la sua presa di parola si colloca in un venerdì santo (estremo di ambientazione precisamente connotato e, ovviamente, estremamente carico di valenze simboliche e antropologiche), dunque in un 'venerdì di passione' di tanti anni prima. Naturalmente solo il lettore accede direttamente alle esplicitazioni didascaliche che la pagina offre e che la messinscena può solo suggerire: per esempio la Madre, *Si risiede indispettita scomparendo lentamente alla memoria di Adriana* (71). Così anche lo spettatore, che pure non legge le didascalie, dovrà realizzare che il padre che appare e parla, dopo la madre, ad Adriana è in realtà un *revenant*, posto che la madre lo ha dichiarato prima morto. Adriana, a cui la madre si rivolge nel primo intervento, parla come se fosse una ragazzina che frequenta la terza magistrale. Il giovanotto proletario di cui si parla è quel Sandro che ha suonato alla porta alla fine del primo atto, che ha allora messo incinta la ragazza, che ha di conseguenza abbandonato gli studi.³

² Per una discussione di tale questione e per un campionario di esempi di traslazione dal diegetico al mimetico-rappresentativo cf. Vescovo 2011, 195-223.

³ Del libro di Testa prima citato si potrebbero qui coinvolgere le osservazioni relative a una 'narrazione dell'ombra', che riguarda appunto morti e *revenants* come detentori del 'fuoco' narrativo.

Siete venuti apposta per me. (*A Sandro*) E pure tu! State qua tutti quanti apposta per me. (*Al marito*) E tu? A quest'ora non dovrete stare al lavoro? Madonna non capisco cchiù niente! Me pare nu film.⁴

Lo statuto monologico - i testi per personaggio unico o a prevalenza di personaggio - mostra la condensazione dell'articolazione complessiva che risulta qui distribuita per 'parti': ma le 'parti', le 'voci' o i 'personaggi', risultano qui appunto (cl clinicamente: nel senso della schizofrenia) un'incarnazione in presenze fisiche in realtà prodotta dal disturbo. Del fondamento teatrale di questo principio parlano alcuni grandi testi novecenteschi, e verrebbe in prima istanza da citare Beckett, dalle meditazioni di un personaggio di *Fin de partie* alla triplice traccia di voci registrate di *That time* (in entrambi i casi con un personaggio a cui l'autore affida un suo tormento o esperienza personale: quello del singolo che si moltiplica nelle voci che lo abitano, a cui deve permettere lo sfogo liberatorio di un 'teatro allo scuro'), mentre l'oscillazione temporale trova nel dramma di Pinter sopra citato, *Old times*, il riferimento più cospicuo.

Resta solo da aggiungere che, rispetto ai percorsi di un teatro sostanzialmente mentale, Ruccello sceglie la via di un teatro fortemente fisico, mimetico, dove le 'voci di dentro' si fanno personaggi 'di fuori'.

2 Orrore tragico, immaginazione, parodia

Notturmo di donna con ospiti è, dal punto di vista del contenuto, un dramma per personaggio unico o *assoluto* (poiché, come abbiamo detto, tutto avviene nella mente di Adriana o fuori scena, come si addice alla tragedia, con il 'sacrificio' finale dei bambini), mentre esso risulta, dal punto di vista della realizzazione teatrale, un testo che richiede cinque attori, più un sesto che deve assumersi due ruoli.

Dal punto di vista tematico - o dello scioglimento d'intreccio (benissimo nell'osservazione di Fiore: «struttura narrativa da giallo») - ciò che in *Ferdinando* è colpo di scena nel senso proprio del termine (per esempio: la simulazione di ruolo del giovane Emanuele Filiberto che si finge Ferdinando, e la conseguente morte per avvelenamento di Don Catello) è nel resto e nella quasi totalità della drammaturgia di Ruccello 'colpo di scena' nel senso di un atto tragico di compimento, il cui processo avviene nella mente di chi lo esegue. Citando un altro titolo di Enrico Testa, 'per interposte persone'.

⁴ Su questo mi permetto di rinviare anche a Vescovo 2017.

Una sorpresa in senso ribaltato è presentata da *Weekend* (dello stesso 1983), con una significativa variante. Qui crediamo di assistere a un doppio atto di omicidio e ‘cannibalismo’ sessuale da parte della professoressa di lingue Ida, nei confronti di un giovane idraulico e di un ragazzino a cui ella dà ripetizione, per scoprire poi che si tratta di un puro gioco di simulazione, che contiene cioè l’orrore nei termini di una rappresentazione. Non solo, ma quella rappresentazione risulta alla fine un gioco che disinnesci del tutto il *cunto* orrorifico affidato alla protagonista, come suo riferimento ossessivo: si tratta di una fiaba presente nei vari patrimoni folklorici italiani (nel mio, quello di Venezia e del Veneto, col titolo *Gamba mea, pepa mea*, secondo la versione raccolta da Domenico Giuseppe Bernoni nel secondo Ottocento). Una fiaba che mette al centro una *revenante* zoppa (con cui il personaggio, claudicante, di Ida si identifica) e che infatti la protagonista racconta alla madre durante una telefonata che ascoltiamo. La didascalia prescrive qui un’elaborazione *nel più stretto dialetto della sua regione di provenienza* per l’attrice che interpreta la parte (93: originariamente Barbara Valmorin, barese di nascita), mentre consegna al lettore sulla pagina del libro una versione in napoletano, di stampo diciamo all’ingrosso basiliano (100-1). Un livello di emersione del profondo – evidentemente paragonabile alla lingua del padre e della madre di Adriana, distinta dall’italiano chiazato di qualche elemento dialettale della lingua di marito ed ‘ospiti’ – che viene qui, dunque, alla fine disinnescato nel suo potere di reale possessione tragica, nella *mise en abyme* di cui si è detto.

Ancora. Il travestito de *Le cinque rose di Jennifer* – non più un *femmeniello* della Napoli storica, ma appunto da ‘quartiere dei travestiti’ del dopo terremoto (così nella seconda redazione) – risulta alla fine della *pièce* essere il carnefice o la proiezione da serial killer di sé medesima (qui la struttura da giallo tiene certo conto di *Dressed to kill, Vestito per uccidere*, di Brian De Palma, che data al 1980, l’anno medesimo della prima redazione-rappresentazione delle *Cinque rose*). Tanto che ognuno dei vari ‘travestiti’ che la radio dichiara via via uccisi, nel tempo che coincide con quello della rappresentazione, potrebbe essersi autoimmolato o, più probabilmente, appartenere all’allucinazione della protagonista, attraverso cui noi vediamo e sentiamo. Adriana è una Medea il cui dramma cameristico si svolge interamente nella sua mente; Anna Cappelli – nel dramma omonimo (1986, andato in scena postumo) – non solo assassina il marito che vuole lasciarla, ma racconta il piano del mangiare, pezzo per pezzo, il suo cadavere, nella più evidente scrittura drammatica per ‘personaggio assoluto’ dell’intera drammaturgia di Ruccello, poiché delle scene che si svolgono nell’arco temporale di più di due anni – ci tornerò brevemente – noi ascoltiamo solo la voce di Anna, mentre ella sta parlando a qualcun’altro, a un interlocutore ogni volta assente.

Compimenti tragici e assunzione di ruoli da tragedia antica o da *cunto* dell'orco e, insieme, casi che potrebbero rinviare a notizie di cronaca nera. Quella cronaca nera che nei tempi a noi più prossimi abbiamo visto diventare - come non accadeva ancora ai tempi in cui Rucello scriveva i suoi testi, nella prima metà degli anni Ottanta - materia prima dell'offerta televisiva, per interminabili dibattiti, ricostruzioni, come appunto si dice, di 'scene del crimine'. Una dimensione che, in quegli anni, in cui non esisteva il *gossip* televisivo pomeridiano, trovava la sua collocazione soprattutto sulla carta stampata scandalistica (Jennifer legge, oltre a «Stop», «Cronaca vera», giornale di notizie spesso false, come quelle della copertina, sempre a sfondo sessuale, con accanto la foto di donne prosperose semi-svestite: «Guardate, 'Cronaca vera' questa settimana non lo portava proprio il fatto! Mo' volete che un giornale come questo non la dava una notizia del genere, se era vera?!»: 34). La televisione di Annibale Rucello era ancora quella delle *telenovelas* (soprattutto argentine), dei 'Piccoli fans', di Pippo e Katia, di Maurizio-e-Costanzo (radoppiato in rapporto ai precedenti) e dei nomi - da Gei Ar a Dieguito e Debora - che ricadono dallo schermo di casa, o di 'camera' appunto, sui registri reali dell'anagrafe dei proletari 'moderni' e dei semicolti. Chissà se in queste storie di orrore antiche come il mondo la materia televisiva di cui sono fatti i sogni e gli incubi dei personaggi primi di questi drammi non abbia proprio nutrito l'immaginario televisivo, e la sua presunta 'cronaca', tipica dei tempi nostri, dalle mamme e i parenti assassini ai violentatori di minorenni.

Le letture sociologiche sono da una parte ovvie e, dall'altra, proprio per questa ovvietà, esse rischiano di essere scontate. Direi che quanto maggiore risulta il rilievo della drammaturgia di Rucello a distanza di trent'anni - in cui Adriana o Anna Cappelli potrebbero ambientarsi a *Chi l'ha visto*, *Quarto grado* o *Porta a Porta* -, tanto una lettura a pelo della trasformazione consumistica dei primi anni Ottanta rischia di essere sminuente per il valore che queste opere mostrano a distanza. Valore da non ridurre ai soli termini di 'anticipazione' di fenomeni in atto, ma da comprendere nella 'lunga durata' antropologica. Certo è indubitabile la comprensione da parte del drammaturgo dei segni minuti di una mutazione, ma quello che era logico e doveroso constatare dopo la morte di Rucello o negli anni immediatamente seguenti mi pare, infatti, oggi non bastare più. E direi che il segno forte di questa più ampia comprensione debba attribuirsi ai caratteri stessi della scrittura di Rucello.

Se Jennifer e Adriana si trovano immerse nell'esperienza linguistica napoletana (e, nel secondo caso, di un dialetto campano, in un senso più ampio), le vicende di Ida e di Anna Cappelli - l'ultimo testo depositato alla SIAE, che porta dunque la data estrema di scrittura o revisione - hanno come luogo di riferimento rispettivamente un quartiere periferico di Roma e Latina (mentre i personaggi dichiara-

no rispettivamente una generica provenienza meridionale e una provenienza da Orvieto). Mentre il salotto di Ida porta la stratificazione del mobilio di famiglia, e dunque sottolinea una dimensione temporale di lunga durata, la vicenda di Anna Cappelli si dichiara precisamente ambientata negli anni Sessanta. Qui la via di una scrittura in un italiano parlato rinuncia alla stessa implicazione di un dialetto quale emersione di una lingua del profondo, del resto, come abbiamo visto, disinnescata dallo stesso *Weekend* (uno storico della lingua potrebbe per questo italiano, sostanzialmente privo anche di idiotismi, verificare se esso sia segnato da elementi di regionalità: Ruccello, come si vede nella grande sensibilità che impiega la sua appartenenza scabiense in rapporto al napoletano, era troppo attento alle variazioni nel dialetto e nell'italiano regionale dei suoi luoghi, credo, per incappare, se non involontariamente, in questa determinazione).

Isa e Anna Cappelli (come del resto i personaggi femminili di *Ferdinando*, in quel caso in un registro napoletano peraltro trasportato indietro nel tempo) non solo sono 'italiane' ma – almeno nella forma della realizzazione che l'autore aveva immaginato – risultano inventate per essere affidate ad attrici 'esterne', ad attrici donne e non all'autore-attore *en travesti*, come accade con altri suoi personaggi femminili o *trans* dal maschile al femminile o alle donne che sfilano nella collezione di monologhi che va sotto il titolo di *Mamma*. Si può insomma affermare ciò che forse è ovvio, ma che per questa via si comprende in misura più ampia: l'equivalenza di dialetto e manifestazione del profondo, e non necessariamente attraverso la parodia, guida il principio di 'incarnazione' da parte dell'autore in donne o *trans*. Ci tornerò tra poco.

3 Dialettalità ed emersione del profondo

La dimensione del complesso intreccio cronologico di *Notturmo* si distende in una temporalità progressiva e precisamente segmentata in *Anna Cappelli*. Nel primo la collocazione del ricordo oggettivo in tempi distinti, dove il padre e la madre parlano a un'Adriana diversa da quella del presente, si completa nella dimensione propriamente schizofrenica della presenza degli 'ospiti', attraverso una ricomposizione rappresentativa del passato in forma di *telenovela*. Il secondo testo presenta invece una scansione in sette scene, tutte 'assoli', ciascuna delle quali offre elementi precisi di ambientazione e di cronologia oggettive. Un tempo ampio rispetto anche a quello disposto in ordine progressivo di *Weekend*, che occupa tre giorni nel primo tempo e tre 'momenti' di un quarto giorno nel secondo.

Sette scene: la prima collocata al di qua delle ferie estive; la seconda dopo le stesse e il ritorno a Latina da Orvieto di Anna; la terza sei mesi dopo; la quarta circa sei mesi dopo ancora; la quinta cir-

ca sette mesi dopo; la sesta quasi un anno e mezzo dopo; l'ultima a distanza di 48 ore. In ognuna di queste scene va come si è già detto immaginato - assente in scena - un personaggio-comodino che ascolti Anna parlare, secondo una tecnica analoga a quella, ampiamente praticata da Ruccello, della telefonata in scena, che suppone l'ascolto da un 'capo solo' di un dialogo che in realtà intreccia due voci (secondo i principi di una 'drammaturgia telefonica' che va dal Cocteau de *La voix humaine* agli sketch di Franca Valeri alle invenzioni romanzesche di Manuel Puig, forse letto e ben valorizzato da Ruccello).

Interlocutori presunti sono la Signora Rosa Tavernini - che affitta una stanza di casa ad Anna - nelle scene I e IV e il ragioniere Tonino Scarpa (poi semplicemente Tonino), che diventerà l'amante di Anna, che risulta trasferita come convivente a casa sua, nelle restanti scene. Nell'ultima, in cui Tonino va supposto da poco ammazzato, egli sarà da ritenere presente ma muto, in attesa di essere cucinato e mangiato a pezzi da Anna, che per contenerlo tutto dentro di sé assicura che non evacuerà e si ucciderà a propria volta dopo l'intera consumazione (quasi secondo una parodia de *L'impero dei sensi* di Nagisha Oshima, che data al 1976, per toccare un altro tra i numerosissimi, probabili, campioni della ricca memoria cinematografica del nostro drammaturgo).

Come si vede il procedimento di scrittura risulta ribaltato rispetto a *Notturmo*, ma esattamente simmetrico ad esso. Anche qui un elemento scatenante (Adriana nasconde un figlio del proletario e malvivente Sandro al marito Michele, eccetera; Anna sta per essere lasciata da Tonino e sbattuta fuori casa) e un quadro di disapprovazione (la madre e il padre di Adriana si dimostrano contrari alle scelte della figlia; la signora Tavernini e la pubblica opinione, l'azione si svolge negli anni '60, criticano aspramente la convivenza *more uxorio* di Anna) sono in termini di sociologia spicciola - certo, troppo spicciola - alla base degli atti estremi: uccidere i propri figli nel sonno, uccidere e cibarsi della carne del proprio uomo. E abbiamo detto anche - potremmo aggiungere in coppia con la progressiva emersione del profondo arcaico di un'altro testo, la collana di monolghi intitolata *Mamma. Piccole tragedie minimali* (1986) - del disinnescamento di tale procedimento in *Weekend*, dove la tragedia, anche se i turbamenti di Ida sono da *zoccola* divoratrice di ragazzini, non ha luogo.

In *Mamma*, appunto, una catena di monolghi indipendenti (alla lettera, *piccole tragedie minimali*) rovescia dal più al meno arcaico, dal registro linguistico più chiuso a quello meno chiuso, le storie enunciate dalle quattro figure che sfilano: la fiaba antica, d'impronta basiliana; il delirio manicomiale; il mal di denti; la telefonata. L'ultimo - nella lingua di plastica degli anni televisivi di cui abbiamo già detto, trionfo dell'idiotismo - risulta però ambientato nel momento preciso in cui una scossa di terremoto, con il suo *scutuliamiento*, sta per fare riemergere in superficie ciò che si cela nel profondo delle viscere della terra.

4 Scrittura per attrice e assunzione *en travesti*

La retrodatazione del caso di *Anna Cappelli* - non oggi, millenovecentotantasei, ma un quarto di secolo fa - mostra che la declinazione del mutamento antropologico ha un orizzonte assai più ampio rispetto al tempo presente e fa, naturalmente, venire in mente soprattutto Pasolini (assassinato già da un decennio all'epoca della scrittura e andata in scena di queste opere). L'esperienza linguistica di Ruccello guarda molto indietro (al momento che segue l'unità d'Italia, in *Ferdinando*) ma trova il punto di osservazione sostanziale - con una grandissima intuizione - nel momento del terremoto, nel 1980.

Ancora una volta: non perché la rappresentazione avvenga nei termini di un realismo sociologico, perché gli abitanti della periferia industriale di Napoli parlino, per esempio, nella realtà davvero come i personaggi di *Notturmo*. Ciò può anche essere, ma quel registro, abbiamo detto, ha soprattutto una matrice televisiva, come quello di Jennifer aveva origine canoro-radiofonico-cronachistica. Consiste, insomma, a propria volta in un 'registro riflesso' (nel senso che dava Benedetto Croce alla categoria di 'letteratura dialettale riflessa'), in una tradizione - come *Ferdinando* mostra esemplarmente - in cui la letteratura dialettale e il teatro dialettale sono sempre, necessariamente, 'riflessi'. Il registro di donna Clotilde è un napoletano impugnato come registro chiuso «dopo l'ammainamento della bandiera del Re Borbone», con la differenza ulteriore che esso è messo in scena in un quadro ambientativo, allora negli anni Ottanta del secolo scorso, di cent'anni prima.

C'è, appunto, una dimensione del *profondo*, nel senso dialettico e fisico: quello dell'emersione che si offre all'osservazione, al limite per apparizione, nel senso spiritico del termine: il profondo delle 'voci di dentro' (quello che per Eduardo è invece materia di evaporazione dalla stessa parola, dal mutismo al lancio dei bengala).

E, infine, la letteratura dialettale *come caso di travestitismo*. Una volta, scherzando, ma fino a un certo punto, ho lanciato questa etichetta. Scherzavo nel riferimento a un celebre titolo di Gianfranco Contini (che suonava, appunto, *La letteratura dialettale come caso di bilinguismo*);⁵ facevo sul serio nell'indicare la connessione tra dialettalità di riemersione del profondo e assunzione *en travesti*. Non c'è uso naturale del dialetto ma complicazione della categoria di letteratura dialettale riflessa: ogni uso presume un rapporto di bilinguismo, solo che l'immaginario ha ampliato la propria sfera di riferimento, uscendo dalla 'letteratura' o rendendola secondaria. Contini osservava in apertura di quelle pagine che la definizione di scrittore dialettale non ha alcun senso e, fin qui, la cosa ci starebbe, ma pro-

⁵ Contini 1988 (e per una discussione sul punto indicato, cf. Vescovo 2007).

vocava i suoi lettori, o le sue lettrici, proprio nel cercare come esempio dirimente di questa affermazione il paragone con una definizione che dovrebbe risultare più apertamente assurda: quella di 'scrittore donna'. Non esistono scrittori dialettali, così come non esistono scrittori-donne, in sostanza.

Bene, e aldilà di una letteratura 'di genere' (nel senso del *gender* e dei *gender studies*), che nei tempi in cui Contini scriveva si usava ancora poco, ma abbastanza per determinare simile provocazione, si può marcare la fitta assunzione da parte dello scrittore-uomo di mettersi in scena, mettere in scena la 'propria' appartenenza, ed eventualmente il proprio orientamento sessuale, e ancora la propria scrittura dialettale, attraverso un personaggio femminile. Scelta che determina, per definizione, una condizione di 'esecuzione teatrale'. Dalla *Ninetta del Verzee* o dalla *Marchionn d'i gamb avert* del Porta, con le loro progenitrici collocate ancora più indietro (per esempio il bellissimo *M'ho consumà spettandote, ben mio*, monologo di prostituta in attesa, che racconta nei dettagli un rapporto anale subito, del grandissimo Maffio Venier, addirittura nella seconda metà del XVI secolo), fin dai tempi remoti - e sostanzialmente dai tempi in cui la donna calca le scene italiane e poi europee - il travestitismo teatrale funziona, insieme alla licenza di maggiore libertà che esso concede, come un elemento di emersione del profondo e di ritorno del superato. Ciò che si rimuove e la lingua - non necessariamente nella realtà - che si supera.

Travestitismo significa non solo il calarsi nei panni di una donna che si racconta in dialetto e a cui, in dialetto, l'autore affida un 'discorso sul sesso' (ed eventualmente sulla morte), ma il doppio travestitismo dell'uomo che simula un uomo che si traveste da donna o che si colloca in una zona di indefinizione (la finzione di femminilità, figli e ciclo mestruale, di Jennifer e Anna, la seconda peraltro «testimoniatrice di Geova»: dettaglio precisissimo di illuminazione per via parodistica della differenziazione di genere che tanto si è diffusa da allora ad oggi, non solo nelle forme sacrosante della rivendicazione, ma nella grottesca distinzione di neutri *passee-partout* che ha generato tanti neologismi, spesso involontariamente comici).

Dalle banali assunzioni delle ribalte antiche e moderne (si pensi ai Legnanesi) alla particolare declinazione per cui l'omosessualità attraversa sulla scena italiana (in particolare sulla scena napoletana) un'esperienza che in altri casi particolarmente ragguardevoli (penso al teatro, di grandissimo rilievo e certo influente anche per l'Italia di Copi) non possiede l'elemento invece centrale e caratterizzante nella storia del nostro teatro e della nostra cultura: la risorsa del dialetto e delle sue varietà nello spazio e nel tempo.

La questione mi sembra emerga con evidenza nella differenziazione tra i ruoli pensati da Ruccello per attrici donne - *Notturmo*, *Anna Cappelli*, *Weekend*, *Ferdinando* - e le assunzioni come autore-attore

(*Jennifer, Mamma*). Un simile scrutinio potremmo fare dentro alla stessa ‘scrittura teatrale di genere’ (sono sue parole, per distinguere questi da altri testi-partitura) di Enzo Moscato (*Luparella*, per esempio, contro *Scannasurece*). Siamo partiti da una doppia definizione di ‘cameristico’ e possiamo, provvisoriamente, chiudere su una doppia definizione di ‘genere’. Magari alla letteratura dialettale come caso di travestitismo ci dedicheremo in altra occasione e senza dimenticare la drammaturgia di Annibale Ruccello.

Bibliografia

- Citarella, Monica (2009). «Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore». Sabbatino, Pasquale (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*. Napoli: ESI, 241-64.
- Contini, Gianfranco (1988). «La poesia rusticale come caso di bilinguismo». *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*. Torino: Einaudi, 5-21.
- D’Amora, Mariano (2011). *Se cantar mi fai d’amore... La drammaturgia di Annibale Ruccello*. Roma: Bulzoni.
- Ruccello, Annibale (2005). *Teatro*. Introduzione di Enrico Fiore. Milano: Ubulibri.
- Testa, Enrico (2005). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vescovo, Piermario (2007). «Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro». Puppa, Paolo (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni, 35-63.
- Vescovo, Piermario (2009). «I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e ‘patrie temporali’». Sabbatino, Pasquale (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*. Napoli: ESI, 125-41.
- Vescovo, Piermario (2011). *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2015). *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2017). «‘Me pare nu film’ [It Looks Like a Movie]. High and Low Tragedy». *Between*, 7(14),1. URL <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3082> (2019-10-02).

Intorno al *Viaggio musicale* di Andrea Zanzotto

Silvana Tamiozzo Goldmann

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Starting from *Viaggio musicale*, a small book curated by Paolo Cattelan in dialogue with Andrea Zanzotto on the theme of music and poetry, the article follows the path of formation of the poet to music: the nursery rhymes of childhood, Toti Dal Monte and the Opera arias sung by the villagers, the theatre of puppets and music by Margot Galante Garrone, Federico Fellini and Nino Rota, the musicians who met his poetry and set it to music.

Keywords Zanzotto. Music. Poem. Biography.

1 Zanzotto viaggiatore?

Stravagante è la Vita che, primavera dell'anno '67, mi condusse a Praga nel ruolo questa volta di poeta, insieme a Fortini, a Sereni, a Zanzotto, per la presentazione di un'antologia della poesia italiana curata da Vladimir Mikeš (faceva ancora freddo e la prima notte fui svegliato in albergo che saranno state le tre da una specie di esploratore polare: era Andrea sopravvenuto in auto, via Bratislava, imbacuccato in giacca a vento e cappuccio). (Giudici 1982, X)

Il quadretto che Giovanni Giudici¹ dedica a Zanzotto, nelle vesti improbabili di avventuroso viaggiatore notturno, la dice lunga sulla propensione del poeta a muoversi fuori dal suo perimetro.

Il *buen retiro* entro il quale solo si sentiva al sicuro, entro il quale poteva

1 L'episodio è raccontato nella premessa, intitolata *Per passione e su commissione*, al volume che raccoglie una scelta di versi da lui tradotti negli anni. Il titolo del volume, *Addio, proibito piangere*, è preso da una delle più belle poesie di John Donne.



sgorgare la sua poesia il poeta lo aveva descritto con efficacia in una delle sue interviste-conversazioni più belle, quella rilasciata a Marco Paolini per la serie 'Ritratti' del regista Carlo Mazzacurati. Lì indicava le coordinate della sua 'geografia d'anima', i cui punti cardinali erano costituiti a occidente da Asolo, a sud dal Montello, a est da Pordenone e a nord dal sistema collinoso verso le Alpi e le Dolomiti (il famoso «slalom in salita» cantato nei *Fosfeni*).²

Si fa in fretta a seguire gli itinerari 'esteri' di Zanzotto rispetto ad altri autori: in primo luogo la Svizzera degli anni 1946-47, vissuta da emigrante prima per insegnare in un collegio della cittadina di Villars sur Ollon, nel Vaud, sulle montagne sopra Losanna, spunto per un suo singolare racconto,³ e poi a Losanna: il suo più lungo allontanamento dal paese, vissuto soprattutto come deprimente e opprimente.

Poi, negli anni, possiamo ricordare la breve trasferta in Romania nel 1973 con Augusto Murer,⁴ un breve soggiorno a Londra e a Cambridge nel 1979 per il festival Internazionale di poesia, a Parigi nel 1985 e nel 1994, a Vienna nel 1987, a Berlino nel 1988, a Münster in Germania nel 1993, a Reims nel 1994.

In definitiva i suoi spostamenti in Europa sono brevi e prevalentemente occasionati da riconoscimenti e premi o presentazioni della sua opera, mentre nelle città italiane le sue trasferte – sempre di breve durata – rientrano anche in una generosa disponibilità a partecipare a convegni, tavole rotonde, presentazioni, lezioni e conversazioni in diverse sedi scolastiche e universitarie.⁵

2 Il filmato, del 2000, è stato distribuito nel 2010 in DVD con *La Repubblica* e *L'Espresso*. È stato trasmesso per televisione insieme a quelli di Rigoni Stern e di Luigi Meneghelo. Sulla geografia zanzottiana cf. anche Carbognin 2018, 23-57. Di grande interesse in questa direzione Vallerani 2018, 63-75.

3 Da questa esperienza nasce il racconto del 1947, *La scomparsa di Cianki*, ora in Zanzotto 2007, 33-7. Cianki è il cagnetto preferito dell'anziana ed energica Direttrice di un ordinatissimo quanto inospitale collegio svizzero immerso nelle montagne, che a un certo punto scompare coinvolgendo, volenti o nolenti, allievi, insegnanti e personale in una sorta di surreale psicodramma.

4 Augusto Murer (Falcade 1922 - Padova 1985) e Zanzotto furono legati da profonda amicizia e da una reciproca collaborazione: Murer nel '79 impreziosì con dieci acqueforti l'edizione d'arte Castaldi del poemetto *Mistieroi* (che poi entrerà nella raccolta *Idioma*) del poeta; Zanzotto a sua volta presentò in occasioni diverse le sculture e la meno conosciuta opera grafica e pittorica dell'artista.

5 Mi piace ricordare, tra le altre, in particolare due occasioni in cui fui coinvolta con il poeta, al quale poi rimasi legata da sincera e ammirata amicizia e con il quale potei collaborare in alcuni altri frangenti: la prima, il 4 marzo 1993, quando venne a fare una lezione nel mio corso di Storia della critica incentrata su *Fantasie di Avvicinamento*. La lezione riprendeva il tema delle 'poetiche lampo' già trattato in un articolo sul numero marzo-giugno 1987 della rivista «Il Verri» e successivamente allargato nella serie di incontri a Ferrara nel marzo 1992. Cf. ora Zanzotto 1999, 1309-19. La seconda occasione, pertinente al nostro discorso, fu all'interno del corso di formazione continua destinato all'associazione dei professori svizzeri d'italiano (ASPI), organizza-

Forse non è estranea a questa resistenza a muoversi una prima giovinezza povera, segnata dai penosi e faticosi spostamenti tra corriere e treni, come ad esempio per frequentare le magistrali a Treviso. Anche in seguito saranno i brevi tragitti complicati (da Pieve di Soligo erano previsti almeno due o tre cambi di mezzo) a essere in primo piano: l'università a Padova (si laurea nel 1942 con una tesi su Grazia Deledda) o nel 1940 la supplenza a Valdobbiadene, poi il servizio militare nelle Marche nel 1943, per non parlare dei drammatici giorni alla macchia durante la Resistenza nel 1944-45.

Al di là dei disagi fisici (allergie, crisi depressive) e delle fatiche giovanili che possono aver avuto una qualche influenza, è evidente che per parlare di Zanzotto viaggiatore la categoria da usare è quella del viaggio artistico e mentale, ovvero quei viaggi straordinari che hanno permesso e permettono a chi frequenta la sua poesia e il suo pensiero arricchimenti davvero rari.

2 I sentieri del viaggio musicale

Per Ricciarda, oggi, mi piace seguire un sentiero battuto dal poeta, che è quello musicale, a partire da un minuscolo e insieme prezioso libro-intervista edito da Marsilio nel 2008, intitolato appunto *Viaggio musicale*, in cui Andrea Zanzotto accompagna il lettore in una densissima ricognizione sulla sua formazione legata alla musica.⁶

È una lettura di raro interesse, anche sul fronte della poesia, perché entrano in queste pagine lacerti esegetici importanti e inediti, in particolare i passaggi su *Pasque* (pp. 60 ss.), ma poi anche su *Filò*, su *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, sul *Galateo in bosco*, su *Idioma*.

Paolo Cattelan, esperto e raffinato musicologo, introduce all'agire poetico di Zanzotto legato alla musica, dai primi lampi musicali delle filastrocche infantili e ai canti popolari (alla prima domanda su che cosa sia per lui la musica, il poeta risponde che prima di tutto per lui è stata un bel canto popolare) fino alla frequentazione di mu-

to dalla prof. Gabriella Shaepi, a cui avevo collaborato anche logisticamente andando a prendere il poeta a Pieve di Soligo, insieme a mio marito: conservo ancora il ricordo del loro canto a due voci sulle note di *obladi oblada* di Paul Mc Cartney che di fatto rese impossibili le domande preparatorie che volevo fargli. La conferenza si tenne a Venezia nel marzo 2000 all'Auditorium Santa Margherita: difficile da scordare proprio per la ricostruzione fatta dal poeta del suo soggiorno svizzero e per la particolare magica atmosfera di quel tardo pomeriggio, con un ritorno alla realtà improvviso e persino comico (il custode a un certo punto spense tutte le luci interrompendo un discorso che tutti avremmo voluto non terminasse mai, ma che sfiorava il suo orario di guardiania).

⁶ Zanzotto 2008. Il volumetto è arricchito da un DVD allegato che contiene alcuni stralci delle registrazioni fatte a Pieve di Soligo il 6 e il 15 agosto 2004 in preparazione dello spettacolo multimediale *Viaggio musicale con Andrea Zanzotto*.

sicisti contemporanei di primo piano su cui torneremo.

Tenendo come bussola per questo percorso il godibilissimo volume 'musicale', con i suoi 'improvvisi' in dialetto che assumono il ruolo di vere e proprie cabalette verbali a cui affidare alcune sue verità, mi piace cominciare da un sentiero più laterale e inconsueto del viaggiatore musicale, ovvero dal passo a due di Zanzotto con Margot Galante Garrone.

Il Gran Teatro 'La Fede delle Femmine' era stato ideato e animato da Margot Galante Garrone, Margherita Beato, Leda Bognolo e Paola Pilla, e Zanzotto vi aveva collaborato nel 2001 nella messinscena della *Giovanna d'Arco*.⁷

Gli indimenticabili spettacoli per marionette di Margot erano 'visuali-musicali' e avevano incrociato il poeta attraverso l'elaborazione dei temi paesaggistici della sua poesia, in particolare tra *Dietro il paesaggio* e *Pasque*. Da quest'ultima raccolta del '73 era stato tratto il testo base, il poemetto *Lanternina cieca* recitato dal poeta stesso e accompagnato dalle musiche di Purcell (da *The Fairy Queen*) e Britten (da *Midsummer Night's Dream*).⁸

Lanternina cieca faceva parte di *Wood as wood as wood*, uno spettacolo del 1997 composto da parole tratte dai paesaggi estivi di Shakespeare e da quelli invernali di Zanzotto. Durava meno di mezz'ora e portava in scena un emozionante dialogo visivo tra poesia e musica.⁹ La lettura-recitazione dei versi del poemetto creava una suggestiva atmosfera in cui ritmo e intonazione della poesia prendevano corpo attraverso la voce di Zanzotto, essa stessa singolarmente musicale.

Con Paolo Cattelan, curatore (e in dialogo col poeta) del *Viaggio musicale*, vale la pena ricordare come la partecipazione attiva della poesia di Zanzotto alla musica sia assai ridotta se paragonata a casi come ad esempio quello di Auden per Stravinskij o per Henzel.¹⁰

Gli unici versi scritti dal poeta per essere musicati sono infatti quelli legati a due film di Fellini, *Casanova* e *E la nave va*.

Cantilena londinese, musicata da Nino Rota, fu scritta per il *Casanova* di Fellini (entra poi nella prima parte dell'edizione veneziana di *Filò* nello stesso 1976): è la non dimenticabile struggente ninna nanna intonata dalla Gigantessa nel film, all'ascolto della quale

⁷ In «La più brutta opera di Giuseppe Verdi» rappresentata per la prima volta a Venezia nel giugno-luglio 2011 a Palazzo Mocenigo Zanzotto interpretava la parte del padre.

⁸ Cf. a questo proposito Galante Garrone 2018, 315-18. La ripresa del video che introduce lo spettacolo alla Fondazione Cini, nel montaggio eseguito nel 2011 poco dopo la scomparsa del poeta, è visibile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=CYqeYus0hIM> (2019-10-02).

⁹ Su *Lanternina cieca* cf. le bellissime righe che dedica al poemetto Fernando Bandini in Bandini 1999, LXXXV.

¹⁰ Per una complessiva ricognizione sul tema cf. Calabretto 2005.

Casanova - Donald Sutherland - si addormenta dolcemente.¹¹ Da notare che il poeta mette l'accento sul 'petèl', ovvero il dialetto materno, «abbastanza venezianizzato» della nenia dialettale dunque non nella variante trevigiana:

La Cantilena londinese ha inizio proprio dal linguaggio infantile, dal 'petèl', però anche abbastanza venezianizzato, e infatti chi canta questa cantilena è la 'gigantesca donnona' che si fa accudire dai nanetti, quindi il simbolo di una tendenza regressiva dell'infanzia. (Zanzotto 2008, 32)¹²

Per *E la nave va* del 1983 il poeta assembla una serie di rimaneggiamenti parodici dei cori verdiani e rossiniani, che in seguito saranno musicati da Gianfranco Plenizio.

Quest'ultima esperienza così viene descritta nel *Viaggio musicale*:

È stata un'occasione abbastanza simpatica, di sintonizzarmi con il linguaggio operistico e, a parte la varietà delle situazioni filmiche, ho lavorato ai *Cori* con il maestro Plenizio, prendendo nota di qualche spunto da cui son nate queste variazioni che si adattavano 'naturalmente' al tema. (Zanzotto 2008, 25)

Zanzotto inoltre sottolinea un elemento profetico nelle finzioni simboliche del film, il cui fondale della prima guerra mondiale con i contrasti tra i ribelli serbi naufraghi rifugiati sulla nave e la corazzata austriaca che li richiede, è in angosciosa sintonia con le guerre balcaniche di quello stesso periodo.

Sul fronte dell'interpretazione, alcuni musicisti si cimentarono nella messa in musica di intere opere di Zanzotto, come Mirko De Stefani («il più vicino a me, perché dello stesso paese», 57), o di alcuni passi poetici come Francesco Pennisi e Claudio Ambrosini («*no l'desmentego certo che à fato de robe* veramente sorprendenti», 58).

Di fatto a partire da musicisti come Sylvano Bussotti, per molti l'ostacolo nel mettere in musica la sua poesia sta nell'intrinseca musicalità dei suoi versi, in sé refrattari a un commento sonoro.

3 Musica e poesia, la musica della poesia

Zanzotto in più occasioni ribadisce il difficile rapporto musica-poesia, linguaggio di parola in poesia e linguaggio musicale. Conciliare

¹¹ Bellissima l'analisi di Morelli 2005, 205-15. Sul rapporto Fellini-Zanzotto si veda De Giusti 2011.

¹² Cf. anche Agosti 1999, XXV-XXVI.

la musica interna alla lingua della poesia – che oltrepassa il significato con i suoi ritmi e suoni – con la musica vera e propria è impresa ardua proprio perché si tratta di due percorsi autonomi difficilmente sovrapponibili. Non sorprende dunque che Zanzotto apprezzi lo Sprechgesang, il canto-parlato affermatosi con Schönberg e che l'apprezzamento passi da una sottolineatura efficace in dialetto – una sorta di modulazione sul conversare confidenziale – con un sintomatico ritorno conclusivo all'italiano:

No ghe n'è pi de suoni gradevolissimi e memorabilissimi con parole altrettanto valide, ma ghe n'è de parole che sormonta e vien fòra con una musica appena oscillata. Lo Sprechgesang, vorria dir, l'à 'na grande originalità, l'à come un desiderio più colloquiale; nello stesso tempo, si può dire che esso apra una finestra su un mondo diverso di essere che ha la musica. (Zanzotto 2008, 59; corsivi nell'originale)

In questa forma compositiva musicale egli intravede una possibilità di canto per alcuni suoi versi come quelli di *Pasque*, a cominciare da *La Pasqua a Pieve di Soligo*, che nel *Viaggio musicale* sono commentati 'musicalmente' con una vera e propria indicazione compositiva di accompagnamento, che nuovamente ricorre al dialetto per una lunga riflessione (66-7). Per *Pasqua di maggio*, ad esempio, passa in rassegna gli elementi fonici, fonico-ritmici e il collage di astrazioni di immagini: sono versi e suoni, infatti, che si distendono in una serie di passaggi che si superano l'un l'altro e in cui entrano i suoni del suo paesaggio, i versi degli animali, le stesse parole del linguaggio che si usa con gli animali. O ancora: il poemetto del 1969 *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, legato all'impresa dell'Apollo 11 e alla 'passeggiata' di Neil Armstrong sulla Luna sentita dal poeta come una violazione del mito lunare, è mosso da una voce unica (la Luna) circondata da 59 interventi, ognuno con una voce distinta. Zanzotto riferisce di come sia stato musicato da Corrado Pasquotti giocando proprio sulla contrapposizione delle voci. E al tempo stesso sottolinea come l'orchestrazione riuscisse a far emergere la polifonia del testo interpretando i cambiamenti grammaticali di prospettiva della voce dell'autore che dice Io e che si può trasformare in un Tu o in un Egli pur restando in un unico complesso movimento corale.

Il rapporto musica-poesia riguarda anche il problema della traduzione, impossibile anche se necessaria in poesia. Sul rapporto composizione poetica e musicale, sui suoni delle parole e significati delle parole, Cattelan interroga il poeta; Zanzotto offre allora altri esempi interessantissimi di autocommento da *Galateo in bosco*, sottolineando le «divaricazioni o contrapposizioni di senso e/o di suono che non sempre sono visibili di primo acchito, ma, per così dire, 'scattano'» (71).

L'esempio foscoliano di *A Zacinto* che segue, col noto gioco di 'acque' e di 'onde' come di risacca, è corollario efficace al discorso della parola che sottostà alla stessa parola, intimamente connessa alla musicalità interna alla lingua codificata.

Come ricorda Guido Barbieri (2005, 74) nella bella intervista per *Radio Tre Suite* del 1° settembre 1995, il rapporto musica-poesia è complesso proprio perché la musica interna alla lingua che entra nei ritmi e nei suoni della poesia mal tollera che le si sovrappongano altre musiche. Al tempo stesso la musica non è esprimibile a parole. Per Zanzotto musica e poesia possono incontrarsi, integrarsi, collidere persino, ma sempre in un alone proprio, in una sorta di vuoto intermedio in cui si collocano e dove è possibile una reciproca auscultazione. Per questo la figura geometrica dell'iperbole, collegata alla stessa figura retorica, è la più adatta a rappresentare l'infinito avvicinamento di musica e di poesia che pure sono per natura destinate a restare autonome. Nel *Viaggio musicale* il paragone viene illustrato e approda, come apice di realizzabilità, a Metastasio:

Ho fatto il paragone dell'iperbole come linea intermedia alla quale tendono, da una parte e dall'altra, le curve della sezione conica, senza mai incontrarsi. Parlare dell'iperbole può anche alludere a un contatto con l'iperbole intesa come figura retorica dell'esagerazione, che è tutt'altro, anche se congiunta all'idea di qualcosa di grandioso e forse di impossibile: non è un caso che tutti e due i sensi, geometrico e retorico, di 'iperbole' si trovino uniti in questa parola. Sarebbe interessante valutare come riesca il connubio dell'elemento musicale con quello verbale nei singoli autori, nei vari tempi, verificandovi l'avvenuto avvicinamento o l'allontanamento tra le singole parti. Ritengo che il momento del 'belcanto' e di Metastasio, come padre del canto in poesia, si dovrebbe collocare al vertice di questa insolita storia musical-verbale, perché Metastasio dava alla luce strofette animate da una musicatura interna, immediatamente trascrivibile, oserei dire, in partitura. (Zanzotto 2008, 74-5)

Andrebbero rilette queste paginette, Metastasio è poeta assai amato da Zanzotto che lo descrive come vertice assoluto e ancora irraggiungibile del canto di poesia, capace di lavorare con mente musicale.

I fili che Zanzotto dipana nel *Viaggio musicale* sembrano appartenere a un immaginario gomitolo che contiene le molte sue esperienze di vita e di storia artistica. Per il lettore ogni filo può condurre a qualcosa che ancora non era stato compreso pienamente, che non si sapeva, che era sfuggito.

Ad esempio alla domanda di Cattelan che cosa intenda per 'falso' in poesia, rispetto al senso proprio di una modalità di emissione vocale, Zanzotto risponde spostando il discorso sull'intonazione

e sull'ironia e prendo un varco sui *clerici vagantes* del suo tempo passato, ovvero quei musicisti, pittori, poeti che «passavano da un'osteria all'altra [...]. E non si trattava soltanto della vecchia opera: già si insinuava qualcosa di nuovo» (53).

Il filo si allunga portandoci da Sylvano Bussotti e Tono Zancanaro, alle esperienze importanti nel Veneto degli anni Cinquanta, come quella della galleria del Pozzetto a Padova attorno alla figura di Ettore Luccini, la cui moglie cantante riusciva a far passare la musica di John Cage.

Un altro filo poetico e musicale conduce alla storia particolare del PCI attorno al Pozzetto, dove si incontrava facilmente Diego Valeri, dove Zanzotto poteva presentare *Vocativo*, la sua raccolta del '57, in sicura controtendenza con l'imperante neorealismo; dove si discuteva di film come *L'Année dernière à Marienbad* all'insegna di un vero e proprio multiculturalismo. Lo stesso filo si interrompe a indicare la fine di quella importante esperienza in cui viveva una sinistra non dogmatica, aperta all'arte e alle idee, e forse proprio per questo vista con sospetto e insofferenza da Togliatti.

Ancora: il tema della musica si riannoda con la Nuova Musica che passava a Venezia per le Biennali, intrecciata al ricordo degli epigrammi di Aldo Camerino nei confronti del musicista Camillo Togni, alle letture del *Doctor Faustus* e di Kafka che entravano nel lavoro intellettuale del poeta, in definitiva al rimpianto per una stagione popolata dai nomi di Maderna, Luigi Nono e Malipiero, quest'ultimo frequentato nella vicina Asolo.

Viaggio musicale alla fine si rivela come un piccolo scrigno colmo di minuscoli importanti tesori capaci di svelare alcuni segreti per capire e ascoltare la poesia di Zanzotto e il suo pensiero sui suoni della poesia. Non è solo dunque un libro in cui il poeta racconta i suoi rapporti con la musica. Ci si addentra come in poche altre occasioni nel suo paesaggio e se ne esce con un arricchimento sulla genesi della sua poesia: Zanzotto si è raccontato in tante occasioni citando episodi che qui ritornano. Ma l'aneddoto non è mai stato fine a se stesso, ha sempre portato in direzioni profonde, come in questo caso sulla linea dell'interazione di poesia e musica, in una raggiera di convergenze tra vari livelli artistici, dove c'è posto pure per il gioco e il linguaggio dell'infanzia.

Qui condensati troviamo ritmi e movimenti di una lunga vita guardata a ritroso con un accompagnamento speciale che suscita un racconto-rivelazione in cui i commenti più vivi sono sul pentagramma del dialetto.

Così la Toti Dal Monte, raccontata in tono semiserio e affettuoso, conduce là dove per sempre il poeta l'ha fissata nella raccolta *Idioma*, in una delle più struggenti sue poesie in dialetto, *Co l'è mort la Toti*, integralmente riportata nel *Viaggio musicale* con l'importanza sottolineatura della necessità di questo registro per raccontarla:

Il dialetto consente di rappresentare la Toti come un personaggio di *questo* paese [...] in grado di trasformarsi, improvvisamente, nella famosa cantante che girava il mondo, e tuttavia restava del paese, e quando cantava nella chiesa del paese la funzione diventava tutto un altro rito. (Zanzotto 2008, 10)

Ecco allora che il canto popolare da cui parte lo slancio musicale di Zanzotto agli albori della sua formazione si precisa in questo viaggio come un canto non dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco e che lui vuol far risuonare nei suoi versi.

È difficile dire la densità delle 92 paginette in piccolo formato che propongono non uno ma tanti percorsi: sono sentieri che assomigliano alle 'prese' del suo Montello che si arrestano magari sulla linguistica del Novecento, su d'Annunzio e sulla sua automobile rossa, sulla storia sociale degli anni sessanta, sul paesaggio veneto, sul rapporto dialetto-suono-significato e su tanto altro che tocca al lettore continuare a esplorare. Sentieri che permettono sempre, anzi suggeriscono a ogni interruzione, di fare una 'conversione a U'¹³ per tornare alla musica della sua poesia.

Chissà come avrebbe letto questo 'riepilogo musicale' Montale, chissà se avrebbe aggiornato la famosa e suggestiva immagine di poeta «percussivo ma non rumoroso» il cui «metronomo è forse il batticuore», coniata per Zanzotto in occasione dell'uscita della *Beltà* e non particolarmente apprezzata da quest'ultimo? (cf. Montale 1996, 2891-5).¹⁴

Bibliografia

- Agosti, Stefano (1999). «L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto». Zanzotto, Andrea, *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, IX-XLIX.
- Bandini, Fernando (1999). «Zanzotto dalla *Heimat* al mondo». Zanzotto, Andrea, *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, LIII-XCIV.
- Barbieri, Guido (2005). «Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini. Tre lontane interviste con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri». *Calabretto* 2005, 71-86.
- Calabretto, Roberto (a cura di) (2005). *Tra Musica cinema e poesia*. Udine: Forum. Quaderni del conservatorio.

13 *Gessulógo*, versi finali, in *Galateo in bosco* («Gale, stradine, gloriole, primaverili virtù...| Ammessa conversione a U | ovunque»).

14 L'articolo, *La poesia di Zanzotto*, era uscito sul *Corriere della Sera* il 1 giugno 1968, entrò in *Sulla poesia*, in Montale 1976, 337-41, ora in Montale 1996, 2891-5.

- Carbognin, Francesco (2018). «'Scorci di Lorna' nei versi di Zanzotto». Carbognin, Francesco (a cura di), *Andrea Zanzotto, La natura, l'idioma = Atti del convegno internazionale* (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014). Treviso: Canova, 23-55.
- De Giusti, Luciano (2011). *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*. Venezia: Marsilio.
- Galante Garrone, Margot (2018). «Lanternina cieca. Uno spettacolo di Marionette e musica sulla voce recitante del poeta». Carbognin, Francesco (a cura di), *Andrea Zanzotto, La natura, l'idioma = Atti del convegno internazionale* (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014). Treviso: Canova, 315-8.
- Giudici, Giovanni (1982). *Addio proibito piangere e altri versi tradotti* (1955-1980). Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio (1976). *Sulla poesia*. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Morelli, Giovanni (2005). «Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte delle radici sono i morti. Esercizio su di un 'corto' di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)». *Calabretto* 2005, 71-86.
- Vallerani, Francesco (2018). «Produzione di paesaggio e agire poetico: ecologia letteraria». Carbognin, Francesco (a cura di), *Andrea Zanzotto, La natura, l'idioma = Atti del convegno internazionale* (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014). Treviso: Canova, 63-75.
- Zanzotto, Andrea (2007). *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954)*. A cura di Francesco Carbognin. Lecce: Manni.
- Zanzotto, Andrea (2008). *Viaggio musicale*. A cura di Paolo Cattelan. Venezia: Marsilio.
- Zanzotto, Andrea (1999). *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo). Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

L'ultima apparizione di Gregorio, peccatore e santo

Laura Mancinelli, *Un peccatore innocente*

Eugenio Burgio
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract *Un peccatore innocente* is the latest contemporary version of the Type 933, 'Gregory on the Stone'. This paper analyzes the form of this version, focusing in particular on the structure of the plot and on the characteristics of the style.

Keywords Rewriting medieval texts. Gregory on the Stone. Myth and Legend in European culture (20th Century).

1 Premesse

Filologa (germanica) e scrittrice: la biografia intellettuale di Laura Mancinelli (1933-2016) si pone sotto l'insegna dell'intreccio tra le ricerche sul Medioevo germanico e le prose d'invenzione; e anzi, se, analizzando il registro delle une e delle altre,¹ adottassimo un criterio meramente quantitativo, si potrebbe pensare che l'invenzione narrativa non fosse per Mancinelli solo un esercizio sofisticato di *otium* – come si può invece dire per altri accademici che si sono provati *anche* nella narrativa (penso, tra gli altri, a Maurizio Bettini, a Marco Santagata, a Cesare Segre). Ma al dato quantitativo sfuggono due elementi essenziali, che si intravedono nella serie cronologica degli 'oggetti' editoriali. Il primo è stato sottolineato con grande finezza da Buzzoni (2018, 416): per Mancinelli l'impegno filologico coincise precoce-

1 Cf. la bibliografia in Anonimo 2019 e Buzzoni 2018 (424-5).

mente - e con un *habitus* in fondo estraneo a quello dominante nella sua tribù -² con lo studio delle forme narrative del Medioevo germanico, in specie attraverso il corpo a corpo con la *lettera* del testo: il *Nibelungenlied* è oggetto di una monografia e di una traduzione (Mancinelli 1969; 1973), a cui seguono la traduzione del *Tristan und Isolde* di Gottfried von Straßburg (Mancinelli 1978), e - nei decenni seguenti - del *Gregorius* e del *Der Arme Heinrich* di Hartmann von Aue (Mancinelli 1989a), fino alla curatela del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (Mancinelli 1993a). Tradurre, esercizio primo di interpretazione dell'Altro *sub specie textus*, è anche atto di mediazione e divulgazione: *Da Carlo Magno a Lutero. La letteratura tedesca medievale* (Mancinelli 1996a) si colloca su questa linea, assumendo la forma del saggio rivolto a un lettore colto e curioso più che del manuale universitario.

Il gioco con gli intrecci medievali - ecco il secondo elemento - è una costante della produzione narrativa di Mancinelli, fin dal primo romanzo (*I dodici abati di Challant*: Mancinelli 1981) praticata secondo due modalità; da una parte i testi di pura invenzione, che ricorrono a nuclei semantici o a schemi narrativi propri della tradizione medievale (perlopiù francese, ma non solo; e talvolta rielaborati con elementi 'moderni'),³ dall'altra, e negli ultimi anni, i romanzi che si pongono esplicitamente come riscritture dei testi tradotti: è il caso di *Due storie d'amore* (Mancinelli 2011), che riunisce in dittico il *Nibelungenlied* e il *Tristan* di Gottfried; ed è il caso di *Un peccatore innocente* (Mancinelli 2013), di cui vorrei occuparmi qui.

2 Negli anni Settanta del secolo scorso la Filologia germanica italiana era ancora ancorata al dominio glottologico, e pareva poco interessata a definirsi come disciplina medievistica.

3 *I dodici abati di Challant* (Mancinelli 1981) intreccia in una cornice cortese elementi novellistico-pieux (un voto di castità, la presenza di una 'galleria' di dodici abati) con una soluzione dell'intreccio che allude a quella de *Il nome della rosa* (*I fantasmi di Challant* [Mancinelli 2004] ne è il *sequel* contemporaneo: l'inchiesta di un altro personaggio di Mancinelli, il commissario Flores); *Il miracolo di Santa Odila* (Mancinelli 1989b) denuncia sin dal titolo il suo debito alla tradizione miracolistica; *Gli occhi dell'imperatore* (Mancinelli 1993b) fonde in uno gli schemi delle cronache e i toni del *conte courtois*, mentre *Il principe scalzo* (Mancinelli 1999) è la ricostruzione della biografia dell'imperatore svevo Enrico IV; *I tre cavalieri del Graal* (Mancinelli 1996b) si rifà al romanzo in prosa francese del XIII sec., non solo per la *matière* (l'"inchiesta" del Graal, liberamente trattata, specie nella soluzione dell'intreccio) e i protagonisti (Galvano, Perceval e Galaad), ma soprattutto per una rielaborazione delle regole dell'*entrelacement*; *I colori del cuore* (Mancinelli 2005) continua *Biglietto d'amore* (Mancinelli 2002) nello sviluppo della storia del codice Manesse. Cf. anche Sivieri 2007.

2 La tradizione testuale

2.1 Preliminari

La silhouette de *Un peccatore innocente*⁴ sta tra le ombre del crepuscolo, e non solo perché è uno degli ultimi libri di Mancinelli; l'intreccio e la testura verbale dipendono dal *Gregorius* di Hartmann von Aue (1190-1210),⁵ e per questa dipendenza costituisce l'ultimo segnale luminoso di una costellazione narrativa - identificabile nel Tipo narrativo num. 933 («Gregory on the Stone») di Aarne, Thompson (1961) -, che aveva conosciuto in *Der Erwählte* di Thomas Mann (*L'Eletto* 1951) la sua ultima apparizione. La riscrittura di Mancinelli si iscrive in una tradizione tutta germanica (e composta di esemplari *descripti*), e invita inevitabilmente al confronto: in questa sede mi occuperò del rapporto con il suo antigrafo, il *Gregorius* (che a sua volta - come si vedrà al par. 2.2 - è un testo di secondo grado, rielaborazione di un modello antico-francese).

Ma sarà il caso di vedere l'intreccio del *Gregorius*: ne propongo un'*analyse* in quattro capoversi, per ragioni che chiarirò tra poco. Racchiuso tra un prologo e un epilogo (*Gr*, vv. 1-176; 3959-4006) destinati all'*argumentum*, all'*auctor* e a considerazioni sul senso morale dell'intreccio, il *Gregorius* narra quanto segue.

(Vv. 177-922) Il signore d'Aquitania, vedovo e padre di due gemelli, sta morendo: affida al maschio il governo del feudo e della figlia. Nel tempo l'affetto tra i due orfani attira l'attenzione del demonio, che li spinge a una relazione amorosa. Tempo dopo lei si accorge di attendere un figlio: terrorizzati dall'enormità infamante del peccato, gli amanti si rivolgono a un vecchio vassallo, che trova la soluzione: l'erede partirà per la Terra Santa, alla sorella sarà affidato il governo; la colpa sarà nascosta, perché il parto avverrà nel segreto del castello del vassallo, con l'aiuto della moglie. Dopo il parto il neonato - così decide il vassallo - è esposto alle acque in una botticella, depositata su una barchetta, con un corredo di drappi, venti marchi d'oro e una tavoletta d'avorio su cui la madre stessa scrive la sua storia. Pochi giorni dopo giunge la notizia della morte del fratello; la contessa

⁴ D'ora in poi *PI*; il *Gregorius* sarà citato nella traduzione di Mancinelli 1989a (2-203), come *Gr*.

⁵ «Il racconto è una libera rilettura del poema *Gregorius* composto da Hartmann von Aue tra il 1190 e il 1210 [...]» (Mancinelli 2013, 126). Su Hartmann (1160-1210 ca.) vd. il profilo di Mancinelli (1996a, 110-18): *ritter* ('cavaliere') e *dienstmann* (*ministerialis*) presso la corte di Aue (oggi probabilmente Englisau, nel cantone di Zurigo), fu autore di narrazioni «in versi brevi a rima baciata [...] secondo uno schema molto semplice [...] diffuso in tutta la narrativa cortese del Duecento» (Mancinelli 1989a, XI) - *Erec* (dall'*Erec* di Chrétien de Troyes), *Gregorius*, *Iwein* (ancora da Chrétien: *Yvain*), *Der arme Heinrich* e il *Büchlin* morale *Diu klage*.

deve sopportare il dolore per le due perdite, il peso del governo e il tormento inflittole dai pretendenti alla sua mano, allettati dalla debolezza di una castellana priva di alleanze familiari maschili. L'ultimo di questi, un duca romano, indispettito dal rifiuto, le muove una guerra senza tregua, che negli anni riduce i suoi domini alla fame, e al solo castello comitale.

(Vv. 923-1808) La barchetta è recuperata da due pescatori al servizio di un'abbazia su un'isola. L'abate, scoperto il bimbo, lo affida a uno dei due perché lo allevi coi suoi figli e come nipote dell'altro; con il battesimo, il neonato acquista il nome dell'abate, Gregorio. Entrato come novizio nell'abbazia, il destino di Gregorio - essere l'erede dell'abate - pare garantito dall'intelligenza e dal buon carattere; ma un giorno, durante un gioco tra ragazzi, egli scopre d'essere un trovatello (è la moglie del pescatore - che non ha saputo resistere alla sua curiosità - a rivelarlo al figlio, colpito nel gioco da Gregorio). Le discussioni con l'abate fanno maturare in lui il convincimento di non avere vocazione per il chiostro, e di volersi avventurare nel mondo alla ricerca dei genitori e del suo destino. I tessuti preziosi e i marchi tornano utili: Gregorio è vestito e addobbato cavaliere, e lascia l'abbazia su una nave.

(Vv. 1809-2750) Il vento la spinge all'approdo nelle terre della signora d'Aquitania. Gregorio si fa assoldare come cavaliere mercenario, affronta in duello il pretendente e con un'astuta manovra lo fa prigioniero. Alla liberazione segue il matrimonio tra il giovane e la contessa, favorito dai cortigiani. La felicità coniugale non è perfetta per Gregorio, che tutti i giorni prega e piange sulla tavoletta in una stanza nascosta: il suo tormento quotidiano scatena la curiosità di un'ancella, che conduce la contessa a scoprire, insieme alla tavoletta, la verità. Gregorio convince la madre a non cedere alla disperazione: le impone una vita di penitenza e carità, e a sé stesso l'abbandono dell'Aquitania e una vita di penitenza anacoretica.

(Vv. 2751-3958) Dopo aver lasciato la corte aquitana Gregorio raggiunge una capanna di pescatori in riva al lago. Ottiene a stento un po' di cibo e un alloggio notturno; il giorno seguente il pescatore, sospettoso sulla sua identità, lo conduce su uno scoglio in mezzo al lago: lo incatena lì e getta la chiave nell'acqua. Gregorio resta sullo scoglio per diciassette anni, «avendo come unico cibo un sorso d'acqua che si raccoglie nella cavità della roccia e unico riparo alle intemperie la sua volontà d'espiazione». Nel frattempo a Roma muore il papa; il conclave non trova un accordo sul successore, finché un angelo annuncia in sogno a due prelati il nuovo pontefice, un penitente incatenato a uno scoglio. Dopo lunghe peregrinazioni i due giungono alla capanna del pescatore; a cena, il ritrovamento della chiave nel ventre del pesce predisposto per il pasto scatena i ricordi e il rimorso del pescatore. Il giorno seguente, Gregorio è ritrovato vivo sullo scoglio, in condizioni animali, e la volontà di Dio è ribadita dal

ritrovamento, tra i resti dell'antico alloggio, della tavoletta che Gregorio aveva perduto e dallo spontaneo scampanio delle campane di Roma all'arrivo del corteo papale. Gregorio si rivela un pastore caritatevole col popolo e severo coi vizi del clero; la sua fama raggiunge l'Aquitania, e spinge la contessa al pellegrinaggio per confessarsi. Madre e figlio si riconoscono nella confessione; alla riconciliazione segue una vita di preghiera e carità, a Roma, dove entrambi concludono la loro esistenza.

2.2 Un'«adaptation courtoise»

Il *Gregorius* è un'*adaptation courtoise*, etichetta con cui si designano le versioni dei romanzi antico-francesi che tra fine XII e metà XIII secolo furono scritte e lette nelle corti sveve. Sono versioni condotte dalla lettura diretta dei testi, assai attente a rispettare il loro intreccio; lo spirito emulativo dell'*adaptateur* si manifesta sul piano discorsivo, nella scelta del lessico e dell'apparato retorico, e nel trattamento del dominio dell'*amplificatio* - le sezioni mimetiche, le descrizioni e le analisi psicologiche (cf. Huby 1968). Nel nostro caso, Hartmann *adapte* assai fedelmente la *Vie de saint Grégoire*, una biografia apocrifia in *octosyllabes* a rima baciata composta in Piccardia intorno al 1150 (Burgio 1991) che identifica Gregorio con il papa morto nel 604:⁶ rispetta l'intreccio in tutti i suoi dettagli, e conserva la tensione ideologica che agita la sua articolazione binaria e che anima la relazione tra prologo/epilogo e l'intreccio in quanto tale. Non aveva torto Hoepffner (1935, 8) a osservare che «sous le titre trompeur de la *Vie du pape Grégoire*» (e del *Gregorius*) si nasconde un «véritable roman d'aventure» (e dunque una narrazione animata dalla volontà di *delectare*), ma il finale di partita e il paratesto trascinano il piacere del *roman d'aventure* nella cornice assai più seria della testualità agiografica ed esemplare (e dunque del *docere*).

L'intreccio. La sua suddivisione in quattro 'movimenti' (uno per capoverso) è motivata dalla ripetizione in cerniera di un motivo, lo «svelamento di ciò che deve restare nascosto» (Burgio 1993, XXXII): la scoperta di un fatto che andrebbe taciuto, o il rischio che ciò accada (l'incesto e il suo esito, l'agnizione della condizione di *filis de personne*, ancora la relazione incestuosa), spinge l'intreccio a rimettersi in moto secondo un movimento pendolare, mettendo in discussione uno stato apparentemente acquisito, per generare una nuova situazione,

⁶ Non è chiaro quale sia la fonte dell'erronea identificazione di Mancinelli (1989a, X): «[Il *Gregorius*] ha un umile modello francese in un'anonima prosa che narra, sullo stile delle vite dei santi, la storia romanzata di papa Gregorio Magno [...]» (e cf. Mancinelli 1996a, 113).

opposta alla precedente: Gregorio passa da una condizione laica (ed elevata, ancorché illegittima) di figlio di conti a quella umile e religiosa di novizio; approda nuovamente a una condizione laica/privilegiata (cavaliere e conte) per tornare a quella religiosa (e assolutamente superiore), umiliandosi nella penitenza anacoretica; la natura della sua relazione con la madre segue un movimento corrispondente: alla separazione sotto il segno del peccato segue la prima riunione, marchiata ancora dal peccato, che produce la seconda separazione; la riunione conclusiva si pone invece sotto un segno opposto, a cui corrisponde la *Aufhebung* della parentela materiale in quella spirituale: il 'figlio-marito' diviene il 'padre'. Due mondi si oppongono: quello laico della nobiltà comitale, e quello religioso.

L'incesto è, con tutta evidenza, il motore del dinamismo sociale, simbolico (e pure fisico) dei personaggi. Se lo osserviamo dal punto di vista dei laici, si tratta di una colpa che riguarda meno la sfera sessuale che la biopolitica, il governo matrimoniale dei corpi: unirsi alla donna sbagliata genera la perturbazione del buon governo, e della sua trasmissione nel tempo, come ben sapevano gli aristocratici francesi che avevano ascoltato la breve (500 *octosyllabes*) biografia di Edipo che apre il *Roman de Thèbes* (1150 ca.), derivata dalle glosse alla *Thebais* di Stazio e dai repertori mitografici tardo-antichi (Edmunds 1976). E non casualmente la letteratura feudale francese tra metà XII e metà XIII secolo – che, non va dimenticato, circolava tra un'élite aristocratica inevitabilmente ristretta per numero, e che ammetteva lo scambio matrimoniale normalmente solo al suo interno – è affollata da maschi aristocratici che governano malamente, con figlie e sorelle, le regole dello scambio matrimoniale, non riconoscendo nella predilezione per un'endogamia eccessivamente vicina il fantasma del proprio godimento, e mettono così a repentaglio la continuazione del lignaggio.⁷ Per l'aristocrazia feudale l'incesto fu un tema narrativo in cui precipitavano e si depositavano tutti i rischi e le paure legate al difficile esercizio dello scambio matrimoniale in un ambito ristretto; dal punto di vista ecclesiastico esso diventò *il tema* in cui sintetizzare le ragioni dello scontro coi laici, quando, alla metà del XII secolo, la sacramentalizzazione del matrimonio e il controllo religioso sulle sue regole di funzionamento furono all'ordine del giorno nella pastorale dei laici (Guerreau-Jalabert 1988; Burgio 1995, 127-30).

Da questo punto di vista l'intreccio del *Gregorius* (e del suo antografo francese) non dà adito a incertezze: una biopolitica priva di governo religioso conduce al disastro, e la morale dell'intreccio legittima la superiorità della parentela spirituale; in più permette di

⁷ Ricordiamo i padri agitati dal desiderio incestuoso nel *Roman de la belle Hélène de Constantinople* (XIII sec. ex.) e nella *Manekine* di Philippe de Rémi (1270 ca.). Cf. Archibald 2011, 161-83.

contestualizzare il tema particolare all'interno della cornice più generale della colpa e della penitenza: un'operazione che l'anonimo chierico francese e Hartmann affidano alle 'soglie' dell'intreccio.

L'anonimo francese dichiara che la sua narrazione è rivolta a *une maniere [...] de gent | Qui despoirent molt malement* (vv. 17-18: a quelle persone | che si disperano malamente; Burgio 1993): se avranno la pazienza di ascoltare il *conte* fino alla fine, essi scopriranno *Que par molt grande negligense | Perdent le fruit de penitense* (vv. 23-24: che per grandissima negligenza | perdono il frutto della penitenza), perché di questo si narra:

Grant fu li coupe au crestien [*Gregorio*],
 Mais lui avint de çou molt bien
 Qu'il ne chaï en desesperance,
 Ains s'amenda par penitance
 [...] (vv. 43-46)

«Grande fu la colpa del cristiano | ma da questa gli venne un gran bene, | perché non cadde in disperazione, | anzi si purificò con la penitenza [...]»

In fine del *Gregorius*, quando deve distillare il succo morale del racconto, Hartmann avanza osservazioni non molto differenti, semmai un po' più articolate quanto a casistica (*Gr*, vv. 3959-87):

Dalla storia a lieto fine
 dei due grandi peccatori,
 che riottennero la grazia
 del Signor dopo la colpa,
 mai non deve un peccatore
 trarre trista presunzione
 [...].
 Chi al demonio si concede
 sì che pecca pur sperando d'esser perdonato poi,
 questi è schiavo del demonio,
 prigioniero in suo potere.
 Pur se il suo peccato è debole
 quel pensiero mille volte
 il peccato suo ingrandisce
 e per lui non c'è salvezza.
 Quindi deve il peccatore
 aver chiaro quel concetto
 che se pur molto ha peccato
 c'è per lui speranza ancora,
 se si pente veramente
 e fa giusta penitenza.

La biografia di Gregorio è un *exemplum* che aderisce allo schema (*pattern*) dei 'santi peccatori': uno schema assai fortunato nell'agiografia cristiana tardo-antica e medievale,⁸ in cui si incarna una tematizzazione patristica di lunga durata.⁹ *Etiam lapsus sanctorum utilis* (anche la caduta dei santi è utile):¹⁰ permette il manifestarsi di un Dio misericordioso, che garantisce che *Nullum est [...] tam gravem peccatum, quod non possit per poenitentiam aboleri* (nessun peccato è ... tanto grave da non poter essere cancellato attraverso la penitenza);¹¹ nessuna colpa è invece più grave della *desperatio*, del misconoscimento della misericordia divina: essa perde prima Caino, convinto che *major est iniquitas mea quam ut veniam merear* (Gn 4, 13: Troppo grande è la mia colpa per ottenere perdono!), e poi Giuda.¹² Gregorio *versus* Giuda; un secolo prima della *Vie* (1050 ca.), una *Historia apocrypha* gli accredita una biografia incestuosa: inconsapevole omicida del padre, e marito della madre (Burgio 1995, 106-7). È inevitabile richiamare l'ombra mitica finora sottaciuta, Edipo. Sfruttando le implicazioni morali correlate alla natura involontaria e inconsapevole della colpa commessa dal protagonista, il mitologema edipico - manipolato dall'immaginazione folklorica cristiana nella *longue durée* altomedievale -¹³ è curvato nelle *legendae* di Gregorio e Giuda al principio paolino per cui *ubi autem abundavit delictum superabundavit gratiam* (laddove è abbondato il peccato, ha sovrabbondato la grazia, Rm 5, 20): la specifica natura del peccato, l'incesto, stinge di fronte alla sua esemplarità, alla sua capacità d'essere proiezione metonimica del *peccato*. In effetti la coppia condivide con Edipo lo stigma di una condizione alternativamente sotto e sopra la linea dell'umano, più avvicicabile a quella delle bestie e a Dio che all'umano (cf. Ver-

8 Esso si articola in tre tempi: (1) esistenza nel peccato; (2) riconoscimento dell'errore e penitenza; (3) nuova e santa vita, riconosciuta *post mortem* (cf. Dorn 1967: 121 ss.).

9 Vd. Nobel 1957; Ohly 1976a; 1976b.

10 Ambrogio, *Expositio evangelii secundum Lucam*, X, 89, cit. in Dorn 1967, 9.

11 Anselmo di Canterbury, *Meditationes* VI, in *PL* CLVIII, col. 737. Cf. Dorn 1967, 132.

12 Agostino, *De civitate Dei*, I, 17: Giuda [...] *Dei misericordiam desperando exitiabiliter paenitens nullum sibi salubris paenitentiae locum reliquit [...]*. (*PL* XLI, col. 31: «disperando della misericordia di Dio, pentendosi in modo funesto, non si lasciò nessuna possibilità di una penitenza salutare»).

13 Mann (1951, 16, 17) riassume la storia del mitologema: «Che la storia venga dall'antichità e sia una derivazione della saga di Edipo è evidente. Appartiene alla sfera, o meglio alla lunga serie dei miti di Edipo [...]. La via dell'evoluzione della saga sembra passare da Edipo attraverso Giuda, Andrea, Paolo di Cesarea fino a Gregorio, anche se a volte il motivo dell'uccisione del padre è sostituito da un secondo - e poi cosciente - peccato d'incesto commesso o tra padre e figlia o tra fratello e sorella». Nessun riscontro permette di indicare in Rank (1909; 1912) - incunaboli freudiani dello studio del mitologema - la fonte; è ancor più improbabile che Mann conoscesse Propp (1944), ignoto in Occidente fino alla traduzione italiana (1974). Cf. Aarne, Thompson 1961, num. 931, «Oedipus»; Burgio 1995, 105-8; Edmunds 1985.

nant 1970): ma, rifunzionalizzata nella cornice teologica dell'infinita *miser cordia* divina, l'eccezionalità della colpa (l'infrazione al tabu per definizione, preliminare a ogni morale fondata sul trascendente) si rovescia - grazie al dispositivo 'pentimento - penitenza' - nell'eccezionalità di un'Elezione direttamente voluta da Dio.

Entro questo orizzonte si colloca la riscrittura di Mancinelli.

3 Il 'Peccatore innocente': forma e senso della riscrittura

3.1 Preliminari: la fedeltà all'antigrafo

Anche a un primo sguardo su antigrafo e riscrittura (cf. la tavola in Appendice) si coglie la sostanziale fedeltà di *PI* al suo modello: ne conserva la struttura in quattro movimenti, la disposizione (temporale e sequenziale) delle microunità narrative, il numero dei personaggi (oltre che la sintassi di ruoli e funzioni che governa la loro azione). E infine, l'identità dell'istanza narrativa di *Gr* è conservata nella riscrittura: è Hartmann stesso a prendere la parola, sin dall'inizio, per commentare l'azione narrativa, e a riservarsi lo spazio per distillarne il senso complessivo (*PI* XXXVII, «Congedo dell'autore», corrispondente all'epilogo metanarrativo di *Gr*).

«Sostanziale fedeltà» vuol dire, naturalmente, che appena sotto la superficie discorsiva si possono cogliere alcune linee di faglia nella tenuta dell'adesione al modello. Esse non mettono in discussione l'identità dell'intreccio, ma costituiscono, come vedremo, i luoghi in cui Mancinelli racchiude - *in forma narrativa* - la sua interpretazione del testo.

3.1.1 Dinamiche della «aemulatio»

Questa fedeltà conosce un qualche allentamento, via via più marcato: i primi tre movimenti si sviluppano in *Gr* utilizzando ciascuno circa 900 versi, mentre la lunghezza delle corrispondenti sezioni conosce un progressivo allungamento in *PI*: 5 capitoli e 17 pagine per il primo, 7 e 23 per il secondo, 10 e 32 per il terzo. Il modificarsi del ritmo si concretizza in tre lievi rassettature dell'intreccio, che sembrano rispondere alla volontà (di Mancinelli) di riallineare su criteri moderni le regole di 'verosimiglianza' dell'azione.

(1) In *PI* IV-V (a) il vassallo fedele (che in *Gr* è citato per la prima volta nella scena del dialogo tra fratello e sorella) si trasforma - grazie a un'analessi - nel tutore dell'erede designato dal signore

morente;¹⁴ (b) si modifica la sequenza dei fatti: la notizia della morte dell'erede giunge a corte prima che la sorella partorisca, inversamente a quanto accade in *Gr*;¹⁵ (c) si sopprime l'inarcatura temporale con cui Hartmann riassume gli anni in cui il neonato cresce nell'abbazia, durante i quali la madre fa i conti con più pretendenti, e con l'ultimo che le muove guerra.¹⁶

(2) L'episodio della prima agnizione di Gregorio (*PI VIII-XII*) è complicato da una triplicazione dei dialoghi tra il giovane e l'abate, e dall'indugio della decisione.¹⁷

(3) La 'prova' militare di Gregorio e la conseguente conquista della mano della signora (*PI XIV-XIX*) sono riscritte puntando da una parte alla verosimiglianza e dall'altra all'utilizzo del codice cortese. La verosimiglianza:¹⁸ Gregorio, che è pur sempre un *absolute beginner* nell'esercizio del combattimento cavalleresco, vince in singolare tenzone il pretendente solo grazie a un suo errore.¹⁹ Il codice cortese:

14 *PI I* (p. 6): «Rimasti soli i due fanciulli piansero a lungo, poi trovarono conforto nelle parole del più vecchio dei vassalli, un signore al quale già il loro padre ricorreva per consiglio in tutti gli affari dello stato e persino in questioni famigliari, e della cui fedeltà non aveva mai dubitato. Morendo, il padre lo aveva nominato tutore dei figli [...]». In *Gr* 490-500 è il giovane erede, dopo aver scoperto la gravidanza della sorella, a citare un «signore molto saggio» (491) che può consigliarli: «Me lo consigliò mio padre | d'affidarmi al suo parere, | quando giacque presso a morte; | anche a lui fu consigliere. | Consigliere a noi sarà | (so che molto egli è fedele) | e farem quel che egli dice: | salveremo il nostro onore» (493-500).

15 Cf. *PI IV* (p. 16): «La notizia della sua morte raggiunse la sorella ancora nella dimora avita [...]». In *Gr*: la contessina è portata al castello, in cui partorisce (668-82); dopo l'esposizione del neonato alle acque (781-8), «sol tre giorni avanti che | alla chiesa si recasse» (854-5), viene informata della morte del fratello e torna al castello comitale per le esequie.

16 *Gr* 857-922; *PI V*, pp. 18-19, presenta un inserto commentativo di Hartmann, di cui non c'è traccia nell'antigrafo, concentrato sulla eccessiva severità della decisione del tutore.

17 Dopo l'agnizione l'abate invita Gregorio a non frequentare la famiglia del pescatore, e a meditare nella sua cella di novizio (*PI VIII*); in un secondo dialogo l'abate invita Gregorio a riflettere sul suo destino (*PI IX-X*); nella primavera seguente Gregorio prende la sua decisione (*PI XI*). In *Gr* il dialogo è unico, e in 1479-640 tocca immediatamente il tema della vocazione laica e la volontà di Gregorio d'essere cavaliere.

18 È riconducibile a tale preoccupazione la cura con cui Mancinelli dà conto dei dettagli dell'intreccio. La carriera militare di Gregorio è in *PI* intrecciata a tre fatti, di cui non c'è traccia in *Gr*: il suo armamento è finanziato coi marchi del suo corredo, che l'abate aveva fatto fruttare nella speranza che sostenessero la sua carriera di abate (*VII*, p. 24); prima della partenza, è istruito dall'abate con la lettura dei libri guerreschi della Bibbia (*XIII*, p. 43); all'arrivo in Aquitania l'equipaggio della nave si trasforma in mansnada, addestrata da Gregorio alla guerra (*XIV*, p. 46).

19 Il principe fa spesso ricorso a finte e a fughe all'indietro: «[...] fu proprio durante una di queste fughe che l'avversario inciampò in una grossa pietra e crollò a terra. Il giovane rapido gli fu sopra e gli puntò la spada al petto. Il vinto appena ripreso fiato disse: 'Uccidimi ragazzo, anche se non la tua forza ma la tua fortuna mi ha abbattuto» (*PI XVI*, p. 54). In *Gr* 2139-45 il giovane Gregorio si rivela *immediatamente* un eletto della cavalleria: «Quando s'ebbero scambiati | molti colpi con la spada, | in tal modo

Gregorio si propone come paladino della signora in nome di un ideale astratto di giustizia;²⁰ se ne innamora immediatamente, e il gioco dei reciproci sguardi, colto dai cortigiani, li spinge a convincere il giovane a rivelare il suo amore, in una scena dialogica che molto deve a romanzi come il *Lancelot en prose* francese.²¹

La situazione si modifica nel quarto movimento, nel quale Mancinelli si comporta come un vero *adaptateur courtois*, che senza modificare gli elementi essenziali del suo modello compete con esso sul piano del discorso: i dieci versi con cui Hartmann descrive il movimento della contessa dall'Aquitania a Roma (con una rilevante ellissi sul fatto in sé: il viaggio penitenziale)²² sono dilatati in venti pagine (PI 89-118, divise in nove capitoli, XXVII-XXXV), che evocano e rappresentano le perplessità e le preoccupazioni delle pellegrine (la signora e il suo seguito femminile) e del loro seguito (i servitori e i soldati a protezione), e le difficoltà e i pericoli del viaggio – che si trasforma in un'esperienza esistenziale che modifica il Sé (cf. Dupront 1987), come risulta dal dinamismo sentimentale in cui culmina il *ra-lenti* a cui l'intreccio è sottoposto: a Roma

Col passare dei giorni e l'avvicinarsi dell'udienza dal papa, la regina sentiva, contrariamente a quanto aveva previsto, aumentare il senso di pace nell'animo. Temeva che nell'attesa i nervi avrebbero

lo assali | l'audacissimo Gregorio | che lo prese per la briglia | e alla porta del castello | via lo trasse con violenza».

20 Al contadino aquitano che gli spiega la miseria della sua terra e le ragioni del conflitto, «'Amico mio, – rispose Gregorio, – tutte le guerre sono forse insensate, ma questa mi pare più insensata di tutte. Voglio misurarmi in singolar tenzone con quel principe arrogante, vincerlo se Dio mi aiuta, liberare la regina e voi da tanta miseria o soccombere, perché tutte le guerre sono causa di miseria per i vinti ma anche per i vincitori'» (PI XIV, p. 49). In *Gr* 1842-2066 Gregorio è assoldato come mercenario nell'esercito della contessa (che non lo riconosce quando lo vede), e solo dopo diversi scontri decise di risolvere il conflitto in una tenzone decisiva.

21 Lo scambio degli sguardi – iniziato nel primo incontro tra i due, dopo la tenzone – spinge i cortigiani a convincere lo scudiero a parlarne con Gregorio, e a consigliargli di aprirle il suo cuore. Gregorio «infine si decise a chiedere udienza alla regina, che lo ricevette nelle sue stanze quasi presentando la richiesta del principe. Non portava in testa l'acconciatura col velo, e Gregorio poté vedere i lunghi capelli biondi e lucenti come i suoi e ne fu affascinato. Non poteva più esitare, doveva confessare il suo amore. Guardò la regina negli occhi sorridendo e le dichiarò le sue intenzioni» (p. 62). Ma la tonalità da romanzo cortese avvolge anche l'episodio guerresco: non appena il pretendente si arrende «tutti volsero lo sguardo ai merli del castello, dove tra le sue dame stava la regina. La quale si strappò una manica della veste e la lanciò verso Gregorio che fu lesto a raccogliere l'omaggio con la punta della spada. Allora il giovane principe vide il volto di lei e per ringraziarla portò alle labbra la manica della sua veste e la baciò» (PI XVI, p. 55). In *Gr* 2165-205 sono i cortigiani a consigliare il matrimonio alla contessa.

22 «La sua madre, sposa e zia, | (tre persone in un sol corpo) | quando seppe in Aquitania | di quel papa che per vero | un rifugio ed un conforto | era a tutti i peccatori, | lo cercò per un consiglio | al peccato capitale, | perché il peso dei peccati | fosse tolto alle sue spalle» (*Gr* 3831-40).

ceduto, il battito del cuore sarebbe accelerato, il sonno avrebbe disertato i suoi occhi. Invece accadde tutto il contrario: una gran pace regnava nel suo animo, i sonni erano tranquilli e il sorriso non abbandonava le sue labbra. Anche preghiera e penitenza erano meno dolorose al punto che talvolta non riusciva a piangere. [...] Negli stessi giorni il papa, nelle segrete stanze dove si raccoglieva per pregare e fare penitenza all'ora del tramonto come aveva promesso alla madre e sposa quando si erano separati, adempiva il suo compito con maggiore impegno, ma sereno anche lui, e la serenità aumentava col passare dei giorni. [...] E spesso quando pregava stringendo tra le mani la tavoletta d'avorio lasciategli dalla madre, si dimenticava di piangere, o forse non riusciva a farlo. Quando riusciva a piangere le lacrime sgorgavano dai suoi occhi senza alcuna pena del cuore, quasi stemperate da una insolita vaga speranza, non avrebbe saputo di che cosa, ma sentiva in sé una strana dolcezza mai più provata da quando era stato separato da sua madre.

Attribuiva questa serenità alla preghiera e penitenza, alla certezza che in quello stesso tempo anche lei pregava per lui, e la sentiva presente e quasi vicina. Gli pareva di percepirne il calore e il profumo, ciò accadeva molte volte anche durante le ore del giorno. (PI XXXIV, pp. 113-14).

Il ristabilimento dell'ordine della parentela carnale e la sua *Aufhebung* nella superiorità del legame spirituale trovano qui il loro investimento 'moderno', perché sentimentale...²³

3.2 L'«interpretatio»

Come l'«adaptation courtoise» la riscrittura contemporanea è - l'ho detto - una forma di *interpretatio* di primo grado vincolata alla lettera del modello; dalle forme scolastiche del commento degli *auctores* dipende una modalità retorica specifica della riscrittura di Mancinelli: l'assorbimento nel tessuto narrativo di glosse, di elementi di secondo grado che il lettore ritrova facilmente nell'introduzione alla traduzione del *Gregorius* (Mancinelli 1989a, XIII-XVI) e quindi in Mancinelli (1996a, 112-16). La loro collocazione è nelle sezioni metadiegetiche della narrazione, come il cap. XXXVII (vd. note 24-5 - e non è difficile capire perché).

²³ Come 'Hartmann' (portavoce di Mancinelli in questo caso) indica nel capitolo XXXVII (una sorta di *explicit* commentario): «Alla fine del mio racconto non ho ritenuto di seguire fedelmente la fonte e mi sono abbandonato alla sensibilità del mio animo. [...] | Una mia invenzione è l'atmosfera di pace e serenità che avvolge i due protagonisti a mano a mano che si avvicina il momento dell'agnizione, la fiducia e speranza che sostituiscono l'angoscia nella penitenza. Come se entrambi vivessero in un sogno. Un sogno reso possibile dal forte legame tra di loro» (125).

L'incipit (PI I, p. 3) presenta quanto sappiamo su Hartmann (e sull'esecuzione del suo testo), dichiara l'adesione dell'intreccio alla costellazione edipica, e introduce al senso *moralis* che ne può spremere:

Udite principi e signori qui convenuti alla corte del sire di Aue, udite la storia che io per grazia del mio signore ho composto. Scusate se mi presento: sono Hartmann, cavaliere povero e senza beni di fortuna, al servizio del signore di Aue in qualità di scrivano, cui il mio signore ha concesso tempo e agio per scrivere la storia che vado a narrarvi. La vicenda per certi aspetti richiama alla mente quella dell'infelice Edipo, re di Tebe, e la sua tragica fine nel dramma di Sofocle. In quel tempo lontano non si conosceva il perdono per colpe commesse senza sapere né volere, e l'unica fine era la tragica morte dei protagonisti.

Ora invece la parola di Cristo ha aperto la possibilità di salvezza per mezzo della penitenza anche per chi ha peccato senza sapere né volere, si potrebbe dire per chi è un «peccatore innocente». Così io infatti chiamo il protagonista di questa storia. Ma non voglio annoiarvi oltre con discorsi pedanti di uomini di studio. Vi dirò solo che ho compiuto il mio poema negli ultimi dieci anni del XII secolo a contare dalla nascita di Cristo.

Ora vi darò lettura cadenzata dei miei versi con l'accompagnamento del liuto. Abbiate la bontà di ascoltare come il mio signore ha avuto la bontà di permettermi di comporre la mia opera.²⁴

Il lemma comune al passo di Hartmann corrispondente (brevissimo: *Gr* 171-6)²⁵ è *der guote sündære*, «l'innocente peccatore»; il sintagma è un ossimoro di cui Mancinelli ha dato più volte conto, perché in esso si distilla l'*interpretatio* dell'intreccio:

24 Il richiamo a Edipo riappare non solo nella rubrica di *PI* XXII («Come Edipo sulla strada di Tebe»), nel capitolo conclusivo (*PI* XXXVII, p. 123), e nel commento alla seconda agnizione: «Gregorio aveva dato le vele al vento per raggiungere la terra ignota di sua madre e consolarla, se poteva, nella sua disperazione. Ma il destino lo aveva tradito. Come Edipo sulla strada di Tebe, lo aveva portato nel regno di sua madre. E come Edipo, si era innamorato della regina e si era unito a lei in giuste nozze. [...]» (*PI* XXI, p. 72). Si noti che nel luogo corrispondente Hartmann si concentra su esempi biblici (tra cui Giuda): «Credo che non fosse Giuda | quando per dolor s'appese, | disperato più di questi | due infelici che son qui. | Neppur Davide soffrì | altrettanto in quel momento | che gli giunse la notizia | ch'era stato ucciso Saul | ed insieme Gionatan | e Assalonne, il figlio suo, | il più bell'uomo che mai | abbia donna partorito» (*Gr* 2621-34).

25 «Chi racconta questa storia | in versi di lingua tedesca | è sire Hartmann di Aue. | Incomincia a questo punto | la vicenda senza pari | dell'innocente peccatore». *Der guote sündære* corrisponde al *bon pecëor della Vie*, vv. 1-3 «Or entendés, por Dieu amour, | La vie d'un bon pecëor; | De la terre fu d'Acuitaine, | [...]» (Ora ascoltate, per amor di Dio, | la vita di un peccatore innocente; | fu della terra d'Aquitania, | [...], Burgio 1993).

nel tedesco medievale, in cui *guot* non significa 'buono', ma indica una connotazione genericamente positiva determinata dal contesto, vuol dire precisamente 'il peccatore innocente', espressione che non assolve e non condanna, ma significa la rinuncia dell'uomo a giudicare qualcosa che ritiene superiore a lui. Nell'incertezza tra colpa e innocenza Hartmann opta per la penitenza, che ha comunque il potere di salvare l'anima. (Mancinelli 1996a, 115)²⁶

Il miglior 'riuso' di questa glossa nella riscrittura è nel commento del narratore alla vita alla catena di Gregorio sullo scoglio, costretto per diciassette anni a nutrirsi dell'acqua prodotta dall'umidità della notte, «unico nutrimento del penitente» (PI XXIV, 80):

Come poteva sopravvivere in quelle condizioni? Eppure sopravvisse, e non un anno né due. Ma diciassette anni! E mai dimenticò di pregare e piangere al tramonto, senza il conforto della tavoletta d'avorio che credeva perduta. [...].

O fu la volontà di Dio? Io, Hartmann, che ho scritto questa storia in versi rimati ricavandola da un antico testo francese in prosa, quando anche la mia vita volgeva al tramonto, penso che sia un miracolo operato dalla volontà divina. O era la consapevolezza di non essere colpevole di un peccato non voluto? Infatti quando parlo di Gregorio lo chiamo sempre «il peccatore innocente», colui che sconta una colpa commessa da altri. Chiedo scusa per la digressione filologica e vi invito ad udire il proseguimento del mio racconto.

3.2.1 Bernardo, Abelardo e la *querelle* sulla natura del peccato

La narrazione incorpora il suo commento: in questa operazione la riscrittura fa di Hartmann il 'portavoce' delle idee del 'compilatore'. Forse non è casuale che, alla fine della sua biografia intellettuale, Mancinelli sia tornata, quasi un quarto di secolo dopo la traduzione del *Gregorius*, su *heurs et malheurs* del santo incestuoso.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso Mancinelli lavorò a lungo intorno alla disputa che oppose Abelardo e Bernardo di Chiaravalle nel secondo quarto del XII secolo sulla natura del peccato: questi imputava al filosofo di «predica[re] da un pulpito d'inganni che l'intenzione sola può peccare» (Mancinelli 1989b, 4) e gli opponeva «un'etica senza sfumature», in cui «i valori morali si presentano come assoluti, irrelati rispetto alla realtà umana dell'esistenza, perfetti e astratti» (Mancinelli 1996a, 103). Come ha ben ricostruito

²⁶ Che ripete Mancinelli 1989a, XIV; e cf. Mancinelli 2013, 126.

Sivieri (2007, 138 ss.), la riflessione di Mancinelli innervò il suo lavoro di interprete dei classici medio/alto-tedeschi (con l'ipotesi, avanzata nelle introduzioni a Mancinelli 1978; 1993a, per cui il *Parzival* avrebbe accolto il succo del misticismo bernardino, contro il razionalismo etico del *Tristan*), la sua prima produzione narrativa (Mancinelli 1981; 1989b), e l'interpretazione complessiva della letteratura di età sveva.²⁷ Il *Gregorius* non è escluso da questo orizzonte; del resto, l'indagine sull'adeguabilità del significato narrativo alla tematizzazione teologica del XII secolo ha attraversato a lungo e intensamente anche la lettura in area germanica del *Gregorius*.²⁸ Nell'introduzione al *Gregorius* ritroviamo la prima dichiarazione degli argomenti disseminati nelle glosse metadiegetiche della riscrittura:

[...] traspasiano nel *Gregorio* gli echi dei dibattiti teologici riguardanti soprattutto due questioni: la colpevolezza o no di chi viola la legge di Dio senza saperlo, e la questione della penitenza conseguente al pentimento e alla confessione del peccato. La prima è una questione capitale nella cultura del XII e XIII secolo e ha i suoi due maestri contrapposti in Pietro Abelardo e Bernardo di Chiaravalle. Riassumendo in parole poverissime le due opposte tendenze si può dire che per l'etica razionalistica di Abelardo non c'è colpa se non c'è consapevolezza della violazione nel momento in cui la si compie; secondo la mistica bernardiana la violazione della legge è in se stessa peccato indipendentemente dalla consapevolezza o meno del peccatore. [...] Tra le due posizioni opposte Hartmann sembra tenere una posizione intermedia: infatti la parola *sünde* riferita a Gregorio, che è l'espressione più netta e precisa per indicare il peccato nel lessico ecclesiastico, compare soltanto nelle riflessioni di Gregorio su se stesso [...]. Molto significativo è inoltre che Hartmann chiama Gregorio ripetutamente *der guôte sündære* [...] [*segue l'argomento già citato*] [...] tra le due posizioni contrarie egli si mantiene in una posizione intermedia e tuttavia propugna la necessità del pentimento e della penitenza come mezzo di infallibile riconciliazione con Dio. [...] L'altra questione è più puntuale e attiene specificamente al diritto canonico: tuttavia non poteva lasciare indifferente un letterato sensibile alle problematiche religiose come era Hartmann [...]. Anche in questa controversia i due antesignani sono Abelardo e Bernardo. La questione, che a noi oggi può parere marginale, era nel XII e XIII secolo di grande importanza nell'evoluzione della chiesa cattolica poiché coinvolgeva il potere della Chiesa di assolvere o no dal

²⁷ Cf. Mancinelli 1996a, 119-35 - Wolfram, *Parzival* - e 135-52 - Gottfried, *Tristan*.

²⁸ Cf. Nobel 1957; Ohly 1976a; 1976b; Archibald 2001, 114 ss. per una messa a punto complessiva.

peccato [...]. In altre parole, è in gioco gran parte del potere della Chiesa. La questione [...] troverà una prima sistemazione con l'istituzione del 'sacramento' della confessione da parte del IV Concilio Lateranense nel 1215.

Anche in questo caso Hartmann si manifesta mediatore tra le opposte tendenze, pur propendendo con molta evidenza per la posizione abelardiana: Gregorio infatti, per la profondità della sua fede e la forza della volontà, è assolto grazie al pentimento e alla penitenza che egli stesso si impone, senza nessun intervento della chiesa ufficiale. [...] Ma nella scena finale Hartmann sembra voler dare soddisfazione anche ai partigiani del partito avverso: ed ecco la scena della assoluzione solenne impartita dal papa alla madre. (Mancinelli 1989a, XIII-XX).

Insomma, con *Un peccatore innocente* Mancinelli tornò a stringere i nodi di una riflessione su temi che l'avevano molto impegnata quasi cinque lustri prima. Si può non convenire interamente su questa lettura *in toto* religiosa della leggenda, e della versione di Hartmann, ma non si può non riconoscere che essa sia coerente e compatta: nella sicura iscrizione del mondo di Gregorio entro l'orizzonte del divino - «Dio è il vero protagonista, e Gregorio è il suo attore terreno [...]» (Mancinelli 1989a, XV-XVI) - pulsa indubbiamente un fuoco degli interessi, non solo intellettuali, di Mancinelli. Che, nei suoi studi sulla religiosità medievale, parteggiava sempre per il tollerante razionalismo della posizione di Abelardo (cf. Sivieri 2007, 139-41).

Appendice

Struttura dell'intreccio nel *Gregorius* e ne *Un peccatore innocente*

Nella colonna di *PI* sono trascritti i titoli originali dei singoli capitoli.

Primo movimento. **Incesto e abbandono** – *PI* I-V (pp. 3-19) / *Gr* 177-922

<i>PI</i>	<i>Gr</i>
I (pp. 3-6) La morte del principe	1-176 (prologo di Hartmann) 177-272
II (pp. 7-9) I fanciulli orfani e il loro contegno	273-302
III (pp. 10-13) L'errore e le sue conseguenze	303-512
IV (pp. 14-16) Il consiglio del tutore	513-682

<i>PI</i>	<i>Gr</i>
V (pp. 17-19) La decisione del tutore	683-788 esposizione del neonato
	789-824 commento di Hartmann sui dolori della contessina
	825-98 morte del conte in pellegrinaggio; rifiuto dei pretendenti
-	899-922 l'ultimo pretendente muove guerra alla contessina

Secondo movimento. **Gregorio al monastero** – *PI* VI-XII (pp. 20-42) / *Gr* 923-1808

<i>PI</i>	<i>Gr</i>
VI (pp. 20-2) Come fu salvato il 'peccatore innocente'	923-1154
VII (pp. 23-4) Gregorio alla scuola del monastero	1155-284
VIII (pp. 25-9) Come Gregorio apprese una parte della sua origine	1285-478
IX (pp. 30-2) L'allievo riflette sulle parole dell'abate	∅
X (pp. 33-5) Gregorio confessa i suoi dubbi	∅
XI (pp. 36-8) La scelta	1479-640
XII (pp. 39-42) L'abate rivela a Gregorio il segreto della sua nascita	1641-808

Terzo movimento. **Gregorio in Aquitania** – *PI* XIII-XXII (pp. 43-74) / *Gr* 1809-2750

<i>PI</i>	<i>Gr</i>
XIII (pp. 43-5) Il folle viaggio senza meta	1809-41
XIV (pp. 46-9) Gregorio scopre i segni della guerra	∅ 1842-2066
XV (pp. 50-2) La sfida al principe arrogante	∅
XVI (pp. 53-5) Il duello e il suo esito	2067-164
XVII (pp. 56-8) Il gioco degli sguardi	∅
XVIII (pp. 59-62) I cortigiani consigliano al principe di sposare la regina	2165-205
XIX (pp. 63-5) Gregorio dichiara il suo amore e la regina accetta le nozze	2206-56
XX (pp. 66-7) La felicità dei due sposi	2257-76
XXI (pp. 68-71) Il segreto di Gregorio viene svelato	2277-634
XXII (pp. 72-4) Come Edipo sulla strada di Tebe	2635-750

Quarto movimento. **Penitenza e agnizione romana** – PI XXIII-XXXVIII (pp. 75-125) / Gr 2751-3958

PI	Gr
XXIII (pp. 75-8)	La separazione 2751-3100
XXIV (pp. 79-81)	La penitenza di Gregorio 3101-208
XXV (pp. 82-6)	Il ritrovamento del penitente 3209-792
XXVI (pp. 87-8)	Il nuovo papa e il suo operato 3793-830
XXVII (pp. 89-92)	La regina decide di recarsi dal papa 3831-40
XXVIII (pp. 93-5)	La reazione della corte
XXIX (pp. 96-8)	La partenza del corteo
XXX (pp. 99-102)	Il pellegrinaggio a Roma
XXXI (pp. 103-5)	In attesa dell'udienza del papa
XXXII (pp. 106-9)	La scoperta della città
XXXIII (pp. 110-12)	La serenità di papa Gregorio
XXXIV (pp. 113-15)	Il sorriso della regina
XXXV (pp. 116-18)	Verso la residenza del pontefice
XXXVI (pp. 119-21)	L'incontro tra madre e figlio 3841-958
XXXVII (pp. 122-5)	Congedo dell'autore 3959-4006 (epilogo di Hartmann)

Bibliografia

- Aarne, Atti; Thompson, Stith (1961). *The Types of the Folktale*. Helsinki: Suomalainen Tiedsakatemia.
- Anonimo (2019). *Laura Mancinelli*. URL https://it.wikipedia.org/wiki/Laura_Mancinelli (2019-10-08).
- Archibald, Elizabeth (2001). *Incest and the Medieval Imagination*. Oxford: Clarendon Press.
- Burgio, Eugenio (1991). «La fonte del *Gregorius* di Hartmann von Aue». *Medioevo romanzo*, 16, 141-87.
- Burgio, Eugenio (a cura di) (1993). *La vie de saint Grégoire*. Venezia: Cafoscarina.
- Burgio, Eugenio (1995). «Albano, *sanctus ficticius*, e le leggende edipiche medievali». Burgio, Eugenio (a cura di), *Legenda de misier sento Alban*. Venezia: Marsilio, 103-39.
- Buzzoni, Marina (2018). «Gli occhi di Laura». Cardinaletti, Anna; Cerasi, Laura; Rigobon, Patrizio (a cura di), *Le lingue occidentali nei 150 anni della storia di Ca' Foscari*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 411-25. DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-262-8/023>.
- Dorn, Erhard (1967). *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*. München: Fink.
- Dupront, Alphonse (1987). *Du sacré*. Paris: Gallimard.
- Edmunds, Lowell (1976). «Oedipus in the Middle Ages». *Antike und Abendland*, 22, 140-55.

- Edmunds, Lowell (1985). *Oedipus: the Ancient Legend and Its Analogues*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Guereau-Jalabert, Anita (1988). «Inceste et sainteté». *Annales*, 43, 1291-319.
- Hoepffner, Ernest (1935). *Les Lais de Marie de France*. Paris: Nizet.
- Huby, Michel (1968). *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII et au XIII siècle*. Paris: Klincksieck.
- Mancinelli, Laura (1969). *La canzone dei Nibelunghi. Problemi e valori*. Torino: Giappichelli.
- Mancinelli, Laura (a cura di) (trad.) (1973). *I Nibelunghi*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (a cura di) (trad.) (1978). *Gottfried von Straßburg: Tristano*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (1981). *I dodici abati di Challant*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (a cura di) (trad.) (1989a). *Hartmann von Aue: Gregorio. Il povero Enrico*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (1989b). *Il miracolo di Santa Odila*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (a cura di) (1993a). *Wolfram von Eschenbach: Parzival*. Trad. di Cristina Gamba. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (1993b). *Gli occhi dell'imperatore*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (1996a). *Da Carlo Magno a Lutero*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mancinelli, Laura (1996b). *I tre cavalieri del Graal*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (1999). *Il principe scalzo*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (2002). *Biglietto d'amore*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (2004). *I fantasmi di Challant*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (2005). *I colori del cuore*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (2011). *Due storie d'amore*. Torino: Einaudi.
- Mancinelli, Laura (2013). *Un peccatore innocente*. Torino: Einaudi.
- Mann, Thomas (1951). «Nota sul romanzo *L'Eletto*». Mann, Thomas (1979), *L'Eletto*. Milano: Mondadori, 16-19.
- Nobel, Hildegard (1957). «Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius und in der fröhscholastischen Theologie». *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 76, 42-79.
- Ohly, Friedrich (1976a). *Der Verfluchte und der Erwählte*. Opladen: Westdeutschen Vg.
- Ohly, Friedrich (1976b). «Desperatio und Praesumptio». Birkhan, Helmut (Hrsg.), *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag*. Wien-Stuttgart: Braumüller, 499-556.
- Propp, Vladimir Ja. (1944). *Edip v svete folkloru*. Trad. it.: *Edipo alla luce del folklore*. Torino: Einaudi, 1974, 83-138.
- Rank, Otto (1909). *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Trad. it.: *Il mito della nascita dell'Eroe*. Milano: Sugarco, 1987.
- Rank, Otto (1912). *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig; Wien: Deuticke.
- Sivieri, Sarah (2007). «Aliud per alia dicere». *Testo*, 27(53), 137-47.
- Vernant, Jean-Pierre (1970). «Ambiguità e rovesciamento». Trad. it. in Detienne, Marcel (a cura di) (1975), *Il mito*. Roma-Bari: Laterza, 73-102 e 252-62.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Pride or Shame? Paradossi e limiti nell'ipotesi 'working class' di Alberto Prunetti

Antonio Montefusco
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article proposes a reading of the novels of Alberto Prunetti, in the light of his critical reflection on working class literature. The author studies the relationship of Prunetti's reflection with the debate on 'literature and industry' held in the 'Menabò' in the 1960s, in order to appreciate innovations and limits of this new perspective. A comparison is then proposed with contemporary French working class literature, in particular with the novels of Edouard Louis. On the basis of the different treatment of the two competitive concepts of *Pride* and *Shame* used by the writers, the author concludes that Prunetti's writing is characterized by a heroic attitude, while Louis' one, influenced by Ernaux and Eribon, is more pessimistic and intersectional.

Keywords Alberto Prunetti. Edouard Louis. Working class Literature. Wu Ming. Annie Ernaux. Didier Eribon. Intersectionality.

In anni recenti, si è infittita la schiera di romanzi incentrati sul lavoro, più o meno legato (per questioni di ambientazione o famigliari) alla fabbrica. In maniera molto diversa, vi ci sono cimentati autori come Angelo Ferracuti, Vitaliano Trevisan e Giorgio Falco, oltre a scrittori, come Luigi di Ruscio, che sono un po' la cerniera di trasmissione con il passato, cioè con una scrittura 'di parte operaia' che ha avuto una sua consistenza letteraria, e che forse

* L'intervento nasce da un dialogo con Francesca Coin, iniziato all'indomani dell'uscita di *108 metri*: questo scritto deve moltissimo alla sua riflessione e alle sue letture. Una prima discussione di questi temi è stata realizzata nell'incontro pubblico con Alberto Prunetti a Venezia, Ca' Foscari, il 31 ottobre 2018.

meriterebbe un'attenzione più specifica.¹ Da un punto di vista generale, questi esperimenti si collocano in una fase di riflessione generale sul ruolo e sulla configurazione attuali del lavoro dipendente e sulle storture socio-antropologiche di quel lungo momento in cui sociologi ed economisti lo hanno dichiarato finito, proprio mentre i dati statistici hanno dimostrato un'intensificazione del tempo medio dedicato alle attività ad esso connesse, contemporaneamente a un abbassamento delle condizioni generali di impiego (Gallino 2012). I sociologi più avvertiti hanno rivelato come la fine del fordismo - o meglio, dei fordismi, come recita il titolo di un bel libro recente - ingenerata dall'avvento delle produzioni *just-in-time*, ha fortemente modificato, soprattutto in Occidente, il rapporto tra lavoro, salario, tempi di vita.² In questo contesto, l'opera di Alberto Prunetti si distingue per la sua unicità sintetica: da una parte, lo scrittore toscano, che sta completando una trilogia di romanzi di stampo operaio che io propongo di definire 'lavorista', ha cercato di dialogare in maniera stretta (non sempre con esiti felici) con gli storici e i sociologi contemporanei; nella sua attività editoriale, inoltre, Prunetti ha provato anche a proporre una riflessione più generale sulla letteratura *della* classe operaia, distinguendola da quella *sulla* classe operaia, che sarebbe tipica della tradizione culturale novecentesca. Partendo dal suo romanzo più riuscito, intitolato *108 metri* (Prunetti 2018), proveremo ad analizzare la messa in atto di questa operazione culturale, mettendola a confronto con la contemporanea letteratura francese di tematica assimilabile (in particolare con Edouard Louis), per misurarne potenzialità e soprattutto limiti.

Rispetto al primo (intitolato *Amianto* e dedicato alla morte del padre), il secondo romanzo della trilogia di Alberto Prunetti rappresenta, tra altre cose, l'esplicitazione di un vero e proprio programma di scrittura. Il racconto sviluppa la storia di un laureato, figlio dell'operaio Renato - già protagonista di *Amianto* - che cerca fortuna in Gran Bretagna, dove, per sopravvivere, accetta una serie di lavori precari e malpagati (da pizzaiolo in un ristorante italiano a operatore delle pulizie in un centro commerciale). Il percorso è costruito come un *nostos*, perché il protagonista torna a casa, «con qualche sterlina in tasca», ma anche con la necessità di ricominciare tutto da capo. Il testo è costruito su un riuscito equilibrio tra disincanto e ironia, con

1 Tra i romanzi recenti, ricordo solo quelli citati: Ferracuti 2016; Trevisan 2017; Falco 2017. Di Di Ruscio si veda la raccolta Di Ruscio 2014. Si dovrebbe tener presente, in questa costellazione, anche la produzione poetica di estrazione operaia. Mi limito a un esempio di grande interesse, quello di Brugnaro studiato da Zanato (1978-79).

2 Libro classico sul tema della fine del lavoro è Rifkin 1995. Sul fordismo, vedi Settis 2016. Il cambio di fase rispetto a questi paradigmi si può saggiare in testi come Mason 2016, che in realtà divulgano una serie di elementi di un lungo dibattito di stampo perlopiù post-operaista.

continue irruzione di linguaggio parlato e *streams of consciousness*, ma si presenta e si pretende come un libro 'classico', o forse come un anti-classico. Il genere a cui appartiene è definito «epica stracciona» e l'autore si definisce «bardo errante»:

A tutti voi, miei compagni britannici, devo un pezzo di quest'epica stracciona che, da bardo errante, ho raccontato a un pubblico inclito nella mia lingua madre, dopo avervi insegnato alcune metafore ingiuriose, presto traslitterate in arabo da uno squattero yemenita. (Prunetti 2018, 132)

L'evidente richiamo al *Don Quixote* e l'esibito incapsulamento di stili della tradizione letteraria 'alta' («inclito») affiancate alla rivendicazione di un linguaggio metaforico di stile basso («metafore ingiuriose») sono segnaletiche di una volontà di affidare a questo secondo capitolo della trilogia un salto di scala programmatico dal punto di vista della poetica che è piuttosto raro nella scrittura contemporanea. In effetti, poco prima Alberto ha affermato:

Dovevo scrivere la mia storia, la storia della working class in cui ero nato. Dovevo farla circolare, perché diventasse una minuta proteina di quel codice che avrebbe rotto le catene della sopraffazione. E sapevo anche un'altra cosa. Che se non fossi andato per il mondo, non avrei capito niente della mia storia, della storia della mia parte. (Prunetti 2018, 129)

Questo passaggio trova una corrispondenza quasi letterale in un testo non narrativo, pubblicato solo on-line - e tradotto in diverse lingue - nel sito 'giap' gestito dal collettivo di autori Wu Ming (ex Luther Blisset: Prunetti 2017). Il testo in questione è, nella sostanza, un manifesto letterario, che ha creato una certa discussione - non paragonabile, per quantità e qualità, a quella suscitata dal *memorandum* sul *New Italia Epic* del 2008³ - ma soprattutto ha dato origine a una collana di testi, incentrati sulla fabbrica, che mescolano fiction e non fiction (Baldanzi 2019; Monteventi 2019). In questo intervento, che propone una ricognizione della letteratura lavorista contemporanea, in particolare di lingua inglese (con specifica attenzione ai romanzi di Antony Cartwright), Prunetti ha l'intenzione di dimostrare l'esistenza, nonché la possibilità cognitiva, della scrittura operaia. Si tratta di una riflessione non scontata, se riletta alla luce - come l'autore giustamente fa - della riflessione politica degli anni '90, per la quale «le classi sociali non esistevano più».

³ Si veda l'archivio 'working class' sul sito 'giap': URL <https://www.wumingfoundation.com/giap/tag/working-class> (2019-02-10).

La scrittura operaia non si limita ad essere una letteratura a tematica industriale ma è una narrativa «fatta da operai o da lavoratori subalterni e sfruttati». Essa ha un ruolo non solo letterario, ma immediatamente memoriale-politico: «Fare scrittura *working class* significa soffiare sul fuoco, raccontare il conflitto, alimentarlo con le parole scritte. Storicizzare. Ritrovare fili rossi, brandelli di memorie che legano la vecchia e la nuova classe operaia». Nella seconda parte dello scritto, viene stilato un decalogo di stile. L'avvertenza che questo decalogo è valido solo per l'autore e per la trilogia a cui sta lavorando è probabilmente dovuta alla dura discussione intorno al *memorandum* sul *New Italian Epic*, in particolare da parte di quei critici che hanno negato, essenzialmente con motivazioni di *auctoritas*, la stessa possibilità che gli autori possano essere critici di loro stessi o dei loro contemporanei, non mancando di sollevare problemi di conflitto d'interessi, per dir così, laddove si calamita la letteratura recente all'interno di un ombrello teorico creato artatamente a partire dalla propria sperimentazione. A dar ragione a quest'approccio, dovremmo negare l'intera esperienza delle avanguardie moderne (Chiaberge 2009; Trevi 2009; Fulginiti-Vito 2011). A parte ciò, è evidente che questo decalogo prende anche la forma del 'manifesto letterario', ed assume quindi un valore più generale. Nel terzo articolo, Prunetti afferma:

Se parliamo di noi e delle nostre famiglie, non lo facciamo per narcisismo. Le storie familiari diventano storie esemplari. Se diciamo 'io', lo facciamo ancora non per culto della personalità, ma per un'assunzione di responsabilità su quel che raccontiamo. (Prunetti 2018, 129)

Wu Ming 1, reagendo alla lettura di *108 metri* ma tenendo presente anche gli stimoli dello scritto programmatico di Prunetti, sostiene che questo tipo di scrittura sia una forma aggiornata di *non-fiction novel*. Prunetti si ispirerebbe - con una sorta di fedeltà paradossale - al modello dei reportage di Orwell sulla classe operaia e francese tra le due guerre mondiali (*Down and Out in Paris and London* del 1931 e *The Road to Wigan Pier* del 1937), nei quali le tecniche di romanzo si alternano allo stile e all'intenzione fotografiche e documentarie; in Prunetti, questo modello è passato al vaglio dei dibattiti sul rapporto tra fatti e verità e tra fiction e non-fiction che sono stati al centro di passaggi epocali recentissimi come l'avvento del web, dei movimenti contro-culturali nonché del dibattito teorico intorno al postmodernismo. Il quadro è interessante, anche se andrebbe perlomeno allargato alle tecniche dell'antropologia e della storia orale, soprattutto per il metodo della *participant observation*. Il punto centrale, però, consiste, per Wu Ming 1, in quello che i sociologi della letteratura chiamano il 'patto col lettore': sarebbe specifica della

narrativa di Prunetti l'esplicitazione delle scelte che l'autore opera in termini narrativi, soprattutto sul piano del rapporto tra invenzione letteraria e realtà fattuale. Al modello positivo di Prunetti viene contrapposto un elenco di contro-modelli, nei quali, nella forma del *reportage*, l'autore dissimula la realtà. A parte Montanelli e Pansa, è interessante la riflessione che Wu Ming 1 dedica a Saviano, il quale non ha mai chiarito il problema del rapporto tra testimonianza diretta e invenzione letteraria fin da *Gomorra*, in cui la veridicità di alcuni episodi nonché l'uso delle fonti erano state oggetto di discussioni vivaci (Dal Lago 2010). Il dibattito si è inasprito in occasione della pubblicazione di *Zero zero zero* (Bowden 2015). *Gomorra* era stato consacrato come uno dei capolavori della nebulosa del *New Italian Epic*; Prunetti, dunque, sembra funzionare, a distanza, da detonatore rispetto alla nebulosa, facendo emergere uno dei problemi che si erano iniziati a delineare soprattutto nel faccia a faccia con la riflessione, discordante, di Tiziano Scarpa (2009). Lo spostamento del centro critico si realizza dunque in una direzione di 'responsabilità', come direbbe Prunetti. Il termine usato da Wu Ming 1 per descrivere la forma virtuosa di questo patto è 'etica', e mi pare significativo.

Prunetti non assume, almeno non esplicitamente, questo problema etico-narratologico. L'etica di Prunetti pone sì un problema di verificabilità di quello che si dice in ambito romanzesco, ma non si limita a ciò, perché l'io del racconto assume una dimensione 'collettiva' che trascende il problema fiction-non fiction. Sullo sfondo riemerge con inedita nettezza un problema che esorbita dalla letteratura e che riguarda la questione dell'*engagement*. L'etica e la responsabilità assumono una curvatura progettuale e collettiva, che assegna all'autore e alla sua scrittura un preciso rapporto con il mondo e con la realtà che possiamo definire di tipo trasformativo. Come si capisce subito, questo approccio, seppure non inedito, sembrava scomparso da lungo tempo dal dibattito culturale. Più nello specifico, esso riconduce a una linea peculiare della letteratura novecentesca e a un momento particolare delle teorizzazioni estetiche, che assumevano come scontata la fiducia nel valore progressivo della scrittura letteraria e dell'arte.

La connessione tra impegno politico ed etica si è realizzato, nella maniera più conseguente nel '900, in Franco Fortini. A differenza di Prunetti, però, in Fortini questa fiducia è stata graduale, fortemente segnata dal momento della conversione religiosa (protestante) prima, e soprattutto dalla lotta resistenziale, e si è poi cristallizzata in una miscela particolare, travasandosi non nella narrazione ma nella poesia e nel saggio. Come ha visto bene Andrea Agliozzo, è la consapevolezza, difficoltosamente raggiunta, della funzione critica del linguaggio che permette a Fortini questa conquista (Agliozzo, in corso

di stampa).⁴ Poco battuta mi pare, però, la chiarificazione del percorso fortiniano posteriore, quando, a 'dieci inverni' compiuti e fino alla svolta storica del '68, si definisce un quadro di esperienze politico-culturali a sinistra del PCI. Fortini, non sempre compreso (e anzi, talvolta giudicato misticheggiante o sconfittista), si pone in contraddizione con l'accumularsi di esperienze in senso apertamente rivoluzionario anche sul piano culturale, disegnando uno spazio per la voce dell'intellettuale che è, nella sostanza, quella della critica *destruens* che segnala sempre le strade alternative o lasciate inevase (Balicco 2006). Mi sembra un percorso visibile se, stimolati dalla riflessione di Prunetti, indaghiamo la tematica operaia nella scrittura fortiniana. Senza pretendere a un'indagine esaustiva, indico il passaggio forse più esplicito scritto da Fortini in merito al tema. Partecipando nel 1962 al dibattito su 'letteratura e industria' promosso da Vittorini su *Il menabò*, il poeta scriveva:

Lo scrittore di cui dico, proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo; e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel percorso. Tra la conoscenza-per-l'azione di cui ha bisogno ogni azione che si voglia rivoluzionaria - e dunque conoscenza scientifica o che si pretenda tale - e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura (magari come 'rappresentazione di servitù che contiene una proposta di libertà') non credo affatto né necessario né utile stabilire un rapporto diretto. Dico di più, e lo dico proprio io che da vent'anni ho sostenuto posizioni apparentemente contrarie: perfino la ormai invecchiatissima polemica, in sede di poetica, contro la cosiddetta 'ontologia letteraria del Novecento' e contro l' 'irrazionalismo' e simili, fa parte dei panni ideologici di cui il progressismo neoriformistico e neoindustriale ama veder drappeggiati i coristi del mondo letterario e artistico. Oggi in Italia, consigliare agli scrittori l'attenzione alla sociologia industriale o l'invenzione di nuovi rapporti fra gli 'uomini' e le 'cose', con l'occhio rivolto alle 'cose' dell'industria, equivale probabilmente a mantenere in vita un equivoco pseudoprogressista. Meglio allora il puro gioco, lo sberleffo, l'arcadia. Fra la noia e la faticosa agrimensura di molto 'cosismo' cosmopolita e quel medesimo cosismo che oggi o domani spunta o spunterà in Italia non senza condimento storico-sociale, meglio ancora quello francesce, che è innocuo; o meglio ancora *nulla*. (Fortini 1965, 43)

⁴ Aggiuntivamente, sulla poesia di Fortini, si veda Bonavita 2017; sul rapporto con la cultura valdese, Dalmas 2006.

È un passaggio del celebre *Astuti come colombe*, che verrà ripubblicato in *Verifica dei poteri*, libro-chiave della sinistra eterodossa degli anni '60 (Fortini 1965, 75). Questa negazione, recisa, del «rapporto diretto» tra l'immagine letteraria della fabbrica e del lavoro e l'azione politica sullo stesso tema costituisce una delle risposte, forse la più singolare, alla domanda che Elio Vittorini propone agli scrittori del suo tempo con il dibattito su 'letteratura e industria' su *Il menabò* del 1961. Si tratta di una domanda preparata già dai primi numeri della rivista, e incubata nell'attività editoriale di Vittorini con *I gettoni* negli anni '50 (Cavalli 2017). Essa consisteva, nella sostanza, a un appello a superare un approccio antimoderno rispetto alla realtà industriale, che aveva caratterizzato la letteratura a cavallo tra Otto e Novecento; l'ipotesi di Vittorini è ottimistica: egli afferma, in linea teorica, la *possibilità* di poter conoscere, e in parte descrivere e raccontare, la nuova realtà circostante *nel suo rapporto* con la fabbrica. Da qui discende, dunque, che il problema non consiste in un cambiamento di oggetto (o di tema) ma di un tentativo, allo stesso tempo, di aggiornare la capacità di lettura della società a partire dall'effetto pervasivo che la fabbrica e il neocapitalismo hanno su di essa:

La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore, tratti o no della vita di fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene. (Vittorini 2008, 961)⁵

Com'è evidente, nel ragionamento di Vittorini c'è il tentativo di colmare un *gap* - quello tra le 'due culture', come ebbe a definirlo Charles P. Snow - che non poteva non trovare resistenza in una tradizione culturale come quella italiana, impregnata ancora di idealismo e la cui apertura allo strutturalismo e alla semiotica avverranno, comunque, attraverso questo filtro. Lo scacco vero e proprio che subisce la proposta di 'letteratura e industria' ha probabilmente a che fare anche con questo. Ma i centri della discussione si dislocano su due punti: da una parte, Calvino sposta decisamente il terreno sul problema del linguaggio, aprendo sostanzialmente a una interpretazione semiotica della realtà che avrà come sbocco più coerente le teorie della Kristeva (Calvino 1962). Dall'altra, la linea che da Ottiero Ottieri (col suo *Taccuino industriale*) conduce a Paolo Volponi si incentra sull'alienazione, basandosi sull'esigenza di una certa estraneità al mondo della fabbrica come elemento essenziale per poterla raccontare. La risposta di Fortini, che pure si colloca compiutamente

⁵ Originariamente pubblicato ne *Il menabò* 1961, 4, 20.

in questo scacco, è l'unica che coglie anche l'aspetto pratico-politico della proposta di Vittorini (che aveva parlato di «istanze di trasformazione ulteriore») e giustamente la problematizza. Non mancherà di notarlo Calvino, con quel suo riferimento, piuttosto maligno, al fatto che *Astuti come colombe* sia

un documento di come una tensione rivoluzionaria, se alimentata solo dalla passione per la teoria e non per l'operare pratico umano (e per le cose che di questo operare sono strumento e prodotto), si risolve nella scelta del nulla. (Calvino 1962, 91)

Solo apparentemente Alberto Prunetti è estraneo a questa lontana discussione. In verità, quando, nel manifesto sulla letteratura *working class*, egli insiste sul fatto che essa debba essere «fatta da operai o da lavoratori subalterni e sfruttati», producendo, quindi, una letteratura *della* classe operaia e non *sulla* classe operaia, e aggiungendo infine un riferimento, invero troppo generalizzato e frettoloso, sulla appartenenza sociale degli autori di tale letteratura *sulla* classe operaia (che sarebbero tutti «della classe media», *sic*), sta - più o meno consapevolmente - rifiutando i migliori prodotti della letteratura industriale della linea Ottieri-Volponi; se pensiamo che addirittura Ottieri sosteneva chiaramente che «quelli che stanno dentro [*alla fabbrica*, ndr] possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro» (Ottieri 1961, 21), si comprende immediatamente la distanza delle due opzioni. Ciò che mi pare più interessante qui cercare di spiegare è come la narrativa di Prunetti, pur innestando in maniera robusta una nuova soggettività autoriale nella letteratura contemporanea, sconti tuttavia il problema segnalato acutamente da Fortini: il rischio, cioè, di un automatismo troppo forte tra «la conoscenza-per-l'azione», e cioè la riflessione politico-culturale contemporanea legata alla condizione dei lavoratori, «e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura». Cercherò di mostrare questo automatismo con l'esempio del rapporto con la produzione politico-culturale contemporanea, in particolare quella della economista Marta Fana.

Fana fa spesso coppia con Prunetti nelle presentazioni dei volumi della trilogia, e partecipa con lo scrittore all'esperienza di *Jacobin Italia*, la versione italiana di un giornale statunitense di estrazione marxista-riformista nato negli anni 2010. L'economista è nota al grande pubblico perché ha proposto un lavoro di *debunking* puntuale dei dati forniti soprattutto dai governi recenti sull'occupazione e le condizioni lavorative. Nel volume *Non è lavoro, è sfruttamento* ha allargato lo sguardo al mondo del lavoro dipendente in Italia, passando dallo smontaggio del paradigma neoliberista alla proposta di una precisa idea dell'attuale assetto produttivo, dove fattorini e lavora-

trici domestiche, sottoposte a regimi contrattuali precari, sono definibili, e riunibili, sotto la vecchia etichetta di *classe operaia*. Rispetto ai paradigmi, diffusi anche nel pensiero radicale di sinistra, che hanno avuto tendenza a valorizzare in senso progressivo la scomparsa del lavoro dipendente classico, siamo qui di fronte a una proposta interpretativa 'neo-lavorista' (Fana 2018). Alberto Prunetti condivide con Marta Fana una visione idealizzata degli operai, che ricorda l'immaginario togliattiano degli anni '50. Dialogando con gli sguafteri in un pub inglese, per spiegare la propria provenienza piombinese, Alberto afferma:

Io vengo da un posto che fa 108 metri d'acciaio. Binari lisci come cosce e senza smagliature o ruggine. E mica le vendono al mercatino di Natale dietro casa quelle rotaie, sapete? Le hanno imbullonate nelle ferrovie di tutta Europa, anche qui da voi, cari sguafteri. E vi dirò di più e dopo questa offritemi una bella pinta scura. Sapete chi c'è a fare la manutenzione di questa acciaieria che non ha rivali nel continente e nelle isole britanniche? Un saldatore-tubista-manutentore che si lava i denti con la mola a spazzola, si fa la barba col cannello da taglio e sul cilindro incandescente appena forgiato si cucina uova e bacon in padella. E questo eroe *working class* è il mi' babbo. Quindi rispetto e un'altra pinta, please. E quando dicevo queste cose, che ero il figlio di un metalmeccanico che con una mano sola spostava rotaie lunghe quanto uno stadio inglese, i miei soci senza fare la tara a certi racconti operai si frugavano le tasche e mi offrivano da bere. (Prunetti 2018, 94)

Certo, qui c'è dell'ironia, ma in questo passaggio-chiave, da cui deriva il titolo del libro, c'è un orgoglio (un *pride*) dell'auto-rappresentazione (*certi racconti operai*) che rende *108 metri* un libro in cui l'immaginazione *degli* operai, prodotta da loro, trova spazio direttamente nella scrittura, e la trova, appunto, in forma di *orgoglio*. Mi pare che questa visione proponga una rottura evidente rispetto alla ferocia analitica di molta nuova sinistra italiana degli anni '70, operaista e non solo: basta pensare alla celebre definizione che Mario Tronti diede dell'operaio-massa, descritto come «rude razza pagana senza ideali, senza fede e senza morale», in ragione dello sfruttamento subito e dello sradicamento affettivo dovuto alla sua condizione di migrante.⁶

L'operaio di Prunetti non conosce questa lacerazione interiore; il suo sviluppo si concentra, piuttosto, sui meccanismi che attivano solidarietà e contribuiscono, quindi, alla costruzione dell'orgoglio

⁶ Cf. Tronti 1966, con riferimento soprattutto all'idealismo di Marcuse. Un tentativo di superare questa divaricazione, in parte debitrice dell'approccio leninista e solo apparentemente denigrativa, è soprattutto in Asor Rosa 1973, 499-588.

di classe come fattore storico coesivo che permette al personaggio *working class* di contrapporsi allo sfruttamento. In questa costruzione, oltre alla incrostazione e alla eredità di un immaginario risalente al PCI, è presente anche la lezione storica di Edward P. Thompson e la sua riflessione sul *farsi* della classe operaia (Thompson 1969). Rifiutando polemicamente e in maniera creativa la distinzione tra struttura e sovrastruttura che presupponeva l'esistenza oggettiva della classe operaia in rapporto ai mezzi di produzione, Thompson studia la *formazione* della classe operaia inglese all'inizio dell'800 concentrandosi sui rapporti umani che l'hanno determinata. Secondo lo storico, «l'esperienza di classe è determinata, in larga misura, dai rapporti di produzione nel cui ambito gli uomini sono nati – o vengono involontariamente a trovarsi. La coscienza di classe è il modo in cui queste esperienze sono vissute e riplasmate in termini culturali: incarnatesi dunque in tradizioni, in sistemi di valori, in idee, in istituti caratteristici» (Thompson 1969, 1, 11). In questo senso, mi pare che Thompson e il suo volume, secondo Hobsbawm il libro di storia inglese più influente del secondo dopoguerra (Hobsbawm 1994, 157), possano essere indicati come sorgente anche della narrativa inglese a cui Prunetti si richiama. Il *pride* invocato e praticato nella costruzione narrativa di *Amianto* e *108 metri* si lega, evidentemente, alle pratiche solidaristiche di mutualità che hanno caratterizzato la classe operaia ai suoi inizi, secondo Thompson, contribuendo a forgiarne una 'cultura soggettiva' alternativa a quella competitivo-concorrenziale.

Diversi passaggi, però, di *108 metri* dimostrano come la divisione di classe viva dentro la carne di Alberto, secondo quella coabitazione tormentata tra mondi sociali differenti che Bordieu definisce *habitus clivé* (Bordieu 2001). Mi riferisco in particolare al percorso scolastico di Alberto, in parte ostacolato sia dal padre sia dai docenti; ma penso anche alla lingua, che in *108 metri* si fa violentemente diasporica, una sorta di *pidgin* che contraddice in maniera evidente la volontà di scrivere anche per farsi capire da un pubblico operaio. Mi pare che qui si tocchi con mano come la sensazione di *pride / orgoglio* possa essere interpretata come uno dei sintomi dello spostamento (in termini psicanalitici) che la narrazione di Alberto prova a portare avanti per suturare questa lacerazione: quella, cioè, di essere un 'figlio di operai' scolarizzato e dedito principalmente all'attività non manuale della scrittura. Ulteriore sintomo di ciò è la critica rivolta all'intellettuale che rifiuta il lavoro manuale e rimane chiuso nella sua stanza a scrivere senza sporcarsi le mani:

Come puoi fare i giochi di prestigio con i paragrafi, saldandoli tra loro per creare pagina dopo pagina architetture di parole e viti, di bulloni e lettere capitali? Come fare impennare i sentimenti per dieci pedalate, come far palleggiare i ricordi e le metafore, se ri-

mani al chiuso di una stanza a contemplarti l'ombelico, con l'edera che sale lungo le gambe? (Prunetti 2018, 129)

Denudato del suo aspetto politico nella costruzione della coscienza di classe (secondo quel ragionamento che riconduce a Thompson), credo che l'ostentazione del *pride* riveli il suo limite di scrittura e di praticabilità. D'altra parte, esso, come si è visto, non riesce a nascondere la divisione interiore che il personaggio percepisce a causa della conquista di nuove frontiere culturali. Su questo tema, è molto utile rilevare come, nella letteratura contemporanea francese, una nutrita schiera di autori si stia interrogando in profondità proprio sulle caratteristiche dell'ascesa sociale dell'intellettuale di estrazione popolare e/o operaia. Il nome classico di Annie Ernaux si è oggi arricchito della scrittura di Didier Éribon e di Edouard Louis, che costituiscono dei veri e propri casi letterari.

L'elemento interessante di questa letteratura consiste nel fatto che tali autori cercano di coniugare l'auto-riflessività mutuata dalle scienze sociali (e in particolare dal pensiero di Pierre Bourdieu), l'impegno politico a sinistra nonché una idea di scrittura come luogo di rielaborazione e ricucitura del *clivage* di questo *habitus* lacerato (Nugara 2018). Annie Ernaux ha dato a questa lacerazione il nome di 'vergogna'. La lacerazione, infatti, parte evidentemente dal conflitto coi comportamenti e il sistema valoriale del proprio *milieu* d'origine. Il testo più rappresentativo, in questo senso, è *La Honte* di Annie Ernaux, *pièce* teatrale nella quale l'autrice racconta e rielabora un episodio della sua infanzia: dodicenne, il padre tentò di uccidere la madre. Il linguaggio serve a dissolvere la vergogna, renderla reale:

Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même. [...] Ce faisant, je vise peut-être à dissoudre la scène indicible de mes douze ans dans la généralité des lois du langage. (Ernaux 1997, 41)

Grazie a questo metodo auto-etnologico, la rielaborazione letteraria permette all'autrice di definire la presenza di una dimensione sociale nel sentimento della vergogna: «La honte est devenue un mode de vie pour moi. A la limite, je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même» (Ernaux 1997, 141). Il meccanismo narrativo della *pièce* è quello tipicamente utilizzato dalla Ernaux e presente soprattutto nel suo testo più noto (*Gli anni*). Questo meccanismo di elaborazione della ferita sociale derivata dalla disegualianza conflittuale che struttura la società in maniera evidentemente intersezionale - nel caso di Ernaux, infatti, si incrocia la sua origine proletaria e il suo essere donna - è stata condotta a una piena consapevolezza teorica da

Didier Éribon. Sociologo formatosi alla scuola di Bordieu e Foucault, Éribon arricchisce l'intersezionalità della Ernaux con la dimensione della questione gay. Il suo approdo alla letteratura si realizza con *Retour à Reims*, dove la morte del padre innesca un ritorno nei luoghi di origine e un nuovo rapporto con la madre. Questo rinnovato legame familiare gli consente di ricostruire - tramite in particolare una serie di fotografie, *escamotage* narrativo presente anche ne *Gli Anni* di Ernaux - un ritorno su sé e intorno a sé, «des retrouvailles avec un soi-meme autant conservé que nié». Anche in questo caso, questa ricostruzione è basata sul riconoscimento di un sentimento di vergogna - come si è detto, certamente sociale ma, in prospettiva, intersezionale - che è alla base della presa di parola:

La honte est un affect qui a la fois réduit au silence et pousse à la prise de parole, qui contraint à une soumission à l'ordre et qui provoque l'écart par rapport à cet ordre: elle est productrice de crainte et de rébellion. (Éribon 2009, 44)

Questo complesso di riflessioni si trova alla base della scrittura anche di Edouard Louis, giovane autore fortemente legato a Didier Éribon, a cui è dedicato il romanzo d'esordio *Pour en finir avec Eddy Bellegueule*. Qui Louis, con una simile mistura di fiction e autofiction, ma allo stesso tempo con un più alto tasso di letterarietà, consegue forse il risultato più felice di questa stagione di scrittura intersezionale francese: è il racconto della fuga dalla provincia piccarda di Eddy, disprezzato come omosessuale in un ambiente svantaggiato in cui i rapporti sociali sono caratterizzati dalla violenza. La forte novità consiste nella piena consapevolezza di un legame strettissimo, ormai, tra vergogna sociale e vergogna sessuale (Louis 2014).

Vorrei concludere sottolineando come la comunanza di temi e problematiche di fondo contribuiscono a rendere la scrittura 'neo-lavorista' di Prunetti e quella 'intersezionale' di Ernaux, Éribon e Louis allo stesso tempo simili ma molto differenti. Questa discordanza cognitiva sulla coppia concettuale *pride - honte* è il sintomo di un approccio assai differente rispetto alla scrittura, ma anche, in generale, al quadro della trasformazione sociale. Uno dei punti evidenti in cui si allarga questo fossato è il rapporto verticale con le generazioni. In *Amianto*, Prunetti racconta della morte del padre a causa dell'amianto; il romanzo costituisce il caso più interessante di confronto con la triade francese, perché attinge agli stessi meccanismi narrativi - la memoria, la fotografia, il ritorno. Allo stesso tempo, tuttavia, si intravede anche una differenza patente. Prunetti tende a rendere ragione di questo personaggio in quanto *tipo* della classe operaia, sottoposto non solo a una dura malattia ma anche a uno stigma sociale dovuto al mantra 'la classe non è cool', che aveva reso l'operaio non raccontabile. L'approccio intersezionale è completamente divarica-

to. Edouard Louis ha dedicato una *pièce* teatrale allo stesso tema: la malattia del padre, dovuta a un incidente. In questo caso, tuttavia, la ricostruzione della figura paterna si nutre di un conflitto intergenerazionale e di classe che permette a Louis di arrivare - in maniera abbastanza nuova rispetto al *corpus* di questi autori - a una definizione più conseguente della raccontabilità della classe operaia. Essa si può realizzare solo negativamente:

Je voudrais essayer de formuler quelque chose: quand j'y pense aujourd'hui, j'ai le sentiment que ton existence a été, malgré toi, et justement contre toi, une *existence négative*. Tu n'a pas eu d'argent, tu n'a pas pu étudier, tu n'a pas pu voyager, tu n'a pas pu réaliser tes rêves. Il n'y a dans le langage presque que des négations pour exprimer ta vie. (Louis 2018, 35)

Questa conquista di uno spazio negativo avviene nel quadro di un ritratto che, accanto agli elementi di violenza derivati dall'ambiente, tendono anche a valorizzare gli aspetti positivi del personaggio del padre, in particolare della sua giovinezza in cui un vago, ma velletario tentativo di ribellione al destino di fabbrica si realizza con un viaggio. Anche in *Amianto*, è il ricordo del padre da giovane, operaio e cameriere di sera ma assomigliante a un attore americano, che innesca la narrazione costruendo un polo positivo rispetto a quello negativo legato alla nocività del lavoro. In Louis, però, questa memoria non sfocia mai in orgoglio, ma nella scoperta di una negatività dovuta alla consapevolezza storica conquistata con la nuova posizione intellettuale. È in questo quadro che il transfuga di classe scopre la potenzialità critica di quella negatività. Quando il giovane Edouard fa una domanda al padre sulla caduta del muro di Berlino, egli reagisce con stizza:

Tu avais honte parce que je te confrontais à la culture scolaire, celle qui t'avait exclu, qui n'avait pas voulu de toi. Où est l'histoire? L'histoire qu'on enseignait à l'école n'était pas ton histoire à toi. On nous apprenait l'histoire du monde et tu étais tenu à l'écart du monde. (Louis 2018, 38)

Come si vede bene, anche in questa letteratura è attivo quel rapporto che invocava Fortini tra «la conoscenza-per-l'azione» e «la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura». Ma allo stesso tempo, questo rapporto non è più diretto, perché sposta il terreno di confronto, unico possibile, sul politico e non più sul letterario. Il finale di *Qui a tué mon père* è emblematico, e può chiudere la nostra analisi.

Le mois dernier, quand je suis venu te voir, avant que je parte tu m'as demandé: «Tu fais encore de la politique?» - le mot encore fai-

sait référence à ma première année au lycée, quand j'avais adhéré à un parti d'extrême gauche et qu'on s'était disputés parce que tu pensais que j'allais avoir des ennuis avec la justice à force de participer à des manifestations illégales. Je t'ai dit: «Oui, de plus en plus». Tu as laissé passer trois ou quatre secondes, tu m'as regardé et enfin tu as dit: «Tu as raison. Tu as raison, je crois qu'il faudrait une bonne révolution».

Bibliografia

- Agliozzo, Andrea (in corso di stampa). «Mutarsi in altra voce».
- Asor Rosa, Alberto (1973). «Note sul tema: intellettuali, coscienza di classe, partito». *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*. Firenze: La Nuova Italia, 497-588.
- Baldanzi, Simona [2006] (2019). *Figlia di una vestaglia blu*. Roma: Alegre.
- Balicco, Daniele (2006). *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*. Roma: Manifesto libri.
- Bonavita, Riccardo (2017). *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*. A cura di Thomas Mazzucco. Milano: Biblion.
- Bordieu, Pierre (2001). *Science de la science et réflexivité*. Paris: Raisons d'agir.
- Bowden, Mark (2015). «Zero zero zero by Roberto Saviano». *New York Times*, 20 luglio.
- Calvino, Italo (1962). «La sfida al labirinto». *Il menabò*, 5, 85-99.
- Cavalli, Silvia (2017). «Indagine sul 'mondo imposseduto': letteratura e industria nel 'menabò' di Vittorini e Calvino». *Nótos*, 4, 62-75.
- Chiaberge, Riccardo (2009). «Wu Ming, attenti a non prendere la scossa». *Il Sole 24 ore*, 1 febbraio.
- Dal Lago, Alessandro (2010). *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*. Roma: Manifesto libri.
- Dalmas, Davide (2006). *La protesta di Fortini*. Aosta: Stylos.
- Di Ruscio, Luigi (2014). *Romanzi*. A cura di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti. Milano: Feltrinelli.
- Éribon, Didier (2009). *Retour à Reims*. Paris: Fayard.
- Ernaux, Annie (1997). *La Honte*. Paris: Gallimard.
- Falco, Giorgio (2017). *Ipotesi di una sconfitta*. Torino: Einaudi.
- Fana, Marta (2018). *Non è lavoro, è sfruttamento*. Roma-Bari: Laterza.
- Ferracuti, Angelo (2016). *Addio - il romanzo della fine del lavoro*. Roma: Chiarelettere.
- Fortini, Franco (1965). *Verifica dei poteri*. Milano: Il Saggiatore.
- Fulginiti, Valentina; Vito, Maurizio (2011). «New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro». *California Italian Studies*, 2(1). URL <https://escholarship.org/uc/item/954596fk> (2019-10-6).
- Gallino, Luciano (2012). *La lotta di classe dopo la lotta di classe*. Roma-Bari: Laterza.
- Hobsbawm, Eric (1994). «E.P. Thompson». *Radical History Review*, 58, 157-9.
- Louis, Édouard (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris: Éditions du Seuil.
- Louis, Édouard (2018). *Qui a tué mon père*. Paris: Éditions du Seuil.

- Mason, Paul (2016). *Postcapitalismo. Una guida per il nostro futuro*. Trad. Di Fabio Galimberti. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *PostCapitalism: A Guide to our Future*. London: Allen Lane, 2015.
- Monteventi, Valerio (2019). *Ruggine, meccanica e libertà*. Roma: Alegre.
- Nugara, Silvia (2015). «Reagire alla dominazione sociale: classe, sesso e politica nelle narrazioni autobiografiche di Didier Éribon ed Édouard Louis». *Between*, 5, 1-22.
- Ottieri, Ottiero (1961). «Taccuino industriale». *Il menabò*, 4, 21-94.
- Prunetti, Alberto (2017). «Nuove scritture working class: nel nome del pane e delle rose», *Giap*, 1 settembre. URL <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/09/nuove-scritture-working-class> (2019-10-02).
- Prunetti, Alberto (2018). «A proposito di fiction / non fiction in *Amianto* e *108 metri*». *Quinto tipo*, 9 aprile. URL <https://quintotipo.edizionalegre.it/content/proposito-di-fictionnon-fiction-amianto-e-108-metri> (2019-10-02).
- Prunetti, Alberto (2018). *108 metri. The new working class hero*. Roma-Bari: Laterza.
- Rifkin, Jeremy (1995). *La fine del lavoro, il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era post-mercato*. Trad. di Paolo Canton. Milano: Baldini&Castoldi. Trad. di: *The End of Work: the Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-market Era*. New York: Putnam Publishing Group, 1995.
- Settis, Bruno (2016). *Fordismi. Storia politica delle produzioni di massa*. Bologna: il Mulino.
- Thompson, Edward Palmer (1969). *La formazione della classe operaia*. Trad. di Bruno Maffi. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *The Making of the English Working Class*. Londra: Victor Gollancz, 1963.
- Trevi, Emanuele (2009). «Questo Wu Ming ha le gambe corte». *Alias*, 14 febbraio.
- Trevisan, Vitaliano (2017). *Works*. Torino: Einaudi.
- Tronti, Mario (1966). *Operai e capitale*. Torino: Einaudi.
- Vittorini, Elio [1961] (2008). «Industria e letteratura». Vol. 2 di *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*. Torino: Einaudi, 955-62.
- Wu Ming; Scarpa, Tiziano (2009). *Face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*. URL https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf (2019-10-02).
- Zanato, Tiziano (1978-79). «Ferruccio Brugnaro, operaio-poeta». *Quaderni di lingue e letterature dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona*, 3-4, 367-95.

Studi di odeporca offerti dagli allievi

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Introduzione

Camminare

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Che la letteratura di viaggio debba trattare di «un viaggio realmente avvenuto» lo spiega bene Ricciarda nel suo libro *La letteratura di viaggio in Italia*. Può apparire ovvio che nel ripercorrere una lunga esperienza di didattica e ricerca universitaria si asserisca che tutto questo sia «realmente avvenuto», dato che si tratta di vita e non di letteratura. Forse è così, ma non è altrettanto scontato e ovvio che questo sia un viaggio reale e non solo immaginato.

Nella parte introduttiva e teorica di questo suo libro, Ricciarda ricorda le parole di Eric Leed nella *Mente del viaggiatore*:

Il viaggio è una forza centrale e non periferica nelle trasformazioni storiche, e [...] la creazione del luogo, della mappa del territorio, insomma, la territorializzazione dell'umanità, è un'impresa della mobilità. I confini sono fatti da coloro che li attraversano. Le mura e le porte non sono che una manifestazione materiale di quelle procedure con cui i gruppi sociali includono ed escludono altri, definendo così se stessi. I centri - religiosi, economici, culturali - sono creati dagli arrivi e dai ritorni di intere generazioni, da innumerevoli viaggi.

Quando un'esperienza di lavoro diventa un viaggio realmente avvenuto? Quando non è soltanto un passaggio ma è la definizione di uno spazio, di un territorio e soprattutto di se stessi. Se il viaggio costruisce una mappa, definisce i confini, chi viene dopo ha il privilegio di possedere quegli strumenti identitari, di sapere chi è. Perciò, e proprio in virtù di questo viaggio realmente avvenuto, essere allievi di Ricciarda è un privilegio.

Questa sezione di questo libro raccoglie studi dei suoi allievi. Non sono tutti - purtroppo qualcuno, pur volendo, non è riuscito a partecipare - ma so-

no molti. Sono di generazioni diverse (ricercatori con molti anni alle spalle o giovani neolaureati), vengono da università vicine e lontane (da Ca' Foscari a Cambridge), hanno metodi critici che paiono a volte persino scontrarsi o negarsi a vicenda. Cosa significa allora essere allievi di Ricciarda se tutti noi siamo così diversi? Significa riconoscere il territorio, attraverso la mappa che lei ha costruito, e all'interno di quel territorio avere la libertà di muoversi, senza imposizioni, ma con rispetto. L'autonomia della nostra ricerca è un motivo di orgoglio per Ricciarda. È un modo raro e prezioso di essere maestri: non imporre, non essere ingombranti, ma lasciare emergere le proprie attitudini, non costruire cloni imperfetti di se stessi ma veri ricercatori appassionati, capaci di comprendere il proprio mondo, il proprio territorio e in quello muoversi, ognuno con un viaggio da compiere, per ognuno diverso.

Eppure questa sezione di questo libro dimostra una compattezza tematica, una convergenza, in fondo, di interessi: nella letteratura di viaggio, nella prevalenza di una fascia cronologica che va dagli anni Cinquanta ai Settanta, nell'attenzione per alcuni temi etici e sociali. È celebre l'episodio raccontato da Thoreau in *Camminare*: «Quando un viaggiatore una volta chiese alla domestica di Wordsworth di fargli vedere lo studio del padrone, la donna rispose: 'Questa è la biblioteca, ma il suo studio è là fuori'». Uno dei confini che il viaggio realmente avvenuto definisce è quello tra la biblioteca e il mondo esterno. Il vero viaggiatore i confini li riconosce ma per attraversarli, li definisce per negarli, li addita ma li rende porosi, permeabili. Nella mappatura che gli allievi hanno ricevuto, un ruolo particolare ha il confine tra la biblioteca e il mondo. Nel viaggio di Ricciarda, da Sciascia al Settecento, dall'odeporica alla letteratura migrante, ha sempre rivestito un ruolo cruciale il dialogo tra libri e realtà.

Viene in mente la biblioteca del *Nome della Rosa* che «era stata condannata dalla sua stessa impenetrabilità, dal mistero che la proteggeva, dall'avarizia dei suoi accessi». La biblioteca di Ricciarda Ricorda invece è una biblioteca con grandi finestre aperte sul mondo: è questo che lega gli esordi della sua ricerca, su Sciascia alla quale dedicò la sua tesi di laurea, alla letteratura migrante che è al centro dei suoi interessi attuali; è questo che lega d'altra parte gli interessi dei suoi allievi per i quali la pagina scritta è un *trompe-l'oeil* per vedere il mondo, una miniatura della mappa per orientarsi nella realtà. Per camminare, generazione dopo generazione, posso dopo passo: «Io vorrei seguire ogni momento prendendo appunti, annotare tutto quello che posso, ma il ritmo vale di più dei concetti per acchiappare il mondo» (Gianni Celati, *Avventure in Africa*).

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Tra parole e immagini

Tre anni in Eritrea

di Rosalia Bossiner

Silvia Camilotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In this essay I analyse the different meanings of travelling in the writing of Rosalia Bossiner, who spent three years in Eritrea, from 1893 to 1896, following her husband there as he took part in the military campaigns to colonise Eritrea. In particular I focus on the relation between writing and pictures in her autobiography, *Tre anni in Eritrea*, since Bossiner was also a photographer; despite photography's seeming ability to lend objectivity to her writing, I argue that in the colonial context what is depicted by the photographer and especially what is left out of the camera is meaningful and shows the power imbalance in the relationship between the one who takes the photos and her/his object.

Keywords Bossiner. Travel writing. Colonial photography.

Il presente contributo sviluppa una riflessione a partire dal resoconto di viaggio di Rosalia Bossiner, *Tre anni in Eritrea*,¹ e in particolare guarda al rapporto tra apparato fotografico e testo scritto.

Si tratta di una testimonianza d'eccezione, per gli anni a cui risale e per la cospicua presenza di foto e disegni che la arricchisce e che solleva interessanti questioni metodologiche e di contenuto: la fotografia quando mette a fuoco, come è in questo caso, l'«altro» da sé, e in particolare la colonia e i suoi abitanti, costituisce, esattamente al pari dei processi di scrittura, una preziosa fonte di informazioni non solo sull'oggetto dello sguardo e sul suo

1 Il volume è corredato da circa 140 fotografie e il capolettera di ogni capitolo è abbellito con acquarelli di Luigia Roggero. Il riferimento al volume nel testo sarà indicato dalla dicitura TE.

detentore ma anche sul rapporto che si instaura tra i due: «la fotografia coloniale ci dirà non soltanto sulla società coloniale bianca e le sue opere, evasioni, immaginari e ideologie, ma anche sul mondo che pure essa rappresenta, sulla società colonizzata o sui suoi rapporti con il colonizzatore» (Palma 1992, 632).

Risulta interessante dunque guardare all'intreccio tra scritto e rappresentato, considerando cosa le immagini dicono di chi le scatta e, inoltre, che significato abbia l'omesso, ciò che è rimasto fuori; infatti, che i resoconti di viaggio, soprattutto se avvallati dalla presenza di fotografie, risultino garanti di oggettività, è certamente da mettere in discussione quando la disparità di potere tra chi descrive/rappresenta e il suo oggetto è fortemente sbilanciata, come accade in un contesto coloniale:

Travel texts are intricate combinations of self-representations and of the representations of those we mark as others, often constructing them as enemies, and at times also as primitives, savages, or icons of the exotic. Travel texts are never neutral, but rather tend to share in (or occasionally resist, more or less consciously and openly) the dominant ideologies and discourses of their times – even though the intuitive feeling that, like photographs, travel accounts are closer to reality than most other documents, and the requirement that they should be true to it, remain widespread. (Polezzi 2012, 339)

Dunque, in un contesto fortemente asimmetrico quale la colonia, la rappresentazione, dietro una parvenza di neutralità, riproduce la natura del rapporto sbilanciato tra chi sta al di qua e al di là della macchina fotografica o della penna. D'altronde

esiste una correlazione intrinseca tra il campo del visivo e quello dei rapporti di dominio: non è un caso che il contesto dei rapporti coloniali sia quello in cui il legame tra l'immagine e il potere appare nel modo più evidente. L'immaginario coloniale si nutre dell'Altro attraverso una proliferazione di rappresentazioni: la tensione tra il guardare e l'essere guardato/a può essere considerata come strutturante di tutta una tradizione occidentale in cui l'alterità viene prodotta a partire dallo sguardo colonizzatore. (Grihaldo, Zapperi 2012, 34)

La potenza delle immagini resta dunque indiscussa in un contesto simile, «thanks to their ability to recall topoi or establish new ones with an immediacy and an emotional intensity unknown to other types of texts» (Palma 2005, 53). Non è un caso infatti che l'impresa coloniale italiana abbia fatto ampiamente ricorso all'apparato iconografico per creare consenso, veicolando messaggi destinati a co-

struire un'immagine dell'altro che a lungo avrebbe inciso l'immaginario collettivo. La fotografia presenta delle potenzialità che nessun altro strumento sino ad allora aveva posseduto:² amplifica l'ideologia dell'impresa di conquista e civilizzazione, offrendo un'immediatezza e una parvenza di oggettività impareggiabili. A tale proposito, Bossiner appare del tutto consapevole ed entusiasta circa il suo ruolo di 'inviata' dallo sguardo antropologico:

avrei scritto ed operato! Giacché ero entrata nel mondo giornalistico per 'la gran porta', avrei continuato in quel nobile arringo, narrando e descrivendo paesaggi, costumi, scene locali, impressioni di uomini e di cose, raffrontando quei paesi e quegli usi colle nostre terre e cogli usi nostri. (TE, 197)³

Tre anni in Eritrea contribuisce a costruire «the ideological scaffolding that accompanied and supported the establishment of Italian colonial power in Africa» (Palma 2005, 61) poiché mette in atto quelle che Pratt (1992, 64) ha definito «descriptive practices» aventi lo scopo di normalizzare, codificare e fissare entro categorie note l'alterità, ai fini di controllarla.

Inoltre, il fatto che sia una donna a detenere il potere di rappresentare accresce la complessità dell'analisi. La domanda che si pone Sara Mills a proposito delle colonie britanniche, «how was this colonial strength negotiated in texts by women who were conventionally seen not to be part of the colonial expansion?» (1993, 1), risulta infatti interessante anche nel nostro caso: sebbene la presenza delle donne non sia stata consistente nelle imprese coloniali, tuttavia essa resta problematica dato il loro posizionamento ambiguo in cui le regole di genere imposte in patria paiono venire ridiscusse. Nel caso di Bossiner in particolare, si ritaglia spazi di mediazione significativi, al punto da rendere la colonia alla stregua di «transformative spaces» (Polezzi 2006, 194), poiché riesce a ottenere un'autonomia difficile da acquisire in Italia. L'eccezionalità della situazione - l'essere spesso sola visti gli incarichi del marito e in una posizione di

2 Palma sottolinea la forza di questo strumento garante di classificazione e dunque controllo: «in this manner photography authoritatively began to classify, order and organise knowledge of Africa, with all the power it drew from its claims of 'technological' immediacy and reliability, placing itself at the service of a military regime which, although perhaps not encouraging it certainly made use of it, allowing photographers to obtain coverage on aspects which instead were out of bounds for journalists» (2005, 45).

3 Tale impegno assume valenza politica e istituzionale ai suoi occhi, al punto che nel 1903, secondo quanto riporta Luigi Goglia, ella scrisse al Ministero degli Esteri per chiedere la concessione della medaglia commemorativa d'Africa, in virtù del suo operato in colonia, che poi le fu concessa nello stesso anno. Anche il generale Arimondi, che morì ad Adua e che viene citato nel testo, sostenne la causa nel 1895 alludendo all'operato di Bossiner che rese la colonia popolare «colla penna e colla fotografia» (1996, 841-2).

potere rispetto ai colonizzati - facilita la libertà di scelta nella gestione del quotidiano (Camilotti 2015). Peraltro, parole quali libertà e indipendenza sono esplicitamente citate nel testo, in un brano che ella scrive a un anno dall' arrivo in Africa e che ben esprime il suo slancio e intraprendenza:

questa vita semplice e primitiva, questa libertà, questa indipendenza - ideali della mia natura insofferente di gioghi, di pastois convenzionali, di ridicole e meschine piccinerie da salotto - questa vita mi ritempra e lo spirito e il corpo, m'infonde gagliardie nuove, mi ridesta energie sopite, mi ridona l'allegria e, quasi di-rei, la baldanza dei vent'anni. (TE, 110)

Cogliamo una descrizione dell'io in quel gioco di specchi che caratterizza l'intreccio tra letteratura di viaggio e narrazione autobiografica, in cui mentre si racconta l'altro si offre anche un riflesso di se stessi. In questo passo emerge anche lo stereotipo della colonia rigeneratrice, del paese selvaggio e vitale che infonde energia a chi lo abita, a chi lo possiede. Tuttavia, andando oltre l'esotismo ingenuo, intendere tale dichiarazione come chiave di lettura del personaggio che dice 'io' permette di coglierne la forte carica emancipazionista che quello specifico contesto fa emergere. Naturalmente non c'è solo questo nel diario di Bossiner, che assume in sé alcuni dei tanti atteggiamenti che Del Boca ha individuato negli italiani in Africa coloniale:

c'è l'africanismo disinteressato dell'ultima generazione di viaggiatori romantici e l'africanismo interessato degli affaristi del Nord. C'è l'africanismo che si ispira alla romanità e alla concezione messianica di un'Italia dispensatrice di civiltà e un africanismo che nasce da preoccupazioni geopolitiche. C'è l'africanismo vanitoso della casa Savoia e l'africanismo apostolico dei missionari e dei cattolici conciliatoristi. C'è l'africanismo-avventura [...] e l'africanismo-evasione. (1992, 56)

Fanno parte di lei la visione idealizzata e romantica, affascinata dall'esotico e dallo stato di natura delle popolazioni, per così dire, ma anche quella apostolica e civilizzatrice.⁴

Al fine di inquadrarne ulteriormente l'eccezionalità, occorre segnalare alcune note biografiche: originaria del bellunese, vive con il marito, Domenico dei marchesi Pianavia-Vivaldi, a Verona, città da cui parte per l'Eritrea nel 1893 e dove resterà fino al 1895; l'assen-

⁴ L'attenzione che dedica ai bambini meticci ne è un esempio, come emerge dal capitolo significativamente intitolato 'I miei bambini', dove dopo l'iniziale disgusto decide di dedicarsi alla loro educazione.

za di figli e, in certi periodi, anche del marito, le consente di dedicare molto tempo a coltivare relazioni nel suo salotto, inviare riscontri giornalistici a «L'Illustrazione italiana», uno dei periodici maggiormente in circolazione al tempo, nonché dedicarsi ad opere filantropiche. Dal testo emerge una figura determinata e dinamica che, se ovviamente deve la sua presenza in colonia agli incarichi del coniuge, non pare per il resto dipendere troppo da lui. Quest'ultimo fa parte della spedizione, intrapresa nell'ottobre 1887, che ha come principale obiettivo la «grande rivincita» (Del Boca 1992, 277) dopo Dogali e si distinguerà per le «ardite puntate su Macallè e su Adua» (282) al punto che il generale Baratieri rimpiangerà di non averlo avuto al suo fianco durante la disfatta di Adua (282).

L'importanza di *Tre anni in Eritrea* nasce non solo in quanto testimonianza femminile della prima fase del colonialismo italiano, ma anche perché Bossiner risulta l'unica donna italiana fotografa presente in Africa a fine Ottocento. La prima foto che compare ritrae il marito in abiti militari, seguita, qualche pagina dopo, dall'immagine di lei a cavallo, sottotitolata «L'Autrice» (TE, 7). A questo proposito, la didascalia fornisce una sorta di autorevolezza e riconoscimento pubblico, in curiosa antitesi con la scelta figurativa che non presenta una donna in un ambiente chiuso, domestico e adatto alla composizione, ma all'aperto a cavallo.⁵ In tal caso troviamo corrispondenza con quanto scrive Polezzi a proposito delle fotografie di viaggiatori e viaggiatrici, in cui

anecdotes and pictures frame the traveller, allowing him (or occasionally her) to assume the posture of the adventurer, or to pose for an exoticizing portrait which demonstrates empathy with, but also control over, the places and people visited. (2012, 357-8)

Se da una parte l'immagine a cavallo evidenzia il suo essere dinamica e avventurosa, dall'altra la statuarietà del ritratto rimarca la percezione di controllo e ordine, che si costruiscono anche a partire dalle omissioni, strategiche nella costruzione del consenso attorno all'impresa coloniale:

stereotypes and recurring themes are important in constructing dominant images of Africa, equally relevant are the erasures, the displacements, the blind spots which emerge from travel accounts: ignoring or deleting traces of local civilization helps travellers, photographers, and their audiences to impose their own presence on the landscape and to present this as a form of desirable, even charitable, modernization. (359)

⁵ Sul ruolo della didascalia e sulla sua potenzialità di indirizzare in un verso o in un altro l'interpretazione di una immagine, si veda Palma 2005, 49.

Il diario di Bossiner esclude infatti ogni forma di conflitto, per non dire violenza, esaltando, al contrario, la sensazione di sentirsi a casa propria, al sicuro e totalmente a proprio agio. La descrizione della sua condizione di vita ad Asmara ne è un esempio:

cominciai a persuadermi che forse, in un'esistenza anteriore, io dovevo essere vissuta in quelle parti, tanto mi sono trovata e ho continuato a trovarmi bene [...]. Avevo cambiato il mio appartamento cittadino [...] il mio antico nido, per una elegante palazzina, dalla tinta rosso cupa, dalle persiane verdi e dal tetto di zinco, che aveva addobbata all'orientale, e dove, per non dire altro, c'era un amore di cucina economica, la 'prima' cucina all'Asmara. Un orto, un giardino e un parco... per le galline, circondavano la palazzina; e, a pochi metri, una graziosa capannetta tutta rivestita di fiori, dimora un tempo dei primi Generali, e poi convertita all'umile ufficio di alloggio per le mie persone di servizio. (TE, 26-7)

Le due fotografie relative ritraggono la palazzina e la capanna, dinanzi alla quale compare un militare con un ragazzino africano sorridente. Le didascalie recitano rispettivamente «Mia palazzina» (TE, 26) - e, si badi, non scrive 'nostra'⁶ riferendosi a lei e al marito - e «Capanna abitata dai primi Comandanti» (27). In tal caso l'immagine, potenziata dal testo, separa il visibile dall'invisibile trasmettendo un messaggio di normalizzazione e controllo che da una parte soddisfa le aspettative dei lettori e dall'altra offre un'immagine della donna che va oltre lo stereotipo della fragilità e debolezza, del bisogno di protezione in un contesto a rischio quale potrebbe essere la colonia. Anche il prevedibile timore di incorrere nei disagi tipici di un contesto 'selvaggio' viene spazzato via dalle dichiarazioni di appartenenza a quei luoghi, nonché di sicurezza e intraprendenza.

Vi è poi un'altra immagine che si costruisce a partire dall'esclusione di elementi problematici e che si relaziona con la parola scritta in maniera significativa. Riguarda la figura di Teresa Naretti,⁷ sorella di Kassa Zander, un interprete figlio di un tedesco e di una indigena; lo spazio a lei dedicato è ridotto a una sola nota che si riferisce al fratello, di cui compare una fotografia dai toni distinti. Il ritratto della donna appare alquanto eloquente, quasi in contrasto con la didascalia, che recita: «l'interprete signora TERESA NARETTI»⁸ (TE, 106).

⁶ Vi è un'altra immagine che la rappresenta nel suo ambiente domestico, cui si riferisce con il medesimo aggettivo possessivo in prima persona: «nel mio salotto» (TE, 117).

⁷ Teresa deve il cognome al matrimonio con Giacomo Naretti, «ministro-architetto-falegname di Johannes [Johannes IV imperatore] per molti anni e da questi espulso dall'Abissinia dopo l'occupazione italiana di Massaua» (Del Boca 1992, 284).

⁸ Del Boca sottolinea il ruolo importante della donna nei seguenti termini: «donna che intreccia gli amori agli intrighi [...] avrà un peso non indifferente a Massaua ed eser-

Appare infatti in una posa piuttosto languida, semidistesa e con i capelli sciolti, con vesti e accessori orientaleggianti che poco si adattano al titolo di signora e alla professionalità che le viene attribuita, sempre in nota: «valente interprete d'amarico, presso il Governatore della Colonia» (TE, 105). Tale carenza di dettagli nel testo scritto si potrebbe spiegare con l'ambiguità a lei attribuita in quanto meticcica, categoria per definizione perturbante, e che provoca apici di disgusto in un altro passaggio: «se in Africa tutto mi piaceva e mi appassionava, una cosa - terribile per le sue conseguenze - ebbe a disgustarmi a impressionarmi in modo strano: il connubio fra il bianco e la nera» (TE, 309).⁹ Anche tale dichiarazione esprime l'ambizione di fare ordine, classificare secondo parametri propri, al fine di ridurre il potenziale di alterità e dunque di minaccia.

La conclusione, guardando ancora all'intreccio tra testo e immagine, pare chiudere significativamente il cerchio: dal punto di vista iconografico compare la foto del capitano Bottego, citato in quanto in procinto di partire per un viaggio esplorativo, che, nonostante la tragica fine (morirà in un combattimento durante una spedizione nel 1897) provoca l'invidia dell'autrice: «lo dico?... l'avrei seguito. Lo invidiavo» (TE, 329); il testo riconferma l'idea secondo cui la società civilizzata non garantisce alle donne le libertà che la colonia offre e, seppure nel trionfo della retorica esotista, il desiderio di restare è ancora forte:

lasciatemi libera sul dorso del mio 'Mangascià' per la sconfinata pianura, perduta negli ampi silenzi, nell'alta quiete delle cose; rapita nella maestà del tramonto, nello sfolgorio del sole; raccolta nella mite contemplazione del profondo cielo stellato; lasciate che io beva ancora quest'onda di vita calda che mi ha rinnovellato il sangue, serenato il pensiero, affinato il sentimento! Lasciate che mi penetri e s'imprima per sempre, la visione superba dei superbi spettacoli; lasciatemeli i godimenti sereni, forti, veri, che dà questa terra; non mi togliete l'indipendenza, la libertà, beni che nel mondo incivilito non troverò più mai! (TE, 328)

citerà il suo fascino su molti ufficiali, da quelli di basso grado all'Albertone e al Baratieri, sino ad influire, coi suoi intrighi, sui rapporti fra i più alti gradi» (1992, 284).

⁹ Poche pagine dopo leggiamo sul medesimo argomento: «la piaga [del meticcio] allargandosi e incrudendo ogni giorno più, impensieriva, affannava» (TE, 314).

Bibliografia

- Bossiner, Rosalia (1901). *Tre anni in Eritrea*. Milano: L.F. Cogliati.
- Camilotti, Silvia (2015). «Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé». Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di), *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 43-55. DOI <https://doi.org/10.14277/6969-053-2/DIA-4-3>.
- Del Boca, Angelo (1992). *Gli italiani in Africa Orientale. Dall'Unità alla marcia su Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- Goglia, Luigi (1996). «Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)». Carucci, Paola et al., *Fonti e problemi della politica coloniale italiana*, vol. 3. Ministero per i beni culturali e ambientali. Roma: Ufficio centrale per i beni archivistici, 806-904.
- Gribaldo, Alessandra; Zapperi, Giovanna (2012). *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*. Verona: Ombre corte.
- Mills, Sara (1993). *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. 2a ed. Londra; New York: Routledge.
- Palma, Silvana (1992). «Fotografia e storia dell'Africa». *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 47(4), 631-5.
- Palma, Silvana (2005). «The Seen, the Unseen, the Invented Misrepresentations of African 'otherness' in the Making of a Colony. Eritrea, 1885-1896». *Cahiers d'Études africaines*, 45(1), 177, 39-69.
- Polezzi, Loredana (2006). «The Mirror and the Map: Italian Women Writing the Colonial Space». *Italian Studies*, 61(2), 191-205.
- Polezzi, Loredana (2012). «Il pieno e il vuoto: Visual Representations of Africa in Italian Accounts of Colonial Experiences». *Italian Studies. Cultural Studies issue*, 67(3), 336-59.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

«Uomo e natura qui sono più vicini» I viaggi in Calabria di Alberto Savinio

Giovanni Turra

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In *Partita rimandata. Diario calabrese*, Alberto Savinio's writing is so digressing that singular metamorphic visions take precedence over the ideological clash of 1948: a ferry-boat becomes a female-ship, the palms of a public garden liven like Luciano's woman-vines, lamb-like or ram-headed men appear here and there. Reggio, Catanzaro, Crotone, Cosenza: the steps that Savinio brings to the readers' knowledge are not many, but sufficient to better define a powerfully visionary style, elaborating an idea of Calabria that integrates the present, the history, the myth.

Keywords Calabria. Italian ideological clash of 1948. Singular metamorphic visions. Present. History. Myth.

1 Introduzione

Nonostante il grande numero di soggiorni all'estero e la notevolissima quantità di collaborazioni giornalistiche e di articoli pubblicati in circa cento testate italiane e straniere (cf. Piscopo 1973, 259), pagine di viaggio vere e proprie a firma Savinio sono poche.

In contrasto con la vocazione cosmopolita dell'autore, inoltre, esse riguardano tutte la Penisola: si pensi alle tante annotazioni odeporiche di *Hermaphrodito* (Savinio 1974), l'esordio; quindi a *Capri* (Savinio 1988), argomento e titolo del libro; ancora a *Dico a te, Clio* (Savinio 1992), guida agli antichi territori etrusco-sannitici; infine allo squisito Baedeker milanese di *Ascolto il tuo cuore, città* (Savinio 1984b).



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/024

269

In *Partita rimandata. Diario calabrese* (Savinio 2008), la scrittura si fa, se possibile, più frastagliata che in precedenza, a tal punto divagante da anteporre, allo scontro ideologico del '48, singolari visioni metamorfiche: il *ferry-boat* diviene una nave-femmina, le palme di Reggio si animano come le donne-viti di Luciano, uomini dall'aspetto di agnello o dalla testa di montone fanno capolino qua e là.

2 Partita rimandata. Diario calabrese

Nel marzo 1948 Alberto Savinio è al seguito di un viaggio elettorale di Roberto Tremelloni, allora ministro dell'industria e candidato di bandiera, in Calabria, di «Unità Socialista». Il 18 aprile, la coalizione otterrà una percentuale di voti irrisoria.

Quello di Savinio è certamente un angolo visuale divergente rispetto allo scontro bipolare in atto. Il carattere minoritario del suo osservatorio acconsente però a un avvicinamento di tipo culturale e non ideologico a una regione ancora sconosciuta ai più.

Reggio, Catanzaro, Crotone, Cosenza: le tappe di cui Savinio dà conto non sono molte, e tuttavia bastevoli a che uno stile potentemente visionario prenda forma, elaborando un'idea di Calabria che integra il presente, la storia, il mito.

Disseminato nelle pagine de «L'Illustrazione Italiana», del «Corriere d'Informazione» e di «Omnibus», tra il 28 marzo e il 4 settembre 1948, il «diario calabrese»¹ è stato pubblicato in volume soltanto nel 1996, ricorrendo anche ai dattiloscritti e manoscritti originali. La seconda edizione data al 2008.

Il *Viaggio ministeriale* (questo il titolo della prima corrispondenza)² ha inizio il 12 marzo da Roma Termini, in una stazione che offre da subito lo spettacolo desolante degli emigranti del Sud: «Poverismo. Tristezza. Umiliazione della fatica, soprattutto nelle donne - le povere donne» (Savinio 2008, 23). La vettura che ospita Tremelloni induce Savinio a registrare lo scarto tra i suoi ricordi d'infanzia, che evocano le ferrovie della Tessaglia costruite dal padre, ingegnere civile, e la prosaicità dell'Italia del dopoguerra:

Ben altro era il 'saloncino' ferroviario della mia infanzia. [...] Talvolta, che il treno si fermava in aperta campagna, per quelle ra-

¹ Ben tre volte i manoscritti furono inviati dall'autore col titolo *Diario calabrese* - eliminato poi dai redattori di turno. Ciò avvalorerebbe l'ipotesi dell'articolazione di un testo in divenire, a suo modo unitario.

² Il testo fu spedito dall'autore il 21 marzo 1948, col titolo 'Diario calabrese', e pubblicato ne «L'illustrazione italiana», 28 marzo-4 aprile 1948, con un taglio redazionale che ha eliminato un paragrafo e col titolo *Viaggiare con un ministro in Calabria*.

gioni che nessuno, nemmeno i tecnici, sanno spiegare, un centauro venerabile, grondante peli e fili d'erba, si avvicinava al nostro 'saloncino', si fermava a guardare da dietro il vetro noi che stavamo mangiando il *pilàf* con lo spezzatino d'abbacchio. (22-3)³

La carrozza messa a disposizione dalle Ferrovie dello Stato è ben lontana dal lusso e dalle raffinatezze, nonché della Tessaglia, dell'Italia di prima della guerra (la Seconda). Del reboante passato fascista rimane però una traccia: «Nella ritirata». Dal sommo del tubo dello sciacquone sporge un pulsante con su scritto «'Premere'». Durante il ventennio l'uso dell'infinito con senso imperativo aveva informato il frustissimo «'Credere, obbedire, combattere'» (25).

In Calabria, invece, il modo infinito è sconosciuto; come in Grecia: «Con che si vede che la Grecia moderna è più greca dell'antica, più 'presocratica'. La mancanza d'infinito mostra quanto greci sono i calabresi» (25). Questo primo accostamento della Calabria alla Grecia annuncia, ben oltre l'occasione politico-elettorale del viaggio, gli interessi profondi che spingono lo scrittore a indagare anche i recessi antropologici più riposti.

Alle undici antimeridiane del 13 marzo - è scritto nel primo capoverso de *Il ferry-boat è una nave femmina*⁴ - la tradotta ministeriale entra a Reggio. «Il giorno è tralucente». Alcune ore avanti, attraverso un finestrino della carrozza, Savinio aveva visto accendersi un fuoco nelle tenebre: «Capii che era lo Stromboli. Allora qualcosa di profondo avvenne in me» (27).

Quel bagliore igneo aveva suscitato in lui una curiosità delusa: «Che altro effetto facevano una volta queste eruzioni di sotterraneo fuoco! Piegavano l'uomo all'adorazione e accendevano la mente dei poeti». Insieme con la curiosità, si desta anche il ricordo di letture infantili: «Le sole del resto che nel mio repertorio libresco abbiano vita tenace» (28-9).

Cade quindi il nome di Jules Verne:⁵ nella scena finale del *Viaggio al centro della Terra*, riusciti alla superficie dopo essere entrati nel cratere dello Sneffels, in Islanda, e aver attraversato oceani interni sotto cieli densi di vapore, il professore Lidenbrock e i suoi compagni si trovano tra ulivi, vigneti e fichidindia; alla vista di quegli esseri irsuti e bruciacchiati che gli pongono domande multilingui, un fanciullo lacero e impaurito risponde: «'Stromboli'» (30).

3 Per l'apparizione del centauro, cf. Savinio 2001, 133-7. Il tema del centauro rinvia sicuramente a Chirone, ma anche a Giasone e agli Argonauti. Cf. Savinio 1974, 194 e Savinio 1993, 71-5.

4 Il testo fu spedito dall'autore il 2 aprile 1948, col titolo 'Diario calabrese', e pubblicato su «L'illustrazione italiana», il 12 aprile 1948, con pesanti tagli redazionali e col titolo *Il ferry-boat è una nave femmina*.

5 Per l'appassionato ritratto di Verne, cf. Savinio 1984a, 117-31.

Considerazioni più o meno analoghe erano state suggerite anche dalla costa siciliana, che viene delineandosi di là dello Stretto. Savinio vede l'isola per la prima volta e ne è commosso: «Essa è la culla, mi diceva mio padre, della nostra gente. Quella terra laggiù, disegnata in turchino da una sapientissima mano, è dunque in maniera più ampia della strettamente umana, un'antica madre per me» (29).

Prima di arrivare a Reggio, il treno si era fermato a Villa San Giovanni, da cui partono i ferry-boat per Messina. All'approdo, «una enorme nave bianca come una vitella del Sole, stava mangiando»: ⁶ attraverso la poppa spalancata, la nave fagocitava lentamente un lungo convoglio di carri ferroviari. A quella vista, subito si sovrappose l'immagine della mantide religiosa, che «prima si mischia amorosamente col maschio, poi non meno voluttuosamente se lo mangia a cominciare dalla testa» (31).

Savinio fissa infine, in un cartone memorabile, la «sagoma böckliniana» ⁷ della rocca di Scilla, che passa alla sua destra. Ai suoi piedi, il borgo di pescatori schiera «le sue casipole lungo la spiaggia». Davanti al borgo, una barca è rovesciata sulla rena «come un arabo in preghiera». Dell'«immedicabil piaga», ⁸ non vede «se non il pallido della corrente, che nastreggia sul turchino del mare» (28).

Nei giorni successivi esplora la città di Reggio. Ne *Le donne viti*, ⁹ gli strani alberi del giardino pubblico gli ricordano il passo delle donne-viti contenuto in *Una storia vera* di Luciano, che Savinio trascrive nella classica traduzione di Luigi Settembrini:

«La parte di giù che usciva della terra era tronco verde e grosso: in su eran femmine, che dai fianchi in sopra avevano tutte le membra femminili [...]. Dalle punta delle dita nascevano i tralci, che erano pieni di grappoli: e le chiome dei loro capi erano viticci, e pampini, e grappoli». (Savinio 2008, 42 e Luciano 2018, 329-31)

Finalmente gli riesce di capire le figurazioni ambigue degli scrittori antichi. E annota: «Uomo e natura qui sono più vicini» (Savinio 2008, 43). Insomma, i calabresi parteciperebbero di una condizione edenica pura, immutabile.

⁶ Il secondo termine di paragone è un chiaro rimando alle mandrie del Sole di Omero, *Odissea*, XII.

⁷ È nota l'importanza di Böcklin nella formazione del pensiero pittorico di Savinio e di suo fratello Giorgio de Chirico. Cf. Savinio 1984a, 31-47. Altrettanto nota è l'evocazione di luoghi e personaggi dell'*Odissea* nell'opera di Böcklin.

⁸ Omero, *Odissea*, XII, 292, traduzione di I. Pindemonte.

⁹ Il testo fu spedito dall'autore a «Omnibus» il 6 luglio 1948. Fu pubblicato il 22 luglio, con piccoli interventi redazionali e col titolo *Le donne viti. Nel sud uomo e natura sono più vicini*.

Segno dei tempi che non mutano è anche il «troppo maschile» (48) che incupisce la vita pubblica della regione. In *Dove le donne sono di più ma non si vedono che uomini*,¹⁰ non a caso Savinio ricorda Nora Helmer, protagonista di *Casa di bambola*.

Qualche anno prima, in *Vita di Enrico Ibsen*, aveva sentenziato: «Consorzio umano senza attiva partecipazione della donna non conosce se non l'idea di necessità: la presenza della donna fa tacere la necessità, dà riposo all'istinto, calma e illumina la mente» (Savinio 1979, 26).

La Calabria del '48, al contrario, sarebbe ben al di qua di quel consorzio ideale: «Uomini, uomini, uomini. Nell'atrio dell'albergo, nelle sale, al caffè, al bar». Un ostinato *perché* batte quelle fronti chiuse: «Perché..., perché...». Savinio ne conclude che «nelle Calabrie domina il maschile» (Savinio 2008, 47).

Perché civiltà vera scenda fin nella punta dello Stivale, è necessario che la donna prenda parte in società. Libera di decidere e di operare, la donna arricchisce e perfeziona l'uomo: «Accende negli occhi di lui [...] una luce maggiore e migliore» (48).

Se in Calabria «l'uomo è ancora vicino all'ariete, al toro» (44), può ben darsi che a condurre l'utilitaria da Crotone a Catanzaro sia un autista dalla testa di capro. Ne *Il montone*,¹¹ questi regge il volante «con mani lanose» e fissa caparbio la strada «non con gli occhi ma con la fronte». Savinio non si preoccupa: «I ruminanti sono gravi e tranquilli. Più gravi e tranquilli degli uomini» (49).

Da un finestrino abbassato, un'aura sacra sopraggiunge ed evoca l'Attica e la Tessaglia: «Finita la città, finiva ogni traccia dell'uomo e dei suoi lavori. Piante selvatiche, anèmoni, erba del vento. Strade i letti asciutti dei torrenti, sul greto sassoso lo scheletro bianco di un somaro, e corvi passavano sopra un lento batter d'ali» (52).

Savinio ricrea magistralmente lo stupore fantastico e la svagata irrequietezza del fanciullo che scopre la realtà che lo circonda: colori, profumi, suoni come altrettante promesse. A distanza di tempo, la campagna dell'infanzia infine riappare; sulla sponda ionica della Calabria: «Terra intatta. Terra antica. Terra calva. E i corvi a mezza costa, lenti verso i monti» (52).

Nonostante sia preda di un'emozione fortissima, Savinio vuol precisare la greccità dei calabresi. Il greco, infatti, vive di là dalle cose, con leggerezza: «Anche stanco, anche vecchio, il greco ha nel passo una specie di danza». In Calabria, invece, l'uomo sta dentro le cose, cupamente: «E non c'è danza nel suo passo» (51).

10 Il testo fu pubblicato nel «Corriere d'Informazione» il 4-5 settembre 1948, col titolo *Guida morale alla Calabria. Dove le donne sono di più ma non si vedono che uomini*.

11 Il dattiloscritto fu spedito dall'autore il 20 marzo 1948; fu pubblicato sul «Corriere d'Informazione», 29-30 marzo 1948, con insignificanti modifiche del testo.

Cupo è anche il dialetto: «Cutrone» è metatesi popolare del nome greco di questa città. Il fascismo, però, aveva imposto l'antica dizione di Crotone: «Per retorica. Per estetismo». Fece anche di più: «Mise una maschera a tutta l'Italia». Si sa cosa avvenne quando la maschera cadde: «Dietro la maschera, la sostanza vera marcisce» (50-1).

Altri calabresi zoomorfi incontra Savinio durante il viaggio elettorale. Ne dà notizia in *Un nuovo mappamondo*:¹² «Nella mia visita a Catanzaro, mi sono guida due agnelli. Cortesissimi entrambi, e premurosi. L'uno bruno e l'altro biondo» (55). Affacciato al parapetto di Via Bellavista, ammira

una mostra meravigliosa di digradanti piani verdi e di emergenti verdi colli, di bianchi fiumi che ai lati della città serpeggiano separati e oltre la stazione ferroviaria di Sala serpeggiano uniti, di strade a nastro su cui camion lillipuziani e lillipuziane automobili *si affrettano lenti*, di borghi e borgatelle dai quali sale o un fumo o un fischio, e del mare, laggiù, luminoso e tranquillo, azzurra pista da ballo per l'invisibile danza di Anfitrite. (55)¹³

Di seguito, infiniti verbali in fitta successione – non più iussivi, bensì esclamativi – modulano lo scoramento di Savinio:

Poter rispondere a questo triplice invito *della terra del mare e del cielo!* Spiccare il volo di quassù scortato dalle mie guide agnellische, passare in una terra ove gli uomini non sono parcati metà nella DC e metà nel PC, ove i giochi mentali non sono controllati e paralizzati dalla arcigna Scolastica, ove gli affetti non sono incapsulati dentro rigide forme feudali, ove il disavanzo fra entrate e uscite non propone quotidiani e insolubili problemi. (55)¹⁴

Alla politica su larga scala (da qui il titolo del reportage), Savinio preferisce la messa a fuoco di un dettaglio: da una nicchia, un appello elettorale invita a votare per un partito di sinistra. In quella stessa nicchia era stato decapitato l'ultimo brigante: «O equivoco bestiale!». Il brigantaggio della Calabria «era una forma di patriottismo affine [...] ai nostri Partigiani» (57). Qui s'abbatté il taglio censorio della redazione.

12 Il testo fu spedito dall'autore il 20 marzo 1948; fu pubblicato sul «Corriere d'Informazione», 11-12 maggio 1948, con tagli e modifiche dal sapore censorio.

13 Corsivo aggiunto. Dopo aver ripreso il *Festina lente* augusteo, Savinio comunica al lettore l'ennesima suggestione greco-calabrese: la danza della Nereide Anfitrite nell'isola di Nasso provoca l'innamoramento di Poseidone, il quale sarà poi amante della ninfa Scilla.

14 Corsivo aggiunto. Il tricolon echeggia a fini parodici la dichiarazione di guerra pronunciata da Mussolini il 10 giugno 1940: «Combattenti di terra, di mare, dell'aria...».

Pezzo di ambientazione catanzarese è anche *La Ricciutella*.¹⁵ Affacciato al parapetto di villa Margherita, Savinio contempla la vista grandiosa di valli e monti; i due giovanotti dall'aspetto di agnelli, immobili ai suoi lati, lo «guardano guardare» (61) e rispettano il suo silenzio.

Il contegno di Savinio è «di uomo muto di stupore». A tanto lo ha portato «la necessità di conciliare curiosità, desiderio e pudore» (61). Sulla scorta di un frammento di Eraclito, già nel '20 Savinio sosteneva che «*Fusis cruptesthai filei*» (la natura ama nascondersi; cf. Savinio 1920, 473-82 e Italia 2004, 227-31): nel riprodurre «gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce» (Savinio 2007, 63), l'artista non può esprimerli senza mediazioni, e «per pudore» (Savinio 1920, 478 e Italia 2004, 229) li deforma.

D'un tratto, l'agnello biondo punta l'indice su un ponte a fondovalle. È il Lepore, ardita opera d'ingegneria, gettata sulla gola del Mosòfalo: «Da una parte riceve la strada che stacca dalle ultime case di Catanzaro [...], dall'altra la restituisce al monte di rimpetto». Guadagnato il ponte, i tre si fermano a metà dell'unica arcata: «È altissimo. Dà il capogiro» (Savinio 2008, 62-4).

Su quel ponte, una sera del '38, «la Ricciutella cadde svenuta». Quando rinvenne, non era più ragazza ma uomo: aveva assunto l'identità di un tale, ucciso qualche tempo prima. Per tre giorni parlò con voce di baritono, bevendo vino e fumando sigarette; disse anche i nomi degli assassini. Il terzo giorno, fu presa da un gran sonno: «'Quando si svegliò era ritornata la Ricciutella'» (62-3).

Per il tramite dei due giovani bioccolosi, Savinio ci restituisce non tanto il divertente «capovolgimento della trasformazione tirèsica» (62), quanto piuttosto la vicenda intatta ed estrema di uno spazio avvertito come totalmente altro, irriducibile alla mediazione della cultura, all'ordine della riflessione e del concetto.

In *Campanella chi è?*,¹⁶ percorre in automobile la strada che porta da Paola a Cosenza: «In un primo tratto si sale a saetta fino al passo di Crocetta, scoprendo sempre più d'alto la distesa del Tirreno e i paesi della costa tra cui lo straordinario San Lucido, e nel secondo tratto si scende egualmente a saetta le pendici che dichinano nella valle del Crati» (67).

In questa grande dolina svasata, solcata dal Crati e dal Busento, e chiusa a settentrione dalle vette nevose del Pollino, Alarico diede il suo addio all'Italia. Le ragioni per cui il re dei visigoti era calato nella Penisola sono le stesse per cui vi sarebbero scesi Goethe Wa-

¹⁵ Il testo fu spedito dall'autore il 24 marzo 1948; fu pubblicato nel «Corriere d'Informazione», il 5-6 aprile 1948, con minimi interventi redazionali.

¹⁶ Il testo fu spedito dall'autore l'8 aprile 1948 e pubblicato sul «Corriere d'Informazione», 19-20 aprile 1948, con interventi redazionali di scarso rilievo.

gner Böcklin: anche Alarico «sentì il bisogno di una seconda nascita e migliore» (69). Amando l'Italia, Alarico sognò di esserne riamato e di farsi degno di questo amore: «Ma l'Italia gli rispose picche». Allora, una sera, il grande condottiero «si coricò sul letto sassoso del Busento», nel punto in cui il Busento si unisce al Crati, sotto il ponte che oggi porta il suo nome. Nell'atto di mettersi a dormire, Alarico «si tirò su le acque del fiume, come altri si tira su il coltrone» (69).¹⁷

Il catino del Crati incantava anche Campanella; il quale, non appena seppe della morte di Telesio, si precipitò a Cosenza: «Entrò nella cattedrale ove la salma era stata portata e deposta sul catafalco, eluse la vigilanza dei guardiani, passò la notte presso la bara». L'abboccamento che il filosofo vivo ebbe con il morto fu di un'intensità straordinaria: «Quanto amore, quanta venerazione di discepolo!» (70). Campanella era originario di Stilo, «il luogo più illustre della Calabria»: città rupestre e «a pan di zucchero» (70),¹⁸ Stilo è il modello vivo della Città del Sole. Proprio la forza di quei paesaggi, naturali e antropici, indusse prima Telesio, poi Campanella, entrambi «di mente altissima e soprattutto liberissima», a denunciare l'orrore «dei principii scolastici» (67-9).¹⁹

Chiarisce Savinio in *Partita rimandata*,²⁰ l'ultimo pezzo: «Anche lo sclasticismo, come l'estetismo, riveste uomini e cose di una pelle che li fa sembrare diversi. Pelle durissima: una cotenna. Peggio: una specie di superficie maiolicata». A Savinio importa invece «tutto che in noi è più segreto, più brutto, più vergognoso, più inconfessabile» (72-3).

Il bello e il buono non gli interessano: «Prima perché non esistono. Poi perché il bello e il buono di una cosa, mi respingono dalla cosa stessa». Parimenti, ha senso distinguere il bene dal male a patto di ricordare che il bene è accessibile solo attraverso il male: «È per il lato brutto, è per il lato cattivo, è per il lato guasto che possiamo avere ingresso negli uomini e nelle cose» (74).

La circostanza politica del viaggio, all'inizio ben esposta, negletta nel prosieguo, alla fine è trascesa del tutto. D'altra parte, l'intenzione dell'inchiesta non era mai stata cronachistica, tanto meno informativa. Perciò, nel commiato, Savinio dichiara beffardo: «Non è per schivare il pericolo. È solo partita rimandata» (74).

¹⁷ La vicenda di Alarico è narrata nel dettaglio in Savinio 1984b, 233-7.

¹⁸ Nel commento di Savinio all'*opus maius* di Campanella, «questa città a pan di zucchero» (Campanella 1995, 152) definisce per l'appunto l'utopica Repubblica.

¹⁹ Savinio non era stato dello stesso avviso nell'introduzione alla *Città del Sole*: «La *Città del Sole* non è un'utopia. Le manca il primo requisito di ogni utopia: la qualità ateistica». Come modello di repubblica da imitare, la *Città del Sole* «è un modello da non imitare» (Campanella 1995, 18 e 22).

²⁰ Il testo fu spedito dall'autore il 17 aprile 1948 con il titolo *Partita rimandata*; fu pubblicato nel «Corriere d'Informazione», 24-25 aprile 1948, con piccole e numerose modifiche e con il titolo *Partita rinviata*.

3 Conclusioni

Nelle corrispondenze calabresi il dato creativo ribalta sempre in avanti. Gli spazi percorsi dal reporter, se dappprincipio sembrano definiti e circoscritti, sono infine deterritorializzati e resi irriconoscibili; e questo perché, come s'è già visto, nell'esprimere «gli aspetti terribilmente chiari», bisogna deformatli. Gli strumenti di questa deformazione sono principalmente due: l'uso demistificante e ironico del mito, e le digressioni continue.

In Savinio, il mito dissacrato permette di rappresentare quelle visioni orrorifiche perché ne disinnesci la carica potenzialmente sovvertitrice. Quanto alle digressioni, se il più delle volte sembrano gratuite o casuali, a fine lettura risultano tutte necessarie, dislocate nel punto esatto della scrittura. Il passo in apparenza superfluo e senza una funzione precisa funge dunque da fulcro, da chiave d'accesso al senso profondo della pagina.

In *Partita rimandata*, si affastellano ininterrottamente vedute e personaggi, che il lettore accoglie o respinge senza valutazioni preconcette. L'eterotopia saviniana è, insomma, una sorta di bizzarra e caotica sovrapposizione di cose senza più nome né scopo e di nomi definitivamente scissi dalle cose; allo stesso modo, gli accadimenti sono slegati dalla cronaca, i luoghi alienati da qualsiasi toponomastica e spicciola sociologia.

Bibliografia

- Campanella, Tommaso [1944] (1995). *La città del Sole. Introduzione e commento di Alberto Savinio*. Milano: Adelphi.
- Italia, Paola (2004). *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*. Palermo: Sellerio.
- Luciano [1944] (2018). *Una storia vera e altre opere scelte da Alberto Savinio*. Traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Adelphi.
- Omero (1961). *Odissea*. Traduzione di Ippolito Pindemonte. Messina; Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.
- Piscopo, Ugo (1973). *Alberto Savinio*. Milano: Mursia.
- Savinio, Alberto [1918] (1974). *Hermaphrodito*. Torino: Einaudi.
- Savinio, Alberto (1920). «Prime chiose sull'ironia». *La Ronda*, 2, 473-82.
- Savinio, Alberto [1926] (1988). *Capri*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1938] (1993). *Achille innamorato*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1939] (1992). *Dico a te, Clío*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1942] (1984a). *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1943] (1979). *Vita di Enrico Ibsen*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1944] (1984b). *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1996] (2008). *Partita rimandata. Diario calabrese*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Savinio, Alberto (2001). *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto (2007). *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*. Milano: Adelphi.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Il Ghetto di Venezia nel reportage di Goffredo Parise

Sara Civai

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract A journey through the Venetian Ghetto written by a young Goffredo Parise. This paper aims to explore the relationships between this account – part of the early production of the author's travel literature –, some elements of the history of the world's oldest Jewish Ghetto, and the representations and stereotypes in the literary tradition that contributed to make this place and its inhabitants an 'imagined community'. Finally, this essay explores Parise's report in light of Rilke's short story about Ghetto taken from *Stories of God*.

Keywords Venice Ghetto. Goffredo Parise. Rainer Maria Rilke. Travel Literature. Orientalism. Shakespeare.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Visioni d'Oriente. – 3 Sulle orme del vecchio Melchisedech.

1 Introduzione

C'è un luogo a Venezia, dove neppure i turisti stravaganti si inoltrano; [...] quegli stessi veneziani che tutto sanno della città, che scovano angolini e bassorilievi in pietra veneta [...] di rado lo menzionano, o se lo fanno, esso risulta come un'appendice lontana, imprecisa della città. Questo luogo è il ghetto, quel gruppo di edifici disposti a giro di catena, che un tempo fu stabilito forzosa dimora degli ebrei in Venezia. (Parise [1954] 2016, 71)¹

1 Il racconto è stato pubblicato per la prima volta sulle pagine de «L'Illustrazione italiana», n. 5, maggio 1954; poi ripubblicato in Parise [1956] 2016, 1395-403 nella sezione «Luoghi e reportages» che raccoglie gli esordi della scrittura di viaggio di Parise. L'ultima edizione, da cui si attingono le citazioni utilizzate in questo articolo, è contenuta nel volume Parise [1954] 2016.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/025

279

Quando nel maggio del 1954 Goffredo Parise pubblica sulle pagine de «L'Illustrazione italiana» il suo reportage dal Ghetto di Venezia, il quartiere gli appare come «un'appendice lontana, imprecisa della città» e i lineamenti che ne restituisce sono quelli di un'area periferica, sconosciuta ai più e irriducibilmente altra rispetto al resto del corpo cittadino.

Si è ancora lontani dalla riscoperta del Ghetto che avverrà solo agli inizi degli anni Ottanta, e questa esclusione dallo sguardo che attraversa quasi tutto il Novecento finisce per rafforzare «la natura di 'altrove' del quartiere e le sue caratteristiche più immaginarie che reali», tali da renderlo «un luogo antico e misterioso, vera 'corte di miracoli'» (Levis Sullam 2008, 27).² Così l'invito dell'autore è quello di infilare rapidi il sottoportico che dalla fondamenta delle Guglie conduce nel cuore del Ghetto Vecchio, vero e proprio ingresso *nel regno degli Ebrei*. A dominare la visuale del campo narrativo sono ora le svettanti case del Ghetto, emblema dei tratti di verticalità e precarietà che contraddistinguono la 'città che sale':

[I visitatori, i turisti, i curiosi] non si accorgono che alle loro spalle, mastodontici, solenni, ieratici quasi e inneggianti al cielo in uno sfavillio di colori e panni come bandiere, si innalzano i due più alti edifici del ghetto, le più alte case di Venezia: veri e propri grattacieli questi due blocchi di mattoni friabili, affiancati, punteggiati di finestrelle la più ardita, la più scatenata e mirabolante costruzione nel giro delle fantasie veneziane. [...] Giunti nel Campiello delle Scuole, stando appoggiati alla sinagoga, alzare finalmente gli occhi al cielo, seguendo con essa l'irradiarsi dei ballatoi, dei poggiali sgangherati, dei muri fumosi, su, fino agli abbaini al settimo, all'ottavo piano, costruiti con pietre così leggere che il vento pare quasi non avvedersi delle pareti. (Parise [1954] 2016, 71-3)

2 Visioni d'Oriente

Lo sguardo del narratore si inerpicava lungo lo spazio 'tutto pieno' del Ghetto: a catturarne l'attenzione sono le cupole delle tre sinagoghe situate nel campo del Ghetto Nuovo; in una similitudine 'domestica' che avvicina il sacro al profano all'interno di una scrittura che fa del dettaglio³ il centro propulsivo della narrazione, le cupole delle sina-

² Levis Sullam 2008, 28: «Risale al 1979 l'avvio di una concreta azione di salvaguardia monumentale dei più importanti edifici del quartiere, che rappresenta anche l'inizio di una vera e propria riscoperta culturale ad artistica del Ghetto».

³ Ancora Zanzotto a proposito della propensione parisiense per il dettaglio, per lo scorcio minuto e per la miniaturizzazione del reale scrive nell'introduzione a Parise

ogge sono paragonate ad abatjourns o a vecchie pendole, destinate ad andare incontro al logorio quotidiano:

Non si scorgono, dapprima, che le cupole: curiose cupole, minuscole, sghimbesche, costruite interamente in legno e ricoperte di lamiera ammaccata; fuoriescono dal corpo di un caseggiato attaccandosi per mezzo di fili e putrelle alle travi di un altro di fronte, poggiando, in bilico, sui tetti dell'uno e dell'altro edificio, aeree, sospese, così da apparire simili ad abatjourns d'antico stampo, o a quelle vecchie pendole barocche, che si sfasciano di giorno in giorno nella casa di qualche bizzarro parente. (Parise [1954] 2016, 73)

A volte invece è l'ambiente stesso nel suo rivelarsi fenomenico ad essere gravido di contrasti - puntualmente registrati dalla penna d'autore e tradotti in immagini grazie a quell'«intuizione figurativa» che resterà la cifra della scrittura di Parise viaggiatore (Crotti 1993, 134) - come quello tra la stupenda architettura d'interno delle sinagoghe e «l'esterno, grigio e insignificante, con i muri poggiati sui muri delle case, sbreccate e pericolanti». Si rilegga l'incipit di queste pagine veneziane sul Ghetto, in cui a dare forza a uno sguardo metaforico e a rivelare quegli «strani veleni di sogno» che «minano e sgretolano il realismo della narrazione» (Zanzotto in Parise [1956] 2016, XIV) sono il dettaglio degli occhi di un gatto, a significare il cauto incedere dell'autore nel Ghetto e forse un unico velato riferimento alla tragedia della Shoah rintracciabile nell'orditura cromatica del testo:

Già i passi si saranno fatti misteriosi, felpati come lo zampettare dei gatti funamboli che fanno da guida in quella penombra coi bagliori verdastrì degli occhi, e i siamesi con lampi rossi nelle iridi dove il tramonto filtra in lamelle di sangue. (Parise [1954] 2016, 71)

Del resto questo reportage si colloca agli esordi della produzione di Parise viaggiatore e di una scrittura che è ancora tenacemente ancorata al mondo veneto ed insieme influenzata da «un fondo di visionarietà fantastica», che permette all'autore di sperimentare «le potenzialità poetiche e mitiche di uno sguardo proiettato dall'altrove» e che poi si tradurrà in «un imprescindibile strumento di lettura di sé»⁴ (Crotti 1993, 134-49). Negli anni dei grandi viaggi come reporter - in cui riemerge il sentimento di appartenenza alla piccola pa-

[1956] 2016, XIV: «Parise percepisce la totalità tramite piccoli tocchi parziali ed aspira all'allusività e al silenzio».

⁴ Si legga a tal proposito l'analisi condotta da Ilaria Crotti (1993, 129-66) sul racconto *Gli americani a Vicenza* scritto nel 1956 e pubblicato per la prima volta sulle pagine de «L'Illustrazione italiana» nel 1958.

tria regionale, il «Veneto 'barbaro' di muschi e di nebbie»⁵ - Venezia conserva la sua posizione di eccezionalità, figlia di quella tradizione orientalistache influenza anche lo sguardo d'autore, quando accosta la città lagunare «ad un immenso bazar del Medio Oriente»:⁶ uno spazio enigmatico e attraente, «il sogno di tutti i sogni», situato «ancora ai confini tra due civiltà: quella moderna di origine storica e quella antica, posta ai limiti fra l'immaginazione, i viaggi e i mercanti d'Oriente» (Parise [1956] 2016, 1428). Se da una parte tutta la produzione odepórica parisiense è caratterizzata dalla ricerca di uno «sguardo intimo che superi la stereotipia dei significati» (Crotti 1993, 158), all'interno della tradizione che congiunge Venezia al Levante, la visione parisiense del Ghetto si configura come risultante di un doppio straniamento, che fa di un intero quartiere e dei suoi abitanti i depositari di una radicale e in parte incomprensibile alterità sullo sfondo di uno spazio, quello veneziano, altro per definizione.⁷ Così l'autore attraversa il Ghetto come un testimone silente, il cui sguardo si posa sulle cime degli edifici pericolanti, sulle vetrate delle sinagoghe e sui suoi abitanti senza mai interagire con essi, attori muti nel grande teatro della Storia.

Un'aura di misticismo orientalizzante si irradia dalla corte di case tale da non poter lasciare indifferenti «il curioso viaggiatore, il turista o il passante»; si vedano ad esempio le impressioni 'registrate' dall'autore davanti alla Casa di riposo israelitica, non prive di una stereotipizzazione di carattere razziale:

[I vecchi della casa di riposo] vi guardano con occhi che non sono i soliti occhi dei vecchi di un ospizio. E quando le voci di questi vecchi, alla sera, intonano o accennano stanche e tremule i canti sacri di un tempio privato, un senso di strano timore mistico incombe sull'estraneo che è venuto ad ascoltarli. [...] Dove la tradizione, le persecuzioni, l'antico sigillo biblico della razza hanno formato quella componente di orgoglio, di diffidenza e d'umiltà che rende inaccessibile ad altri occhi ed orecchi il loro mondo. (Parise [1954] 2016, 77)

5 L'espressione è tratta da un articolo dello stesso Parise, «Veneto 'barbaro' di muschi e nebbie», pubblicato sulle pagine del *Corriere della Sera* il 1° luglio 1983 e ripubblicato in Parise [1956] 2016, 2: 1535-9.

6 L'articolo «Una Venezia inedita» pubblicato da Parise sulle pagine de *Il Giorno* il 25 maggio 1956, è ora raccolto in Parise [1956] 2016, 1428-9.

7 Si veda anche Levis Sullam 2008, 27: «Oltre al Ghetto immaginato altrove, prevale decisamente da metà Ottocento il Ghetto come 'altrove', scena 'altra' su quella veneziana, che assume le caratteristiche di un 'Oriente' dentro l' 'Oriente' che Venezia di per sé già rappresenta».

Anche quando le voci escono dal tempio e «l'improvvisa e sconcertante nota del dialetto» restituisce all'autore la Venezia a lui familiare, la narrazione si risolve nella «frattura fra le due lingue che oltrepassa la contingenza fonetica sino ad assumere in chi ascolta significati e simboli». Così durante lo *Shabbath*, l'autore annota come:

Non sarà difficile in certe ore del sabato udire alle spalle un canto diffuso, dalle inflessioni orientali nel timbro delle voci, un canto che si riprende continuo, come in una scatola musicale, nell'interno della sinagoga. (Parise [1954] 2016, 73)

Ma il ricorso a stereotipi che appartengono a una lunga tradizione di rappresentazioni letterarie del quartiere ebraico veneziano, si ritrova soprattutto nella sezione del reportage dedicata alle «Arti e mestieri» che agli ebrei era consentito svolgere durante il periodo di segregazione nel Ghetto: Parise si focalizza sui banchi di pegno e sul commercio delle *strazzarie*, anche se la realtà storica nell'ambiente 'poroso' del Ghetto era estremamente più complessa e diversificata, come illustra Donatella Calabi nel suo *Venezia e il Ghetto*, a partire dalla strutturale «stratificazione socio-economica delle varie nazioni presenti in Ghetto» (Calabi 2016, 66-7) che si manifestava, oltre che nella diversa qualità delle abitazioni, anche nella varietà delle attività praticate.

Ora i banchi sono scomparsi: di essi non resta che la traccia, un portale dalle grate di ferro battuto, corrose dall'ossido, attraverso cui si può ancora spiare nel buio dell'interno, annusando un sentore di muffa che invita la fantasia a udir suoni, lo struscio dei ducati nelle mani di uomini barbuti e bisbiglianti. Di *strazzarie* invece ve ne sono ancora molte, anche se pochi, ormai, gli ebrei che esercitano questo mestiere. [...] Tuttavia quel volto che si scorge di là dai vetri impolverati e sporchi, [...] quel volto attento e preciso, gli occhi bagnati e profondi, quelle dita che palpano le stoffe, la lana, trasmettendo nei polpastrelli l'astuzia di quel sangue antico, abile alle più sottili percezioni sensoriali. (Parise [1954] 2016, 75)

Come non intravedere nelle pieghe di una narrazione che rievoca il tintinnare del denaro, il bisbigliare di un'attività condotta nell'oscurità unita all'astuzia del *sangue antico*, l'ombra del mito di Shylock e lo stereotipo dell'avidità e della scaltrezza ebraiche, incluso il riferimento razzializzante al sangue.

Il celebre personaggio creato dalla fantasia del Bardo si conferma essere un banco di prova importante per verificare sul piano della rappresentazione la resistenza di stereotipi che hanno radici profon-

de e attraverso cui Parise,⁸ come molti altri visitatori «osserva questo ambiente enigmatico e introverso, magnetico e repellente, chiuso nella città ma aperto sul mondo» (Bassi, Leonardo 2013, 21) che è, nella sua unicità, il Ghetto di Venezia.

3 **Sulle orme del vecchio Melchisedech**

Lo slancio verticale delle case del Ghetto, che dominano in altezza il resto della città con edifici che si sviluppano fino a nove piani – generando il paradosso di rendere visibile ciò che la Serenissima voleva relegare ai margini – è il dettaglio narrativo che percorre come un *file rouge* l'intero racconto, a registrare nella scrittura una vera e propria anomalia urbana non solo per l'epoca di edificazione del Ghetto, quando le abitazioni non superavano di norma i tre o i quattro piani, ma anche per la Venezia dei tempi odierni, nonostante i cambiamenti strutturali che hanno interessato il quartiere tra Otto e Novecento.

La verticalità e la moltiplicazione degli spazi interni restano infatti i tratti peculiari dell'urbanistica del quartiere, dettati dalla necessità di ospitare – specie nel periodo di massimo sovrappopolamento del Ghetto tra il XVI e il XVII secolo – un numero sempre crescente di migranti provenienti da ogni angolo d'Europa.

Il racconto di Parise gioca così con grande maestria narrativa sul contrasto tra «l'immane groviglio di stanze, sgabuzzi e scale» e «le svettanti case del Ghetto» rivolte verso la laguna, ed insieme recepisce la dialettica tra il 'visibile' del dato urbano con le sue caratteristiche macroscopiche e l'invisibile', che qualifica lo spazio del Ghetto come luogo di storie e di memorie:

Questi stessi ebrei che abitavano lassù quasi a contatto col cielo, a tale altezza da poter scorgere i bagliori del mare e i galeoni giunti da Levante, quegli stessi, scendevano al sabato e nei giorni delle feste, dai tuguri; infilavano rapidi la porta tarlata del tempio dei Levantini o quella massiccia della sinagoga spagnola dei Ponentini e sedevano devoti negli scranni, circondati d'oro, ad ascoltare la voce d'I-sraele [...]. Siamo ben lontani dai 5000 ebrei che nel 1655 vivevano stipati nei meandri di quelle case e in quei due Campi, in un brulichio quasi assurdo di attività, di pensieri, di immaginazione. Quando il vecchio Melchisedech, come racconta la leggenda, s'era creata una singolare consuetudine: quella di trasferirsi sempre più in

⁸ Si legga anche Bassi 2016, 373: «Per raccontare la storia degli ebrei veneziani non si può allora prescindere da Shylock, [...] soprattutto perché in troppi sono ancora persuasi che gli ebrei siano un popolo del denaro e della vendetta».

alto, ad ogni sopraelevazione, ad ogni nuovo abbaino che si costruiva. E di lassù discorrere da solo, quasi salmodiando, con le mani coprendosi il volto in direzione di Israele. (Parise [1954] 2016, 74-5)

In queste pagine al confine tra la visionarietà e il sogno della prima produzione narrativa e lo sguardo del reporter, si può forse ravvisare in filigrana il racconto *Una scena dal ghetto di Venezia* (1900) di Rainer Maria Rilke, «l'ultimo superstite insieme a Kafka del mondo di ieri», «uomo senza casa» che si scoprì, una volta ritornato a Praga, anche «uomo senza patria» (Mittner 1995, 202-3).

Il vecchio Melchisedech, personaggio biblico e leggendario a cui allude il passo sopra citato di Parise, è il protagonista del racconto di Rilke tratto dalla raccolta delle tredici *Storie del buon Dio*, la cui edizione definitiva fu pubblicata nel giugno del 1904.⁹ Ma la sua figura ha una lunga tradizione e compare anche nel *Decameron* di Boccaccio, a rappresentare la parabola dell'ebreo savio.¹⁰ Rilke visitò per la prima volta il Ghetto di Venezia nel 1897 in compagnia dell'amico Nathan Sulzberger,¹¹ giovane ebreo americano, per poi farvi ritorno nel 1911 durante il secondo soggiorno veneziano.

Il suo racconto, dall'afflato metafisico, trasfigura ogni elemento narrativo nel mito: con poche 'pennellate' a campiture ampie, il narratore colloca le vicende di Melchisedech e della nipote Esther all'epoca di Giambattista Tiepolo, nella Venezia decadente di fine Serenissima e nel Ghetto che si prepara ad abbattere i recinti della propria secolare segregazione. Melchisedech, un ricco orefice dalla numerosa progenie, è figura vivente della 'città che sale': di lui l'autore dice che «delle minuscole casupole sovrapposte in verticale su innumerevoli piani voleva abitare sempre quella più in alto» (Rilke 2007, 88-9).

Le affinità tra i due testi, che fanno ipotizzare come Parise conoscesse e avesse voluto citare il dettato delle *Storie del Buon Dio*, si evincono in particolare dagli stilemi utilizzati nella descrizione di Melchisedech, immortalato da entrambi gli autori come fosse in procinto di intonare un salmo:¹²

⁹ La prima edizione italiana del racconto di Rilke è contenuta nelle *Storie del Buon Dio* edite in Italia nel 1930 dall'editore Alpes con la traduzione di Vincenzo Errante e ripubblicate nel 1944 a Firenze dall'editore Sansoni insieme ai *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Le citazioni nel testo sono tratte dall'ultima edizione italiana dell'opera di Rilke 2007.

¹⁰ Il riferimento si trova nella terza novella della prima giornata del *Decameron*: «Melchisedech giudeo con una novella di tre anella cessa un gran pericolo dal Saladino apparecchiatiogli».

¹¹ L'informazione è contenuta in Levis Sullam 2001, 231.

¹² Dalla consultazione del volume Brunetta 1998, 261, risultano essere due le opere di Rilke presenti nella biblioteca di Parise, *Lettere su Cézanne* nella traduzione di G. Zampa e *I quaderni di Malte Laurids Brigge* a cura di F. Jesi. Si segnala però che l'edizione del 1944 delle *Storie del buon Dio* conteneva anche *I quaderni di Malte Laurids Brigge*.

Il vecchio cambiava casa anche due o tre volte all'anno e con lui Esther, decisa a non abbandonarlo mai. Alla fine si trovarono così in alto che, quando uscivano dall'angusto appartamento sul tetto a terrazza, al livello delle loro fronti già cominciava un altro paesaggio. Un paesaggio le cui usanze venivano descritte dal vecchio con parole oscure e quasi salmodiando. (Rilke 2007, 88-9)

E quando lo sguardo onnisciente del narratore di Rilke si innalza sull'intero quartiere ebraico, ancora una volta come nel testo di Parise si profila un paesaggio nuovo, quello lagunare. Anche in questo caso la finzione narrativa coglie un elemento importante della complessità del dato storico: se il progetto della Serenissima al tempo della segregazione nel Ghetto era infatti quello di «negare agli Ebrei la comunicazione diretta con la viabilità d'acqua, uno dei segni più dichiarati del costruire una specifica alterità del sito» (Concina, Camerino, Calabi 1991, 29-30) ecco che il dar voce e corpo nella narrazione all'incontro della comunità ebraica con l'elemento che da sempre caratterizza la *civitas mercatorum*, ovvero la sua laguna, si inserisce nelle maglie della Storia per capovolgerne le premesse:

Le cose imbrunivano, ormai prive di riflesso. Gli ultimi bagliori si posavano in volo su di loro come su grandi fiori, indugiavano un istante e poi, librandosi oltre i propri contorni dorati, tornavano a disperdersi in cielo. E nel punto in cui si dissolvevano, dall'altezza di quel luogo si poteva scorgere quel che mai nessun abitante del Ghetto aveva visto. Una luce argentea e silenziosa: il mare [...]. E la loro cittadella che non si affacciava sul mare crebbe lentamente dentro il cielo, come sopra un altro mare e intorno alla piazza con la fontana si innalzarono da ogni parte edifici scoscesi, quasi muri di una torre colossale. Questo insolito desiderio venne esaudito perché ormai non si confidava nel fatto che i muri sostenessero il peso di nuove abitazioni e si erano poste su di essi pietre tanto leggere che persino il vento sembrava non notare la presenza di quelle nuove pareti. (Rilke 2007, 90-1).

La muraglia formata dai 'grattacieli' del Ghetto campeggia così al centro del racconto di Rilke che, in una sorta di utopia rovesciata, colloca l'intero quartiere ebraico nello spazio aereo, con il vento che ne attraversa le pareti di cui, come in Parise, si sottolinea ancora una volta la precarietà. Il protagonista, Melchisedech, assiste dalla cima del Ghetto - che nella sua struttura e funzione ricorda un teatro all'aperto, cifra del resto dell'intera urbanistica veneziana e del suo dedalo di campi e campielli - al dispiegarsi della Storia: così, nel giorno in cui il vecchio si appresta a compiere l'ultimo trasferimento nel punto più alto del quartiere, nel gran teatro del Ghetto va in scena *la fine di un'epoca*: «Venezia era in rivolta, la nobiltà in pericolo».

lo [e] le catene del ghetto sarebbero state spezzate entro breve tempo» (Rilke 2007, 88-8).

Ma l'anziano orefice, ormai incurante degli effimeri affari umani, dopo una salita durata una mezza giornata in compagnia della nipote Esther, raggiunge finalmente l'*acme* della quinta teatrale e diviene al tempo stesso coreuta e guida religiosa:

E ora che i suoi occhi si erano abituati a tanto splendore, Esther notò che sull'orlo del tetto, al suo limite estremo, stava Melchisedech. Sollevandosi a braccia aperte, costringeva i suoi occhi stanchi a guardare il giorno che lento andava dispiegandosi. Le braccia levate in alto, la fronte nell'atto di recare un pensiero radioso, sembrava che compisse un sacrificio. [...] Il popolo era raccolto nella piazza e guardava in alto. Qualche gesto, qualche parola si levava dalla folla, senza però giungere fino al vecchio solitario immerso nella sua preghiera. E da laggiù il popolo scorgeva il più vecchio e il più giovane dei suoi figli, come in mezzo alle nuvole. (Rilke 2007, 90-1)

Il Ghetto si rivela qui, come accadrà in molti altri autori, non solo come una metafora teatrale, ma anche come un «palinsesto, su cui vengono iscritte e sovrascritte infinite narrazioni» (Bassi 2011, 230).

Ma torniamo un'ultima volta al testo di Parise e seguiamo l'incendere del narratore nella casa dei Gomez de Silva, in una narrazione che, se da un parte riconosce gli aspetti di modernità ormai presenti nel Ghetto (come la radio, la ghiacciaia e i mobili bianchi), dall'altra mantiene la spinta tellurica del sogno e dell'orizzonte metafisico, così vicina al testo del cantore delle *Elegie Duinesi*:

Pure anche adesso a salire quelle scalette di legno, contorte, pulite e bianche quanto son vecchie e minuscole, che portano alla casa dei Gomez de Silva, vien da pensare a Melchisedech. In casa di questa giovane coppia [...], in questo appartamento elegante e soleggiato, con la radio, la ghiacciaia e i mobili laccati di bianco della cucina, si può toccare dalla finestra la cupola del tempio 'Canton' e si può scendere sui tetti e girare attorno ad essa, e raggiungere altri tetti, altri abbaini e cupole, con una sensazione sconcertante e insolita che vi afferra, come se vi trovaste ad un tratto, sottomano, il paesaggio e gli oggetti di un sogno. (Parise [1954] 2016, 75-7)

Il reportage si chiude con una tappa al cimitero ebraico del Lido di Venezia - reso celebre dalle visite di autori quali Goethe, Byron e Chateaubriand, di cui ancora una volta l'autore sottolinea l'aura di mistero che identifica questo luogo come spazio 'altro', estrema propaggine del quartiere ebraico veneziano:

Ultima e definitiva appendice della vita del ghetto è il cimitero ebraico del Lido: fin là essi conducono i loro morti, nelle gondole nere, accompagnandoli lungo le malinconiche acque del versante dell'estuario: in quel misterioso giardino di cipressi dai tronchi mangiucchiati dal salso, ai piedi dei quali le arche e le lapidi sbilenche, cesellate di bassorilievi e di iscrizioni in caratteri quadrati dal magico significato, guardano la laguna dal lato del tramonto. (Parise [1954] 2016, 77)¹³

Bibliografia

- Brunetta, Manuela (a cura di) (1998). *Archivio Parise: le carte di una vita*. Treviso: Canova.
- Bassi, Shaul (2011). *Essere qualcun altro. Ebrei postmoderni e postcoloniali*. Venezia: Cafoscarina.
- Bassi, Shaul; Leonardo, Isabella (2013). *Fuori dentro Ghetto*. Venezia: Corte del Fontego.
- Bassi, Shaul (2016). «Il Ghetto Narrato. L'ombra di Shylock». *Venezia, gli Ebrei e l'Europa. (1516-2016) = Catalogo della mostra* (Venezia, 19 giugno-13 novembre 2016). Venezia: Marsilio, 372-81.
- Calabi, Donatella (2016). *Venezia e il Ghetto. Cinquecento anni del «recinto degli ebrei»*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Calimani, Riccardo (2007). *Storia del pregiudizio contro gli ebrei. Antigiudaismo, antisemitismo, antisionismo*. Milano: Mondadori.
- Calimani, Riccardo (2016). *Storia del ghetto di Venezia*. Milano: Mondadori.
- Concina, Ennio; Camerino, Ugo; Calabi, Donatella (1991). *La città degli Ebrei*. Venezia: Marsilio.
- Crotti, Ilaria (1993). «Goffredo Parise e la scrittura di viaggio». *Quaderni Veneti*, 17, 129-66.
- Crotti, Ilaria (2005). *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*. Venezia: Marsilio.
- Levis Sullam, Simon (2001). *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*. Milano: Unicopli.
- Levis Sullam, Simon; Brusò, Fabio (2008). *Il Ghetto. Piazza Barche*. Padova: Il Poligrafo.
- Mittner, Ladislao (1995). *La letteratura tedesca del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Parise, Goffredo [1956] (1987). *Opere*, voll. 1-2. Milano: Mondadori.
- Parise, Goffredo [1954] (2016). *Veneto barbaro di muschi e di nebbie*. Bologna: Minerva Edizioni.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Brescia: La Scuola.
- Rilke, Rainer Maria [1930] (2007). *Storie del buon Dio*. Firenze: Passigli Editore.

13 Le fotografie di Lorenzo Cappellini, che accompagnano la riedizione del racconto nel volume *Veneto barbaro di muschi e di nebbie*, costituiscono un significativo contraltare visivo alla narrazione d'autore.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

L'India d'inverno di Carlo Levi

Quesiti per una prosa di viaggio

Massimiliano Cappello

Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract The paper focuses on Carlo Levi's reportages from India (1957), in order to outline how the peculiar mixture of narrative and essay writing conveys these texts into the genre of Travel literature, as well as to reconsider a work so easily forgotten by field studies. A first recognition on the topic shows how little literature has considered the timeframe of this journey up to recent times: due to the uncertain date marked on the only Indian letter sent by Levi to his wife, critics have agreed to range it between several months and a year. The bias is subsequently taken into account as the prism to approach these texts through: in fact, despite the deliberate attempt at sketching achrony for poetical purposes, micro and macrotextual features – with an emphasis on the descriptions of wintertime – allow to place these texts in time, thus confirming the hybrid features of these proses. Through rhetorical and textual analysis, then, the paper discusses the reportages from a theoretical perspective.

Keywords Carlo Levi. India. Travel Literature. Rhetorics. Genre Studies.

Sommario 1 Un lungo «viaggio troppo breve». – 2 Finalità della forma e implicazioni stagionali. – 3 Conclusioni: «tout récit est un récit de voyage» (?).

1 Un lungo «viaggio troppo breve»

Il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l'attimo nel quale tutti i sentimenti e le esperienze che erano al di qua e al di là della forma ricevono una forma.

(Lukàcs, *L'anima e le forme*, 1912)

Del viaggio in India di Carlo Levi (Marcovecchio 1967; Zaccaro 2003; Levi 2014)¹ non si hanno molte notizie. Se Bronzini (1996, 311) lo descrive come un «breve viaggio [...] di cui non si sa quasi nulla», nel volume biografico *Un torinese del Sud* viene invece indicato come «un lungo viaggio» cominciato «a gennaio» dello «straordinario» anno 1956 e «predisposto da Leo Valiani» - il Valente dell'*Orologio* -, che «aveva preparato il terreno tramite l'ambasciatore italiano» in India (D'Amaro; Di Donato 2001, 250). Ne nasceranno alcuni *reportage*, praticamente ignorati da una critica che ha di volta in volta preferito loro altri più suggestivi testi - su tutti, *Un'idea dell'India* (Moravia 1962) e *L'odore dell'India* (Pasolini 1990).²

Il dato temporale si ripercuoterà sulla ricezione critica delle prose nella loro totalità (compreso D'Amaro 2003), andandosi a sommare alla premessa che il 29 gennaio 1957 *La Stampa* pone al primo degli articoli indiani, *La luna delle origini* - nella quale si afferma che Carlo Levi era tornato pochi giorni prima dal viaggio effettuato per conto del giornale (Levi 2014). Nasce così la *vulgata* secondo la quale Carlo Levi avrebbe effettuato il viaggio all'inizio del 1956, o addirittura trascorso un anno intero in India. Un'ipotesi suffragata dall'incerta lettura di una lettera inviata a Linuccia Saba, che parrebbe recare la data del gennaio 1956 e che, fino a tempi non troppo remoti, era considerata l'unica testimonianza privata di quel viaggio (D'Amaro 1994). In quel periodo - l'inizio degli anni Zero - Rosalba Galvagno è la sola a indicare un lasso di tempo compreso «tra il dicembre del 1956 e il gennaio del 1957» (2004, 155), senza tuttavia specificare le fonti di quest'informazione; dal 2009, anno di pubblicazione dell'inventario delle carte di Levi conservate ad Alassio, se ne riconoscono i meriti e le ragioni. Vi si trovano infatti due cartone

1 Nonostante il più recente Levi 2014, le citazioni saranno tratte da Zaccaro 2003. Come sottolinea Gasperina Geroni 2016: «Di recente, Donzelli ha pubblicato in un unico volume, secondo un'operazione di dubbio valore filologico (non è presente neppure il nome del curatore), i viaggi in India (1957) e in Cina (1960), precedentemente comparsi sulle pagine de *La Stampa*».

2 Di cui tredici apparsi sulla *Stampa* tra il 29 gennaio e il 25 aprile 1957, e uno - *Sulla via di Delhi* - in Levi 1957. Da segnalare, inoltre, la ripubblicazione di *Il padrone e le danzatrici* - con il titolo *Dei e cortigiane sulle rive del Gange* - in Levi 1959.

line indirizzate a Linuccia Saba - una, illustrata, inviata da Delhi e datata «1.1.57», l'altra del 9 gennaio 1957, il cui *incipit* recita «parto per Calcutta» - che confermano le coordinate indicate da Galvagno (ACCA 2009, 56-7).

Altri argomenti che il riferimento alla presenza di Roberto Rossellini nel testo *L'azione e la preghiera* - così come nella sopracitata lettera a Linuccia Saba - lasciava già presupporre una simile scansione temporale: il regista era infatti giunto in India l'8 dicembre 1956 per girarvi una serie di documentari e un film (Oliviero 2010, 132 n. 5). Questo dato tuttavia non dimostra altro se non la presenza di Carlo Levi in India a quell'altezza.

Permangono alcune perplessità nei confronti della frettolosa collocazione temporale da parte della critica sulla base del dato epistolare, così come - paradossalmente - dell'eccessiva importanza attribuita alle carte d'autore nella ricezione del viaggio. Alcuni indizi, infatti, permettono di inquadrare più o meno correttamente il soggiorno indiano di Carlo Levi anche in assenza delle carte.

2 Finalità della forma e implicazioni stagionali

È in primo luogo Levi stesso a ricordare quell'esperienza come «il mio viaggio troppo breve nel paese delle origini» (Zaccaro 2003, 3). A ciò si aggiungono i quattordici articoli di argomento indiano che, pur non circoscrivendo un itinerario preciso, toccano Mumbai e Aurangabad, Delhi e i suoi dintorni - Gurgaon, Ghaziabad, Dadri -, Varanasi, Phulwaria, Churawanpur, fino alla pakistana Karachi, separatasi dall'India nel 1947: non certo una mappatura esaustiva del subcontinente, almeno per come la si immaginerebbe nel corso di un anno di viaggio.³ Il riferimento agli spostamenti aerei a Nuova Delhi, Karachi, Mumbai e Calcutta ne riduce ulteriormente la durata virtuale.

Tuttavia, è una lettura dei testi a illuminare definitivamente quest'ipotesi. L'intento di descrivere «il paese delle origini, dove tutto è presente» (Zaccaro 2003, 3) impone a Levi una scrittura il più possibile atemporale: a questo scopo, solo pochi essenziali riferimenti vengono preservati in una prosa che mira invece a pervenire alla «compresenza e persistenza di ogni cosa» (Levi 1992, 340; cit. in Zaccaro 2003, XXXV) attraverso espedienti retorici come l'*ipotiposi* (Zaccaro 2003, XXXVIII) e strategie paraipotattiche che spazializzano la descrizione, come si rileva già nell'*incipit* della *Luna delle origini*:

³ Il raffronto con un'esperienza di scrittura di viaggio quale Gozzano 1984, con le sue 15 lettere, dà la misura dell'effettiva impossibilità di stabilire una proporzione tra *corpus* scritturale e viaggio effettivo. Le mete indicate, tuttavia, lasciano supporre alcuni possibili itinerari compatibili con il lasso di tempo indicato da Galvagno 2004.

Na tv evā 'haṁ jātu nā 'saṁ/ na tvam ne' me janādhīpāḥ/ na cai 'va na bhaviṣ yāmah/ serve vayam ataḥ param,⁴ diceva, o recitava, o cantava, con la sua indiana voce quasi irreale, quella più nobile e antica delle nostre lingue madri, ancor viva qui sulle bocche come la presente voce degli avi, il sanscrito, il giovane indiano che mi accompagnava, l'ultima ora della mia permanenza, attraverso le vie di Bombay inverosimilmente formicolanti, verso il lontanissimo aeroporto: e quella arcaica prosodia, quel diverso alternarsi dei valori e della lunghezza delle vocali (la stessa delle tante lingue oggi parlate qui, la stessa che, trasferita nella lingua inglese, le dà, sulle bocche indiane, una quasi incomprensibile patina di antichità), pareva il suono, il respiro secolare del paese che abbandonavo. (Zaccaro 2003, 3)

La complessa struttura della frase d'esordio dei *reportage* indiani costituisce in sé un'affermazione di letterarietà, e si ripercuote a varie altezze degli altri contributi. La *dispositio*, come si deduce dal riferimento all'«ultima ora» di permanenza a Mumbai, sarà circolare: il primo articolo si ricollega all'ultimo (il già citato *L'azione e la preghiera*) secondo quello schema ciclico di eredità vichiana che costituisce un'autentica «dignità leviana» attraverso le opere (Zaccaro 2003, XXXV). Si innescano così fin da subito i meccanismi che regolano «viaggio reale *in absentia* e quello scritturale, *in praesentia*», i cui rapporti privilegiati sono quelli di metonimia e di sostituzione metaforica (D'Amaro 2003, 24). La strategia discorsiva contribuisce non solo a visualizzare la frase in sanscrito pronunciata dal «giovane indiano», ma anche a smorzare i tempi verbali di questo *incipit* che si rivolge al passato del testo. La tendenza di Levi è in questo caso quella di ricongiungersi tramite l'imperfetto all'esperienza testimoniata, alternandovi un presente depotenziato dal congiuntivo obliquo che circonda l'incedere saggistico:

La prima, irrazionale impressione di chi appena *sia sceso* dal cielo e *si affacci* alla ringhiera dell'aeroporto e *veda* la folla multicolore che aspetta, coi visi violetti, i panni ammantati in foggie antiche, i gesti remoti, carichi di una arcana grazia, o *vaghi* per la prima volta tra le onde tumultuose del mercato, è una assoluta meraviglia carica di sgomento, un nascosto, viscerale terrore pieno di miracolo. (Zaccaro 2003, 4; corsivi aggiunti)

Corti (1993, 34) nell'affrontare *Cristo si è fermato a Eboli* dalla prospettiva del genere letterario, attribuisce alla presenza dell'autore

⁴ Citazione in sanscrito del dodicesimo *śloka* della *Bhagavad-gītā*, II, 12) - sesto libro del *Mahābhārata* (il *Bhīsmaparvan*), capp. 13-42. Vedi anche Oliviero 2010, 133.

nel testo l'oscillazione tra narrativa e memorialistica: a questa utile indicazione possiamo aggiungere qui l'alternanza dei tempi verbali a circoscrivere un ulteriore discrimine tra l'incedere testimoniale-narrativo e quello saggistico. Si trova infatti impiegata nell'ottica della ridefinizione di una «compresenza dei tempi» che si realizza nella descrizione e nella spazializzazione testuale insieme.

Nel contesto eternante che anima la scrittura di Levi non mancano funzioni informanti che permettano di inquadrare il viaggio nel suo qui e ora: è il caso del secondo Congresso panasiatico degli scrittori, che più volte scandirà il passare del tempo nel corso del *reportage*. Quanto affermato in *Folla di poeti* ne è la riprova:

Le sere a nuova Delhi, in questa stagione d'inverno, sono fresche, quasi fredde, come quelle di Roma e Napoli. [...] Al Congresso panasiatico degli scrittori, che mi trattiene ancora in città, c'è ogni sorta di romanzieri, di novellieri, di prosatori, di critici di ogni paese dell'Asia, in ogni possibile foggia, costume e abbigliamento, con la più meravigliosa raccolta di visi, di gesti, di barbe, di tradizioni, di colori diversi, ma soprattutto c'è una straordinaria concentrazione di poeti. [...] vicino a me sedeva una poetessa di Calcutta, avvolta nel suo sari rosso e oro, come una sacerdotessa, grassa, nera, con neri occhi di Sibilla; e mi recitava i suoi versi, ricercatissimi sonetti petrarcheschi in Bengali antico. (Zaccaro 2003, 19-20; corsivi aggiunti)

Il secondo testo dedicato a Nuova Delhi costituisce il quarto tassello del viaggio scritturale in India. A caratterizzare sin dalle prime battute la pagina sono la consueta ipotiposi e l'alternanza dei tempi verbali - che al presente del cappello introduttivo e delle considerazioni saggistiche alterna ancora l'imperfetto testimoniale-narrativo. Ciò che qui urge notare, oltre alla tipica tendenza odeporica a «riportare l'ignoto al noto, attraverso processi di comparazione» che riconduce il clima di Nuova Delhi a quelle di Roma e di Napoli (Ricorda 2014, 264), è il riferimento temporale - «le sere», la «stagione d'inverno».

I riferimenti all'inverno, in effetti, abbondano: sono anzi, a uno sguardo più attento, gli unici dettagli stagionali a costellare la prosa. In *I nani dei Maragjà*, ad esempio, si fa cenno a una «cena natalizia» ambientata a Karachi. In questo caso l'*inventio* è volta a sottolineare, da un lato, la compresenza spaziale dell'India in territorio pakistano - dove al «primo *curry* e la prima *papaya*» fa eco la continuità di «un altro stato, un altro governo, un'altra amministrazione» che tuttavia «non sembra un'altra nazione»; dall'altro, forse incidentalmente, la presenza italiana in quei luoghi - personificata dal direttore d'albergo, «un italiano di Longo», che mangia con loro «al suono dell'orchestra guidata da un maestro bolognese» (Zaccaro 2003, 8).

Le mani rosse, articolo dedicato alla «vita reale» dei villaggi, «cuore eterno dell'India antica» e «centro dell'India moderna», si svolge «sotto il nuovo sole» del «primo giorno dell'anno» (Zaccaro 2003, 23). La domanda è lecita: 1956 o 1957? In questo senso, alcune spie testuali e dispositive aiutano a orientarsi. Il dato stagionale è l'unico informante non funzionale allo sviluppo della narrazione; in definitiva, l'unico afferente a uno spazio giornalistico - laddove la quasi totalità della scrittura leviana è qui piegata sul versante della letteratura. La bibliografia critica, inoltre, non viene in aiuto: occorre volgere lo sguardo altrove, considerando l'evento tenutosi a Nuova Delhi nel suo complesso. È proprio concentrandosi sulla pluralità di voci chiamate ad animare il Congresso che si rinviene un dato cronologico importante: la partecipazione della casa editrice cinese Wai-Wen Chu Pan Shih dal 25 al 28 dicembre 1956 (Pisciotta 1972, 69). Si ha dunque una conferma riguardo alle coordinate temporali che scandiscono l'occasione del viaggio di Carlo Levi in India.

A partire da questa, altre funzioni del testo ne agevolano la collocazione: in primo luogo, l'occasione da cui ha origine *Le mani rosse* - un viaggio in automobile con l'amico scrittore Mulk Raj Anand, la cui sola presenza rimanderebbe al già citato Congresso Panasiatico degli scrittori. A circoscrivere ulteriormente il campo è l'afferenza del *reportage* al trittico ambientato a Nuova Delhi - e in particolare all'appena precedente *Folla di poeti*, dedicato esplicitamente al Congresso.

Emerge qui la vocazione civile di Carlo Levi, che si serve della collaudata strategia della compresenza per descrivere «la garanzia di durata e di continuità» e il «focolare di rinnovamento» con cui le politiche di Nehru stanno cambiando il volto dell'India. È tra le «nuove strade» e «le sabbiose ondulazioni della campagna», tra «il misterioso silenzio di un tempo remoto» e la contingenza dei problemi sociali - la politica, il lavoro, gli stipendi, il riscatto sociale, le nuove costruzioni - che si delineano i tratti del «socialismo non-violento» nehruviano (Zaccaro 2003, 26). Un atteggiamento riformista e almeno formalmente «non-allineato» che ha, come contropartita, la creazione di una poverissima classe media «che ha abbandonato le campagne per inurbarsi e burocratizzarsi» e «sta mutando il volto dell'India» (Zaccaro 2003, 50): un volto intrinsecamente legato, per Levi, alla «larga immobilità» del tempo che «moltiplica all'infinito [...] gli esseri e le forme», e che scaturisce da quell'«enorme disparità e varietà» (53) che è, paradossalmente, il prodotto «dell'assenza dello Stato» (50).

Dettaglio rilevante, durante la visita a Varanasi - dove, in *Il padrone e le danzatrici*, «le scalinate sono, per il freddo, quasi deserte» (Zaccaro 2003, 43) - è l'atto di «scaldar[si] le mani alla fiamma», rimanendo in seguito «a lungo a guardare finché il freddo non [gl]'entra nell'ossa» (28). Un gesto che, tra l'altro, verrà ripetuto e riportato an-

ni dopo, in modi diversi, anche da Moravia e Pasolini (Moravia 1962, 38; Pasolini 1990, 110; Galvagno 2004, 166-7).⁵

Se poi è nel *Ponte di Calcutta* che si fa riferimento alla «cabina dell'aeroplano» su cui Levi viaggia, partendo da Mumbai – permettendo al lettore informato sulle carte di Alassio di datare il testo al 9 gennaio 1957 (Zaccaro 2003, 49) – è nell'articolo precedente, *I pescatori e la croce*, che si reperisce invece un ulteriore riferimento all'inverno, sia pure implicito: uscendo da Versova, il villaggio dei pescatori dell'India portoghese divenuto oggi un quartiere esclusivo di Mumbai, Levi incrocia «i camion [...] pieni stipati di donne, che gridano e ridono, le venditrici di pesce che tornano allegre dal mercato». Poco prima, i dirigenti della Società di trasporto dei pescatori gli avevano riferito delle nuove possibilità che la tecnologia permetteva – una su tutte, quella di portare al mercato pesce fresco e non essiccato grazie all'avvento dei camion –, nonché delle condizioni contrattuali dei pescatori:

Ci sono nove mesi di lavoro all'anno: non si può lavorare con il monsonone. La società presta ai pescatori poveri e ai nuovi pescatori; il rimborso avviene in cinque anni. (Zaccaro 2003, 48)

Al di là del dato socioeconomico, è interessante osservare come la stessa *inventio* della prosa leviana identifichi le circostanze entro cui il racconto ha luogo: ovvero quelle di una stagione di pesca, lontana da quella monsonica – che di norma dura da luglio a settembre. Se il viaggio fosse durato quanto si prospettava prima del rinvenimento delle carte, la totale assenza di descrizioni monsoniche avrebbe gettato ombre sulla limpidezza delle prose indiane – in cui Levi, come altrove, scrive di «ciò che vede», col suo «occhio di pittore» (Pautasso 1996, 146) – contrariamente a chi, come nel caso di Gozzano, si colloca anche laddove non è stato con l'ausilio della letteratura (Gozzano 1984). È lecito supporre che ciò di cui si tace sia pure ciò che non si è visto? Domande a cui è impossibile rispondere scientificamente: seppure le date e i testi si dimostrino decisamente eloquenti al riguardo, che l'inverno sia la stagione più indicata per un viaggio in India, lo dimostrano anche le esperienze della gran parte dei viaggiatori del Novecento – Gozzano, Pasolini, Moravia, Manganelli...

⁵ «Irresistibile, si insinua nella mente l'idea irriverente che, una volta giunti accanto al rogo, ci si potrà almeno riscaldare al fuoco il corpo intirizzito» (Moravia 1962, 38); «Siccome l'aria è fredda, Moravia e io ci avviciniamo istintivamente ai roghi, e, avvicinandoci, ci rendiamo presto conto di provare la piacevole sensazione di chi sta intorno a un fuoco, d'inverno, con le membra intirizzate» (Pasolini 1990, 110).

3 Conclusioni: «tout récit est un récit de voyage» (?)

È con un interrogativo che si chiude questo intervento - in cui, per tramite di alcune indicazioni temporali che permettono di circoscrivere gli estremi del viaggio in India di Carlo Levi col solo ausilio dei testi, si è tentato di mettere in rilievo un'opera spesso espunta dalle analisi critiche sui viaggi italiani in India (De Pascale 2001; Dedola 2006; Benvenuti 2008; Marfè 2009; Ricorda 2012).

Cosa porta ad antologizzare un autore rispetto a un altro? Certo, le contingenze entro cui si situano altri viaggi: l'esotismo letterario di Gozzano, la compresenza in India di due figure centrali del Novecento italiano (e non solo) come Pasolini e Moravia, o la straordinarietà dell'esperienza letteraria e linguistica di Manganelli - che in India «fa molto di più che convertire un viaggio in un'esperienza di critica», disegnando «analogie fra l'India reale e la letteratura stessa» (Viscardi 2011) - si pongono su un piano diverso rispetto a quello di Carlo Levi, lettore non letterato⁶ la cui ricerca del mito su basi vichiane appartiene più al passato dell'intellettuale - un nome su tutti: Cesare Pavese - che al suo presente.

In secondo luogo, il peso dell'opera prima. Sull'esperienza letteraria di Carlo Levi grava infatti lo spettro di un'ambiguità formale, spesso sintetizzata nei termini di «un solo libro complessivo, di cui il viaggio è l'unità strutturale» (Pautasso 1996; Zaccaro 2003), e tuttavia tormentata dal demone meridiano della sua prosa narrativa e memorialistica a cui una parte della critica ha di volta in volta ricondotto le pubblicazioni successive a *Cristo si è fermato a Eboli* (Fernandez 1967; Bronzini 1996). Un autentico demone del Mezzogiorno, la cui ombra sembra a volte comprendere e anticipare l'attività odeporica - i *reportage* degli anni Cinquanta e Sessanta, i saggi su Stendhal e De Brosse viaggiatori in Italia (Stendhal 1960; De Brosse 1992) -, altre volte ricondursi a queste ultime in qualità di prodromo illustre.

Come corollario, la difficile questione del genere letterario - direttamente connessa al *Cristo* (Corti 1993, 34; Falaschi 1996, 472) - che tocca anche queste prose indiane. Sono «articoli» (Ricorda 2012), «racconti giornalistici/racconti di *reportage*» (Zaccaro 2003) o «saggi in viaggio» (Raveggi 2012)? Si è abbozzata qui una prima distinzione, ma la questione resta aperta. Rimane la necessità di circoscrivere

⁶ Sia detto questo in quanto Levi «mette da parte l'India libresca» (Bronzini 1996), e non perché immemore delle pubblicazioni di argomento indiano. La sua descrizione in *Sul Gange, a Benares*, ad esempio, riporta «immagini che ricordano quanto visto da De Gubernatis ottanta anni prima», nonché assonanze di titolo (*Sul Gange* è il titolo del quarto capitolo di De Gubernatis 1887); inoltre, «quasi inevitabilmente dedica uno spazio anche ai malati [...] così come avevano fatto gli altri occidentali che avevano narrato di Benares, e in particolare Guido Gozzano» (Oliviero 2010, 144-5).

re una soglia di genere al contempo autonoma e diffusa, che impone il rigore del distinguo e un'attenzione per il momento singolare in cui le differenti esperienze che «ricevono una forma» - tenendo bene a mente la riflessione lukàcsiana qui posta a epigrafe - acquisiscono con essa un senso che la oltrepassa:

Tipico di un genere letterario non è tanto la presenza di alcuni temi o motivi (che come tali possono essere comuni a più generi), bensì il rapporto tra l'organizzazione di questi temi e il piano formale. (Benedetti 1999, 91)

È in questa direzione - ma in senso opposto - che nel 2002, in occasione della giornata internazionale di studi dedicata a *Carlo Levi e la letteratura di viaggio* (D'Amaro, Ritrovato 2003), Bart Van den Bossche interviene nel merito dei viaggi in Italia che compongono, oltre al *Cristo*, anche *Le parole sono pietre* e *Tutto il miele è finito* (Levi 1958, 1964). L'esposizione prende le mosse da posizioni quanto mai esplicite: in quanto transito «da uno spazio familiare a uno spazio nuovo, a volte completamente sconosciuto», il viaggio è assimilabile a un *rito di passaggio*; la «sintassi spaziale» e la «trasformazione dei luoghi geografici in spazi culturali» necessarie al collaudo dell'«organizzazione narrativa di un racconto» instaurerebbero inoltre con il viaggio una relazione biunivoca - per cui ogni racconto sarebbe «un racconto di viaggio», e ogni viaggio un racconto,

Poiché un viaggio è costruito secondo percorsi narrativi che conferiscono un «senso» (sia nell'accezione di «direzione» sia in quella di «significato») alla mera attività dello spostamento fisico. (Van den Bossche 2003, 24)

La provocatoria affermazione è a sua volta mutuata da *L'invention du quotidien* di Michel De Certeau (1980, 206), e circoscrive una prospettiva che sgretolerebbe, generalizzandola, qualsiasi definizione di «letteratura di viaggio». Non si tratta in questo caso di definire le specificità medialità di una scrittura, quanto piuttosto le sue finalità; non di considerarne i tratti stilistici e formali costitutivi e i loro *stati*, bensì la loro spinta nella direzione di un *uso* - ancorandoci saldamente a Comparini 2018, ma capovolgendone la prospettiva. A prospettive teoriche onnicomprensive o strumentali, dunque, è preferibile ricordare i prerequisiti necessari a ogni ricognizione sul tema del viaggio - il «riferimento a uno spostamento reale» (Ricorda 2012, 16) e il «principio di coestensività tra opera e viaggio» (Clerici 2008, CXLIV; Ricorda 2012, 17) - per circoscrivere le finalità di una «scrittura odepórica» in transito verso la «letteratura» (Hulme, Youngs 2006; Marfè 2009, 4; Ricorda 2012, 15).

Non tutti i racconti sono racconti di viaggio; quando si parla di Carlo Levi, tuttavia, le maglie tendono a cedere. Forse proprio da queste complessità occorrerebbe prendere le mosse per disamine più approfondite.

Bibliografia

- ACCA, Assessorato alla cultura Città di Alassio (2009). *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*. A cura di Luca Beltramo. URL <https://bit.ly/2UVLqtU> (2019-10-03).
- Benvenuti, Giuliana (2008). *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura di viaggio del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Bronzini, Giovanni Battista (1996). *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*. Bari: Dedalo.
- Clerici, Luca (a cura di) (1999). *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*. Milano: Il Saggiatore.
- Clerici, Luca (a cura di) (2013). *Scrittori italiani di viaggio (1861-2000)*, vol. 4. Milano: Mondadori.
- Comparini, Alberto (2018). *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*. Verona: Fiorini.
- D'Amaro, Sergio (2003). «Cronologia essenziale della via di Carlo Levi». Zaccaro, Vanna (a cura di), *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*. Roma: Donzelli, 259-70.
- D'Amaro, Sergio; Di Donato, Gigliola (2001). *Un torinese del sud: Carlo Levi. Una biografia*. Milano: Baldini & Castoldi.
- D'Amaro, Sergio; Ritrovato, Salvatore (a cura di) (2003). *Carlo Levi e la letteratura di viaggio. Tra memoria, saggio e narrativa = Atti della giornata internazionale di studi* (S. Marco in Lamis, 1 giugno 2002). Foggia: Claudio Grenzi Editore.
- De Brosses, Charles [1858] (1992). *Viaggio in Italia*. Prefazione di Carlo Levi. Roma: Laterza.
- De Certeau, Michel (1980). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Dedola, Rossana (2006). *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*. Milano: Mondadori.
- De Donato, Gigliola (a cura di) (2003). *Verso i Sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita = Convegno nazionale di studi* (Palermo, 6-8 novembre 2002). Roma: Donzelli.
- De Gubernatis, Angelo (1887). *Peregrinazioni indiane. Bengala, Pengiab e Cashmir*. Firenze: Tipografia Editrice di L. Niccolai.
- De Pascale, Gaia (2001). *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Falaschi, Giorgio (1996). «Cristo si è fermato a Eboli» di Carlo Levi. Vol. 4 di *Letteratura italiana. Le opere* (2). A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi.
- Fernandez, Dominique (1967). «Uomini dei o uomini piante». Marcovecchio, Aldo (a cura di), *Galleria*, XVIII (3-6). Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia editore, 169-76.
- Galvagno, Rosalba (2002). «La lune des origines». *Rencontres avec l'Inde*, 31(1), 100-18.
- Galvagno, Rosalba (2004). *Carlo Levi, Narciso e la ricostruzione della realtà*. Firenze: Olschki.

- Gasperina Geroni, Riccardo (2016). *Il sacro fluire delle forme. Per un'interpretazione critica dell'opera di Carlo Levi* [tesi di dottorato]. Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Gasperina Geroni, Riccardo (2017). *Il custode della soglia. Il sacro e le forme nell'opera di Carlo Levi*. Milano: Mimesis.
- Guagnini, Edoardo (2014). «Carlo Levi nella letteratura di viaggio del Novecento. Alcuni appunti». *Italies*, 17/18, 221-35.
- Gozzano, Guido [1917] (1984). *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*. A cura di Alida D'Aquino Creazzo. Firenze: Olschki.
- Hulme, Peter; Youngs, Tim (eds) (2002). *Introduction. The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI <https://doi.org/10.1017/CCOL052178140X.001>.
- Levi, Carlo [1955] (2010). *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*. Prefazione di Vincenzo Consolo. Torino: Einaudi.
- Levi, Carlo (1956). *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*. Torino: Einaudi.
- Levi, Carlo (1957). «Sulla via di Delhi». *Pirelli*, 10(4), 47-9.
- Levi, Carlo (1959). *Dei e cortigiane sulle rive del Gange. Illustrazione Igea*, 2(8) (b. 65, f. 1983).
- Levi, Carlo [1959] (1975). *La doppia notte dei tigli*. Torino: Einaudi.
- Levi, Carlo [1964] (2003). *Tutto il miele è finito*. Nuoro: Ilisso.
- Levi, Carlo (2005). *Il dovere dei tempi: prose politiche e civili*. Roma: Donzelli.
- Levi, Carlo (2014). *Buongiorno, Oriente. Reportages dall'India e dalla Cina*. Prefazione di Mario Calabresi. Roma: Donzelli.
- Levi, Carlo; Saba, Linuccia (1994). *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita 1945-1969*. A cura di Sergio D'Amaro. Prefazione di Plinio Perilli. Roma: Mancosu.
- Marfè, Luigi (2009). *Oltre 'la fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*. Firenze: Olschki.
- Marcovecchio, Aldo (a cura di) (1967). *Galleria*, XVIII (3-6). Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia editore.
- Montale, Eugenio [1946] (1996). *Auto da fè*. Milano: Il Saggiatore.
- Moravia, Alberto (1962). *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani.
- Oliviero, Gabriella (2008). «Tutte le Lucanie della terra: Carlo Levi e l'India». Palma, Loredana (a cura di), *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, X, 131-46.
- Pasolini, Pierpaolo [1962] (1990). *L'odore dell'India*. Con un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia. Parma: Guanda.
- Pautasso, Sergio (1996). «Carlo Levi in Sardegna: viaggiare da scrittore». Ioli, Giovanna (a cura di), *Le parole sono pietre = Atti del convegno internazionale* (San Salvatore Monferrato, 28-30 aprile 1995). San Salvatore Monferrato: Editrice Piemonte e letteratura, 177-87.
- Pisciotta, Maria Grazia (1972). «Diffusione della letteratura cinese moderna all'estero: l'attività della Wai-Wen Chu Pan Shih (1949-1957)». *Cina*, 9, 58-81.
- Raveggi, Alessandro (2012). «Il saggio in viaggio: il giro più lungo dell'etnografia in Calvino, Levi e Pasolini». Dolfi, Anna (a cura di), *La saggistica degli scrittori*. Roma: Bulzoni, 225-48.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*. Brescia: La scuola.
- Ricorda, Ricciarda (2014). «Una tessera gozzaniana nell'India di Moravia». *Quaderni Veneti*, 3(1), 261-8. DOI <https://doi.org/10.14277/1724-188X/QV-3-1/2-14-27>.

- Rondinone, Antonella (2005). «Indiamania. Mode e immagini dell'india in Italia». *Studi culturali*, 2, 313-28.
- Scianatico, Giovanna (2016). «La scrittura di viaggio di Carlo Levi». *Forum Italicum*, 50(2), 556-64. DOI <https://doi.org/10.1177/0014585816662818>.
- Stendhal [1817] (1960). *Roma, Napoli e Firenze*. Prefazione di Carlo Levi; introduzione critica di Glauco Natoli. Milano; Firenze: Parenti.
- USBAM, Università degli studi di Bari Aldo Moro (2011). *Intertestualità leviana = Atti del convegno internazionale* (Aula Magna, Palazzo Ateneo, Bari, 5-6 novembre 2009; Palazzo Lanfranchi, Matera, 6 novembre 2009; Auditorium comunale, Aliano, 7 novembre 2009). Bari: Settore Editoriale e Redazionale. URL <https://www.uniba.it/ateneo/editoria-stampae-media/linea-editoriale/quaderni-di-ateneo/quaderno14.pdf> (2019-10-03).
- Van Den Bossche, Bart (2003). «'Rites de passage': il viaggio di Carlo Levi in Italia». D'Amaro, Sergio; Ritrovato, Salvatore (a cura di), *Carlo Levi e la letteratura di viaggio. Tra memoria, saggio e narrativa = Atti della giornata internazionale di studi* (S. Marco in Lamis, 1 giugno 2002). Foggia: Claudio Grenzi Editore, 23-35.
- Viscardi, Marco (2011). «Un'India di carta. Spazi fisici e letteratura in un viaggio di Giorgio Manganelli». *Between*, 1(2).
- Youngs, Tim (1994). *Travellers in Africa. British Travelogues, 1850-1900*. Manchester: Manchester University Press.
- Zaccaro, Vanna (2011). «Reportage di Carlo Levi dai Sud del mondo. L'India e la Cina». *Between*, 1(2).
- Zaccaro, Vanna (a cura di) (2003). *Il pianeta senza confini: prose di viaggio*. Presentazioni di Giovanni Russo e Paolo Santangelo. Roma: Donzelli.

Viaggetto sul Po: un flusso di coscienza tra appartenenza ed estraneità

Maria Vittoria Novati
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This contribution deals with the relationship between Cesare Zavattini and his place of origin, Luzzara, near the Po river, through the analysis of a small report published in 1965, *Viaggetto sul Po*. After a brief introduction to narrative reportage (in which Zavattini's text can be inserted) we will proceed with the analysis of the report, with the support of other works by the author (in particular *Straparole*, in which *Viaggetto sul Po* is contained) and the current literature.

Keywords Zavattini. Po. Luzzara. Reportage.

Nel corso della sua vita Zavattini è stato scrittore, sceneggiatore, pittore, collezionista e persino regista: difficile affermare quale di questi aspetti possa definire appieno l'autore. Senza entrare nel merito della sua vasta produzione, si vuole qui approfondire una piccola parte strettamente connessa al vissuto dell'autore.

All'interno della sua raccolta *Straparole*¹ (appunti sparsi 'montati' in forma di diario, datati tra il 1940 e il 1967) sono inserite due appendici, piuttosto brevi, ma dense di significato: *Viaggetto sul Po* e *Lettera da Cuba a una donna che ho tradito*. Entrambi i testi sono di natura odepórica, e questo è già un aspetto interessante in un autore che ha scritto e lavorato con i più svariati generi letterari, ma molto poco nell'ambito della scrittura di viaggio. In secondo luogo si vuole soffermare l'attenzione sul primo testo rispetto al secondo perché strettamente connesso alla vita dell'autore, alla sua infanzia a Luzzara.

1 Tutti i riferimenti e le citazioni delle opere di Zavattini provengono da Zavattini 2001.

ra e alle sue esperienze di vita successive legate al luogo d'origine.

Si è detto che *Viaggetto sul Po* rientra nell'odeporica, ma ad uno sguardo più approfondito è difficile stabilire esattamente un genere per questo oggetto letterario. Descrive un percorso di viaggio (dalle sorgenti alla foce del Po), e tuttavia il confine tra ciò che viene raccontato e le impressioni personali dell'autore (soggettive, personali, dunque narrative) è molto labile. Si può affermare che questo piccolo inedito rientri nel genere del *reportage narrativo* (cf. Bottiglieri 1999), un oggetto 'ibrido' nato dalla necessità di raccontare i luoghi al più vasto numero di lettori possibile, e al contempo, da parte dell'autore, di poter esprimere le proprie impressioni ed emozioni, dando un taglio stilistico alla narrazione (meno da reportage giornalistico, più breve e denso di dati sul luogo visitato). È un ibrido in virtù non solo dell'intreccio «dell'esperienza personale [...] con il viaggio come circostanza esteriore al soggetto» (Baronti Marchiò 2001, 53), ma anche nel modo in cui viene concretamente concepito: nel corso del viaggio Zavattini non prende appunti, perché ha con sé un registratore² al quale racconta ogni pensiero e impressione lungo il tragitto. Si tratta di un aspetto non nuovo nella narrativa di viaggio nel Novecento³ e dimostra che il reportage narrativo è un genere che va di pari passo con la contemporaneità e con le innovazioni tecnologiche; deve rispondere alle esigenze di un'epoca sempre più legata alla velocità e all'istantaneità, risultando dunque

forma narrativa flessibile ai mutamenti, informale, cioè capace di [...] di dialogare con elementi disparati senza eluderli, ma anzi [...] comprenderli e rappresentarli. (Pascale 2001, 431)

L'utilizzo di un registratore per prendere appunti durante il viaggio (rispetto al classico 'taccuino', elemento agiografico del viaggiatore-reporter) è strettamente connesso al contesto di viaggio nel secolo scorso, sempre più veloce e con distanze maggiormente percorribili grazie al mutamento dei mezzi di trasporto. «La straordinaria diffusione della mobilità costituisce senz'altro uno dei fenomeni tipici dell'attuale società di massa 'planetaria'» (Clerici 2013, XI) e anche il percorso di Zavattini lungo il Po rientra naturalmente in questo fenomeno, considerato che, per lo più, il viaggio viene effettuato in automobile.

2 In *Viaggetto sul Po*, Zavattini stesso scrive: «Eravamo ancora alla periferia della città che il signor Rossi mise in moto di sorpresa la bobina numero uno per farmela ascoltare. La mia voce aveva la rimbombanza senile dei nonni quando fanno per scherzo paura ai nipoti, e si rivelò più vecchia della armatura che ho dentro: cercavo di rendere lirico quanto passava sotto i miei occhi non riuscendo a estrarre la componente sociale che ogni cosa ha» (2001, 734).

3 Basti pensare che *Viaggio in Italia* di Guido Piovene nasce inizialmente come reportage radiofonico per la Rai, e solo successivamente viene pubblicato in volume.

Nonostante la velocità fisica dello spostamento, l'autore ha il tempo per riflettere sulla propria esperienza di viaggio. Anche in ciò si rivela l'ibridità del genere, poiché «non si può facilmente stabilire dove situare una linea divisoria tra *facts e fiction*, quando il viaggio è reale e quando immaginario, quando il narratore viaggia nei luoghi fisici che racconta e quando lo fa nei racconti o nelle voci che ha ascoltato lungo il tragitto» (Baronti Marchiò 2001, 56-7; corsivo dell'Autore).

In questo caso non solo vi è la mescolanza di resoconto di viaggio e impressioni dell'autore, ma anche una sorta di flusso di coscienza che permea tutta la narrazione.

Il rapporto di Zavattini con il suo paese natale è sempre stato complesso. Sebbene non ci abbia vissuto che pochi anni di vita – i primissimi, prima che la famiglia lo mandasse a studiare in collegio, prima a Bergamo e poi a Parma (si veda Zavattini 2002) –, per poi tornarci saltuariamente nel corso della sua esistenza, tuttavia egli rimarrà sempre legato a quel piccolo paese in provincia di Reggio Emilia, lungo il corso del Po; un legame però non sempre lineare, come testimoniano alcuni pensieri dell'autore contenuti in *Straparole*:

Strand e sua moglie, lei è del Massachusetts e lui della Nuova Inghilterra, consultavano spesso la carta di Luzzara, gliel'ha regalata il sindaco, io non l'avevo mai consultata e cominciai con loro a conoscere il mio paese, i nomi delle contrade di campagna, delle cascine: la Bruciata, le Semarote, il Cornale. Prima non sapevo, che cosa amavo allora? Se vedevo passare un boscaiolo che andava a Po dicevo sbrigativamente: va a Po, e invece va a tagliare il bosco di prima o il bosco di seconda o il bosco di terza e i suoi interessi e pensieri sono diversi nell'un caso e nell'altro. (Zavattini 2001, 457-8)

In un lavoro come *Un Paese* (Strand; Zavattini 1997), volume realizzato col fotografo americano Paul Strand nel 1953 il cui soggetto è la stessa Luzzara e i suoi abitanti, l'autore si rende conto di scoprire il proprio paese natale attraverso uno sguardo estraneo. Lui, che prima del lavoro con Strand non aveva mai consultato una carta di Luzzara, scopre, attraverso lo sguardo estraneo, la propria estraneità a quel luogo. La carta geografica, in mano a Strand e a Zavattini, è in grado di restituire loro «un mondo multidimensionale che contiene oggetti ed emozioni che si possono vedere o percepire direttamente dal pezzo di carta» (Muehrcke J.; Muehrcke P. 1993, 88). Nel caso di Strand, la mappa collega concretamente dei nomi astratti a dei luoghi reali; nel caso di Zavattini è una sorta di riorganizzazione della propria geografia emozionale (si veda Tarpino 2008), nonché della propria entità di luzzarese. Tale aspetto verrà sottolineato anche successivamente, in altri estratti contenuti in *Straparole*:

Non sono mai stato tanto a lungo da queste parti, tre mesi di seguito, e ogni contatto mi sembra emblematico. Cerco d'inserirmi negli usi e costumi più comuni, volgari, col rimpianto d'aver tardato ad avere difetti e pregi locali. (Zavattini 2001, 502)

La tensione fra il sentimento di appartenenza e quello di estraneità al luogo d'origine è ben visibile anche nel successivo *Viaggetto sul Po*: non a caso, l'arrivo a Luzzara corrisponde alla parte centrale del piccolo reportage, fulcro in qualche modo non solo della riappropriazione della sua entità di luzzarese, ma anche della prospettiva più generale del fiume Po che, diversamente da quanto sostiene l'autore, non «cominciava mezzo chilometro prima di Luzzara e finiva mezzo chilometro dopo» (737). In questo viaggio, il contrasto tra appartenenza ed estraneità va di pari passo ad una contrapposizione tra amore e morte, evocando temi molto cari a Zavattini, quali l'amore per la vita e il mistero che in essa è contenuto, dove per 'mistero' si intende «ciò che del razionale rimane inevitabilmente inesplicabile se non a livello poetico» (Angioletti 1978, 114).

Il resoconto di viaggio inizia a Cerreto Alpi, dove risiede la sorella dell'autore e luogo d'origine della famiglia Zavattini, prima che il padre si trasferisse a Luzzara per aprire un bar. Anche se la località, trovandosi sugli Appennini, apparentemente non c'entra col viaggio sul Po, in realtà è un punto di connessione tra il viaggio compiuto dall'autore e l'atto successivo dello scrivere il resoconto:

La camera dove lavoro, tre metri per tre, mi va bene e dovrei finalmente stare seduto al tavolo otto ore al giorno [...]. Mi tengono compagnia la piccola ruota, incastrata nella finestra [...] e un torrentello. Appena arrivato dissi a mia sorella non sopporterò questo rumore, ma alla fine della frase mi ci ero già abituato. Il torrentello fra poco entra nel Secchia e il Secchia dopo una notte in discesa entra con le sue trote e l'acqua stretta e nervosa nell'acqua grande e placida del Po che passa da Luzzara dove sono nato. (Zavattini 2001, 728)

Nella casa della sorella, lo scrittore comincia a raccontare del viaggio compiuto lungo il Po, e già l'inizio del racconto è permeato dall'alternanza vita-morte: a Pian del Re, alla sorgente del Monviso dove nasce il Po, l'autore si sofferma a ricordare un suo amico, defunto tre anni prima:

mi era parso per meno di un attimo il mio amico Mendes morto nel sessanta spari sul torpedone insieme alla sua comitiva. In questo o quel luogo sembra di riconoscere una persona defunta e staresti per chiamarla se il suo sguardo incontratosi col nostro non reggesse il confronto. Proprio quella perfezione riaccende il dubbio,

che le morti siano solo traslochi da tenere a ogni costo segreti, potrei incontrare mio padre a Bressanone, lui con i suoi quarantotto anni e i capelli neri, io coi sedici più di lui e l'antica soggezione. (Zavattini 2001, 729)

Il luogo rievoca nella mente dell'autore immagini, persone e ricordi del passato. Il viaggio va inteso anche nel suo senso più simbolico di sfida a se stesso nel suo rapporto con le proprie origini. Non a caso sono proprio i luoghi che suscitano questo tipo di pensieri nell'autore, e si riflettono sulla narrazione stessa: «i pensieri si muovono a balzi lungo i primi chilometri, nella pianura frusciano lenti e solenni, si concludono tristi al mare» (Angioletti 1978, 78). Allo stesso modo, poco più avanti, a Pian della Regina, nel leggere della morte per annegamento di due ragazzi compaesani in un canale del Po, l'autore concepisce l'idea di arrivare a Luzzara, per la prima volta in vita sua, via acqua, prendendo un'imbarcazione (a Piacenza o a Cremona).

Se «la Morte è un viaggio e il viaggio è una morte» (Bachelard 1987, 54) il percorso che Zavattini inconsciamente vuole compiere è quello di un viaggio attraverso l'idea della morte (il passato), per raggiungere una nuova consapevolezza, una sorta di nuova rinascita.

Il momento in cui raggiunge Luzzara tramite barca è quasi un momento onirico, come se invece di attraversare il Po stesse solcando qualche fiume dell'aldilà.

Alle ventitré e trenta salpavo per Luzzara su una nave [...]. Uno dei due nocchieri era stato strappato al tresette e l'altro al letto della sposa [...]. In meno di un'ora saremmo arrivati. Troppo presto. La schiuma della scia era un patrimonio e il freddo improvviso, che insidia i miei bronchi mi rallegrò come un pericolo che mi rendeva più degno del prossimo traguardo. [...] Ciò che avevo sognato avveniva, cosa di preciso avveniva? Il Po da anni nel mio cuore cominciava mezzo chilometro prima di Luzzara e finiva mezzo chilometro dopo, al di qua e al di là c'era la scizia e il gelo. Zanca mi mise in mano il microfono [...] supponeva che per me fosse l'ora, in quell'angolo a prua, di dire tutto, stavo per avvistare l'orologio azzurro del mio paese in cui sarò seppellito. Si pensa a questo tutto come a una riserva che al momento giusto sarà decisiva di che? [...] Ero vuoto come un esaminando con il sospetto di una commedia. (Zavattini 2001, 737)

Del resto, il rapporto di Zavattini con la morte non è un tema nuovo nella letteratura che riguarda l'autore. Come ha sostenuto Raimondi: «la parola di Zavattini ci porta nel profondo della sua interiorità, dentro il suo io, in un universo nel quale non esiste poi soltanto il paradossale, l'onirico, o il grottesco, ma anche la riflessione più dolente, l'incontro con il mondo notturno della morte» (2002, 12-13). Durante

questo breve tragitto da Boretto a Luzzara l'autore riflette sul senso di questo viaggio e in qualche modo nasce in lui una nuova consapevolezza del suo tormentato rapporto con il paese natale. Così come le acque e il trasporto su acqua rappresentano al contempo un simbolo di vita e di morte,⁴ il breve viaggio di Zavattini è una sorta di passaggio tra la morte (una certa percezione che aveva del suo paese natale) e la vita (una nuova consapevolezza di sé stesso e della sua identità).

A Guastalla dovettero staccare quattro chiatte del ponte per lasciarci passare mentre appariva e spariva la domanda che razza di uomo porto a Luzzara? Per svalutarla mi fingevo nativo di parecchio più avanti, trasformavo il mio paese da terminal in un posto intermedio. [...]

Silvio mi batteva una mano sulla spalla per riscuotere fiducia o attestarmene, lontano mille miglia dal supporre che dentro andavo sospettando che a Luzzara tornavo volentieri da quando avevo comperato case per discorrervi davanti di grondaie da rinforzare con movimenti della mano che vidi compiere dai ricchi della mia infanzia, avevano l'incanto e il sopruso della irraggiungibilità e contemporaneamente provavo piacere. (Zavattini 2001, 738-9)

Il riferimento ai ricchi ha a che fare con il rapporto complesso che Zavattini ha con Luzzara. Si sa infatti, da quello che l'autore stesso racconta, che il padre morì lasciando la famiglia piena di debiti («Mio padre morì più di debiti che di cirrosi», 436) e ciò avvenne principalmente perché il padre permetteva che i ricchi del paese pagassero il conto nel suo locale successivamente e non subito.⁵

Alla morte del padre la famiglia fu costretta ad andarsene da Luzzara, lasciando nell'autore non solo l'idea di essersene andato con una vicenda irrisolta alle spalle (risolta poi, come accenna brevemente nel *Viaggetto* senza ulteriori spiegazioni),⁶ ma anche il suo odio per i ricchi in generale. Diventare come loro, a Luzzara, diviene per l'autore motivo di contrasto interiore. Perciò il momento dell'approdo a Luzzara attraverso le acque è cruciale: l'acqua è un simbolo di rinascita e Zavattini metaforicamente rigenera la sua percezione, il suo

⁴ Bachelard 1942: un simbolo di vita perché legato al mito di Mosé o di Romolo e Remo, salvati dalle acque; di morte perché molte civiltà delle origini praticavano riti funebri mandando i loro defunti su barche alla deriva.

⁵ Si veda Zavattini, *Straparole*, 437: «Prima del fascismo difendeva i ricchi faceva parte dei moderati, i malvòn. [...] Era con i ricchi che dicevano: marca, anziché pagare subito, marcava in un librone e pagavano mesi dopo, anni dopo perché nessuno aveva il coraggio di sollecitarli essendo ricchi».

⁶ Si veda Zavattini 2001, 739: «fui a un pelo dallo scoppiare in lacrime come venissi da un delitto e mi trattenni dal dire: la mia faccia era un culo quando per danaro strinsi la mano al detestato N. (avrei la forza di pubblicarlo senza preoccuparmi dello stile?)».

rapporto con il paese natale. In qualche modo il passaggio a Luzzara come tappa intermedia del suo viaggio e non come meta finale permette all'autore di fare pace col suo passato. Il paese, e la provincia in generale, assumono qui un significato allegorico, la realtà «emarginata o marginale [...] non è provinciale perché la sua realtà ha un'identità figurativa ed etica allegorica» (Crovi 2002, 15). Così, mentre l'autore riparte per proseguire il suo viaggio, gli amici luzzaresi restano alle sue spalle «per lo più in bicicletta ignari di essere morti nella notte» (Zavattini 2001, 744).

Ecco dunque che, una volta passata Luzzara e nel dirigersi verso la foce, la scrittura dell'autore è costellata di riferimenti alla sessualità (legati alla rigenerazione e alla vita), come se il fiume, mano a mano che si avvicina verso il mare, generasse nuova vita.

Era notte, mi appartai col magnetofono, il vinello di bordo mi aveva reso euforico e [...] dicevo [...] che non c'è nulla di più bello del vedere una donna diventare rosa in faccia appena entri in lei e invece di continuare ti fermeresti a contemplarne il colore che il sangue agitato da te produce. (Zavattini 2001, 747)

O ancora a Ferrara:

L'auto molleggiata male [...] mi incordava, avviene soprattutto quando si è stanchi, il membro acquista una sua persistente e indipendente durezza; [...] nell'orto di Storchi ho visto un coniglio che montava, la sua rapidità di stantuffo muoverebbe il riso se dopo la eiaculazione non si riversasse all'indietro con il medesimo smemorato abbandono dell'uomo. (Zavattini 2001, 747-8)

E infine, a Codigoro, la metafora diviene ancora più esplicita: per mantenere l'equilibrio delle cose è necessario che la vita si rigeneri continuamente, in ogni suo aspetto:

In questo tratto ogni anno il Po si alza e la terra si abbassa; succede dal tempo della repubblica veneta, i dieci dissero: ci vuole uno sboratore, in luzzarese sbora è lo sperma e il verbo infatti significa un uscire impetuoso schiumoso come deve essere stato da quell'apparecchio che spingendo l'acqua verso il mare liberava terre su cui il buon limo in tre anni [...] fa nascere migliaia di pioppi. (Zavattini 2001, 749-50)

Viaggetto sul Po non è una delle opere più note di Zavattini. C'è chi ha osservato che non sia fra le sue migliori stilisticamente (si veda Angioletti 1978). Credo che ciò sia attribuibile in parte all'enorme lavoro di taglio e limatura che il testo ha subito nel passaggio dalla sbobinatura delle registrazioni alla prima stesura (che risultava es-

sere di ben 400 pagine),⁷ fino alla stesura definitiva di 60 pagine. È interessante tuttavia osservare come in quelle poche pagine siano concentrati così tanti temi e così tanti aspetti che possono essere sovrapponibili: il senso di appartenenza legato alla vita e all'amore per Luzzara, l'estraneità al contempo rispetto a quel luogo perché non più presente, ma legato principalmente ai ricordi dell'infanzia; il fiume come metafora di un passaggio rituale tra la morte e la vita, nonché metafora di rigenerazione nel momento in cui sfocia verso il mare.

Eppure, tutto ciò sembra proposto dall'autore non in maniera organizzata, ma del tutto inconscia, a seconda delle emozioni provate da Zavattini percorrendo i luoghi (e soprattutto arrivando e attraversando 'il centro' del Po, per lui Luzzara). Più che un vero e proprio reportage narrativo, quello di Zavattini lungo il Po è stato un lungo e ininterrotto scorrere di pensieri, un flusso di coscienza stimolato dal tragitto e dalla propria esperienza di vita.

Bibliografia

- Angioletti, Lina (1978). *Invito alla lettura di Zavattini*. Milano: Mursia.
- Bachelard, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris: Librairie Corti. Trad. it.: *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*. Como: Red, 1987.
- Baronti Marchiò, Roberto (2001). «Journey Without Maps: il reportage narrativo». Bottiglieri 1999, 51-60.
- Bottiglieri, Nicola (a cura di) (1999). *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni = Atti del Convegno* (Cassino, 9-10 dicembre 1999). Cassino: Università degli Studi di Cassino.
- Cirillo, Silvana (a cura di) (1980). *Zavattini parla di Zavattini*. Roma: Lerici.
- Clerici, Luca (a cura di) (2013). *Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Crovi, Raffaele (2002). «Una provincia non provincia». Festanti, Maurizio; Zavattini, Arturo (a cura di), *Una parola moderna: Zavattini scrittore = Atti della Giornata di Studi* (Reggio Emilia, 25 ottobre 2002). Reggio Emilia: Aliberti Editore, 15-20.
- Muehrcke, Juliana O.; Muehrcke, Philip C. (1993). «Le carte geografiche e la letteratura». Lando, Fabio (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: Etaslibri, 81-103.
- Pascale, Antonio (2001). «La manutenzione del personaggio secondario». Bottiglieri 1999, 427-34.
- Raimondi, Ezio (2002). «Introduzione a *Una parola moderna: Zavattini scrittore*». Festanti, Maurizio; Zavattini, Arturo (a cura di), *Una parola moderna: Zavattini scrittore = Atti della Giornata di Studi* (Reggio Emilia, 25 ottobre 2002). Reggio Emilia: Aliberti Editore, 11-14.

⁷ Si veda Cirillo 1980 (99), volume in cui Zavattini racconta alla stessa Silvana Cirillo: «Ma sai che quel *Viaggetto sul Po* non è stato mai preso in considerazione da nessuno, sai che erano 400 pagine... ricavate da nastri, registrati tutti col magnetofono e poi ne ho ricavate 60, l'essenza...».

- Strand, Paul; Zavattini, Cesare, [1954] (1997). *Un Paese*. Firenze: Alinari.
- Tarpino, Antonella (2008). *Geografie della memoria: case, rovine, oggetti quotidiani*. Torino: Einaudi.
- Zavattini, Cesare (2002). *Io, un'autobiografia*. A cura di Paolo Nuzzi. Torino: Einaudi.
- Zavattini, Cesare [1991] (2001). *Opere 1931-1986*. A cura di Silvana Cirillo. Milano: Bompiani.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Se non la realtà **di Tommaso Landolfi** **Itinerari di un equilibrista**

Paola Baratter

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The book *Se non la realtà* is a collection of 21 stories each dedicated to a travel destination. The purpose of this essay is to show how Landolfi, behind the appearance of a travel book, continues to investigate himself and his relationship with the world. The external world (places and people) is described with such precision as to become distorted and sometimes repugnant, but actually, it is constantly desired. The narrator is aware that he needs other people, even if only to confirm his otherness.

Keywords Travel stories. Happiness. Mass tourism. Gambling. Lexical choice.

Qualcuno ha affermato che la produzione tarda di Tommaso Landolfi è poco significativa, perché l'autore aveva ormai già detto tutto quello che aveva da dire. Il fatto è che in un narratore come Landolfi non si dovrebbero cercare le novità, prodotti invero più da cronista che da scrittore, ma la capacità di scavare, di sviscerare le visioni del mondo possibili. Al lettore viene così offerta l'occasione di osservare il peso che si sposta lungo il braccio della bilancia nella ricerca dell'equilibrio salvifico. Da che cosa deve salvarsi Landolfi? Deve salvarsi dalla tentazione mai sopita di accontentarsi, di adagiarsi in una tranquilla esistenza borghese, di diventare un uomo qualunque e dissolversi in mezzo ai tanti. Non gli è troppo difficile non mescolarsi, dato il suo aristocratico distacco, ma all'opposto il rischio è soccombere alla sua visione del mondo: una visione che è così lucida da diventare deformante.

Se non la realtà è una raccolta di ventuno raccontini, già usciti in rivista,¹ dedicati ciascuno a una località, che Tommaso Landolfi chiese al suo editore, Enrico Vallecchi, di pubblicare in volume. Il titolo venne proposto dallo stesso Landolfi, ma non entusiasmò il suo editore, che provò a più riprese a proporgliene di alternativi, cedendo infine, stremato. D'altra parte Landolfi era stato perentorio: «Il titolo, bello o brutto, credo proprio rimarrà quello che ti ho già comunicato. Sai, non si tratta di spremersi le meningi: gli è che se uno vuol dire una cosa non può dirne un'altra» (lettera a Enrico Vallecchi da Rapallo, 1° gennaio 1960). Come dire: niente altro se non la realtà, unicamente la realtà. Ma quale realtà?

Protagonista della raccolta è un viaggiatore; non bisogna però aspettarsi un libro di viaggio secondo i canoni tradizionali, seppur ogni raccontino abbia una meta ben definita. Il primo è dedicato a Venezia, l'ultimo a Campello d'Itri, antico insediamento pastorale in provincia di Latina. Al primo si ricollegano i viaggi nelle località limitrofe di Padova, Arquà e Rovigo, ma anche a Sanremo, a Montecarlo e a Saint Vincent, sedi di casinò ben note a un appassionato giocatore come Landolfi; a Campello si ricollegano le incursioni nelle località laziali a sud di Roma e a Sant'Agata sui Due Golfi, in Campania; in mezzo, Grosseto, Orvieto, Siena e Gradara. Tutti i racconti prendono avvio dal viaggio intrapreso per arrivare alla meta che, una volta raggiunta, viene descritta puntualmente, oppure incominciano dalla meta e raccontano il viaggio di ritorno. In ogni caso, il viaggio ha un ruolo di primo piano e mai la meta è fine a sé stessa: sempre è l'occasione per raccontare qualcos'altro. Landolfi è consapevole che «se si trattasse solo di arrivare non varrebbe neppur la pena di partire», e può ricordarlo con sufficienza, ma anche scaltramente approfittarne per dedicare un racconto a un viaggio in terza classe, prescindendo dalla meta, per concentrarsi sul vero oggetto del narrare, gli altri viaggiatori.

Attraverso i «foglietti», come li chiama affettuosamente l'autore, è possibile seguire in presa diretta alcuni eventi importanti della sua vita, ma soprattutto lo sviluppo, o l'avviluppo, della sua *Weltanschauung* (non sono rare le autocitazioni, anche all'interno della raccolta stessa). Nei raccontini presente e passato continuano a dialogare: luoghi, persone, pensieri si rivelano spesso nel loro sviluppo diacronico e costantemente rimane aperto il dialogo con scrittori e pensatori del passato, nominati direttamente o anche solo evocati attraverso una citazione testuale o una ripresa di immagini: troviamo così i classici della tradizione Dante, Petrarca, Manzoni, Carducci,

1 Diciannove racconti erano usciti sul *Mondo* di Mario Pannunzio tra il 1952 e il 1959 (tra i più di 120 là pubblicati), uno su *La Chimera* nel 1954 e un altro, il più datato, su *Oggi*, nel 1939.

ma anche Alfonso Gatto, Giuseppe Giacosa, Edgar Allan Poe, Jean-Jacques Rousseau, Aleksandr Puškin, Antonio Gramsci, Aristotele.

Anche le brevi descrizioni di città e monumenti fanno riferimento al loro passato storico o a quello biografico dell'autore, perché senza un passato non si può avere un presente significativo, al punto che quando non scorge tracce di un passato quantomeno presentabile, il narratore non riesce a trattenere la sua ironia sdegnata:

È difficile trovare in Italia una città che non offra alcuna testimonianza dei suoi gloriosi passati, che non si adorni di vestigia romane o etrusche od osche o marrucine, o almeno di una bicocca, di una modesta casipola medioevale; difficile ma, come la nostra Frosinone dimostra, non impossibile. (Landolfi 2003, 23)

Anche Terracina non viene risparmiata: «un posto squallido, insipido, polveroso a discrezione e insomma privo al tutto di carattere». (65-6) Si salva invece Rovigo, la quale, proverbialmente brutta, non suscita aspettative e pertanto non apporta delusioni.

Protagonista di questi viaggi è un uomo intellettualmente vivace, ironico e tendenzialmente solitario, con passioni e idiosincrasie ben definite, che visita i luoghi alla ricerca di storie di vita. In ogni racconto viene a contatto con altre persone, note o sconosciute; predilige muoversi con i mezzi pubblici, corriera o treno, dove ha modo di osservare il mondo che sta fuori: scruta e ascolta silenziosamente gli altri viaggiatori, come un *voyeur*; le rare volte che interviene, lo fa per stupire e sancire il suo essere diverso. Li cerca, li osserva, li biasima, ma non ne può fare a meno.

Emblematico è il racconto dedicato ad Allassio, che inizia in maniera tradizionale, con la descrizione della città attraverso le sue bellezze architettoniche e paesaggistiche. Poi, d'improvviso, senza nemmeno cambiare capoverso, attraverso la congiunzione 'inoltre', il narratore passa dalla forma impersonale alla prima persona, ricordando come la sua precedente visita sia stata contrassegnata da una pioggia insistente. Racconta quindi di un viaggio memorabile, fatto in compagnia di una donna che proprio in tale occasione scopre di aspettare un figlio, dichiarando solo alla fine che si tratta di sua moglie. In tale narrazione, in una sorta di *mise en abyme*, incastona un viaggio nel viaggio, ossia una puntatina notturna a San Remo, con l'inevitabile (per Landolfi) giocata al Casinò, un toccasana per distrarsi dall'angosciante novità:

Un bambino: un essere nuovo, ignaro, indesiderato e promesso a ciechi affanni! In tal metro insensatamente bofonchiando (e dimenticando che proprio l'umidità è pegno di generazione), io girellavo dunque per una passeggiata igienica e mi ritrovai innanzi alla stazione; e qui vidi che entro pochi minuti sarebbe passato un treno per Ventimiglia.

Ebbene, se per dar tregua alle angosce avessi fatto una rapida corsa a San Remo? Nel tempo necessario per cenare comodamente e per assistere a uno spettacolo cinematografico avrei potuto benissimo andare, tornare e giocare un'oretta. Dico che al ritorno non ci sarebbe stato neppure bisogno di confessare la mia scappata o fuga, in verità poco onorevole. Comunque la tentazione era troppo forte: abbandonando a se stessa la donna sofferente, risoluta sebben vergognoso salii su quel treno. (79-80)

Talvolta il viaggio è un espediente per mettere in scena gli amici di gioventù e ascoltare la loro nuova vita, lontana dalle ambizioni e dai pensieri speculativi. A Orbetello il viaggiatore incontra una compagna d'università, la quale gli confessa che il suo amore per lui non ricambiato l'ha portata a scegliere di vivere lì, non «una residenza ideale», con due figli e un marito «che non è un genio forse, però è buono [...] e tranquillo». La donna dichiara inoltre di aver messo da parte la filosofia «e anche molte ambizioni», di aver barattato un passato in cui «voleva essere qualcosa o vivere davvero» con una vita in cui «è tutto più facile», in cui può dirsi «quasi felice». Significativa è la conclusione, in cui il viaggiatore dichiara di essere riuscito «non senza fatica» a staccarsi da quella «bolla di sapone»: da un'illusione di felicità possibile, spensierata e leggera, durevole però quanto una bolla di sapone.

Ritroviamo il viaggiatore a riflettere sulla propria esistenza nel racconto *Il villaggio di X e i suoi abitanti*, nel quale va a far visita a un vecchio amico che non vede da tempo; lo trova mentre gioca alla lippa con la giovane moglie, scoprendo che si è votato a un'esistenza priva di occupazioni, rinunciando alle aspirazioni letterarie (di nuove ambizioni abbandonate, dunque) e persino al gioco d'azzardo. L'amico gli rivela di avere scoperto che la sua vera passione non è il gioco, del quale riesce in realtà a fare a meno, ma l'opportunità di non vivere. In questo caso, però, il narratore saluta l'amico con addosso una sensazione di «inutile spreco»:

Gli è che quello era un uomo intelligente, vivace (o tale lo ricordavo), perfino avventuroso di spirito e di corpo; che aveva lungamente accarezzato sogni di gloria e comunque di vita... (104)

I raccontini sono spesso anche il diario di una ricerca di senso, della ricostruzione di una morale finale, che a volte trae autonomamente, altre lascia al lettore. Ne è un esempio il secondo foglietto dedicato a Venezia, un viaggio segnato dalla pioggia, in cui sfoga quello che chiama il «senso della lustra», ossia il senso della tana, del rifugio. Tale sentimento, che consiste nel ridursi «quasi in uno stato naturale», è «qualcosa tra di masochistico e di atavico», basato sullo squalore ma non riconducibile *tout court* a quello, un «senso voluttuoso,

che soltanto per sperimentarlo varrebbe la pena perdere al gioco». E infatti il narratore, dopo aver perso quasi tutto al gioco, fradicio di pioggia, coi piedi doloranti, compera due panini, li fa imbottire di prosciutto e formaggio, aggiunge qualche dolcetto e un fiaschetto di vino e si sistema nella sua stanza d'albergo; che cosa volere di più? si chiede, interrogandosi se non abbia perduto apposta, allora e sempre:

Sicuro: senza dubbio era necessario, per gustare questa specie di gioia, che io mi riducessi quasi in uno stato naturale, che mi spogliassi di tutto, che in particolare non mi rimanessero, a conti fatti e cioè tolti il viaggio e l'albergo, più di mille lire! E chi poteva dire se, inconsapevolmente, io non avessi a bella posta perduto, a posta per ottenere un tal delizioso risultato? Se non perda ogni volta per il medesimo motivo, ossia in traccia di una, seppur modesta, felicità originaria? I quattrini: che ansia, che febbre; bruciano, e non si vede l'ora di liberarsene in una maniera qualunque, sol che si sia una volta provato qualcosa di simile a quanto mi studio di dichiarare qui. (131)

Il narratore riflette allora sul concetto di felicità:

È ben vero, per tornare al fatto, che la ragione mi rappresenta codesta felicità come alquanto di meramente provvisorio, quasi una insostenibile, improlungabile parentesi, chiusa in sé e priva di relazioni reali col resto dell'esistenza; ma la ragione stessa mi diceva che ogni felicità è in fondo ugualmente provvisoria, che l'uomo saggio deve prenderla tal quale e gioire come fosse eterna... (131)

La felicità è infatti fugace, tanto che ben presto viene interrotta da un altro essere umano, che bussa alla porta del narratore per chiedere da accendere, anche se forse ha solo bisogno di un po' di calore umano.

In un altro foglietto, il viaggiatore racconta invece di aver vinto al casinò di Montecarlo - cosa che, a suo dire, non avrebbe mai potuto accadere in Italia - e di aver preso una stanza in un albergo di lusso; in quel caso riferisce di essersi svegliato di soprassalto, in uno stato d'angoscia, preda di visioni con versi stampati che devono essere inghiottiti e gatti, «gatti accavallati, lucidi come tonni ma d'una mollezza da lacerare il cuore», nonché la sensazione di essere Silvio Pellico incarcerato nei Piombi di Venezia. Il viaggiatore commenta:

Tutto quello che mi circonda appare in qualche modo altro da ciò che è (o, se si preferisce, tale qual è davvero). (141)

Concludendo:

né il mio notturno orrore, benché appena un poco più sensibile, era poi altro dal solito, da quello che è in fondo alla nostra futilità. (143)

Trova infine conforto - così afferma egli stesso - nel parlare con lo spazzaturaio, che ogni giorno si alza alle tre perché deve ritirare la spazzatura da ben novantasette palazzi e ha una moglie e quattro figli da sfamare.

Da quanto detto è evidente che ad attirare l'attenzione del viaggiatore sono, più che i paesaggi, le figure umane, colte nella loro debolezza, nella loro stupidità e talvolta nei loro aspetti più bestiali, fino a diventare grottesche. Tra i principali bersagli polemici di Landolfi troviamo i turisti. Gustosissime sono le descrizioni delle «mandre di villeggianti» che in quegli anni cominciano ad assediare le città. La Venezia degli anni Cinquanta pullula di turisti nordici, descritti con «zampe pelose e nocchierute» e «braccia e poppe a mortadella» che si spostano verso San Marco «impugnando le guide», «vociando, gridando, strascicano i grossi piedi». Situazione analoga è quella che trova ad Arquà, dove Petrarca trascorse gli ultimi anni della sua vita. Il narratore non riesce a trattenere la sua stizza e con un *incipit* in stile petrarchesco arriva a invocare un esame di ammissione per poter visitare il luogo 'sacro':

Maledetta la cultura popolare, la cultura turistica, l'istruzione obbligatoria e quant'altre simili idee siano germogliate nella mente dei demagoghi o dei cavalieri d'industria. Io non son di quelli che parlano di profanazione se vedono un cane in chiesa o un ignaro davanti alla tomba di un grande poeta. Ma pure mi si darà per buon che quest'ultima sia un luogo di raccoglimento che deve serbare intatto il suo potere vivificante o almeno confortante: e come volete lo serbi se gente di tutte le razze, se indifferente canagliume e crassa borghesia vi vengono menati in frotta e in gregge lasciandovi a lungo andare appiccicato qualcosa, non solo della loro ignoranza, ma della loro protervia e o beffarda tiepidezza? (47)

Non così diverse sono le descrizioni dei popolani, in particolare i ciociari di Frosinone, descritti attraverso immagini poco edificanti che gli attirarono alcune critiche: «una grassona che accorre trascinandolo una valigia legata collo spago»; «mangiatori di aranci» che sputano semi ovunque; bambini che vomitano; «qualche dama di stinco peloso» e un «risonare di tetre e slentate favelle». A conclusione del racconto, si scusa per la sua «asprezza» affermando, non senza sfoderare la sua peculiare ironia, che nonostante tutto «bene lumeggia

la convivialità, la larghezza di cuore, infine il senso di poesia di questi abitanti, che taluno si ostina a tenere per rozzi» (25).

Il narratore è genuinamente interessato alla varia umanità che incontra sui mezzi pubblici, nelle sale d'attesa, nelle zone turistiche, nelle sale dei Casinò, mete ricorrenti queste ultime dei suoi viaggi, dove osserva il Diavolo di Modena, il signor Regolare (che prende il nome dalla parola con cui commenta ogni sua perdita al tavolo da gioco), la Rossina, il Napoletano. È interessato alle loro storie di vita, li osserva muoversi, cadere, rialzarsi. Li descrive nei loro aspetti più caratteristici, a volte tratteggiandoli con poche, scelte parole. *Se non la realtà* ha infatti come protagonista, oltre alle persone e ai luoghi, il lessico. La lingua landolfiana si adatta al narrato come un cappotto cucito su misura. Essa porta infatti il sapore di altri tempi, ma non quello dei suoi tempi, degli anni Cinquanta - che sono gli stessi, per intendersi, in cui Italo Calvino pubblicava la trilogia *I nostri antenati* e Pier Paolo Pasolini *Ragazzi di vita*. La lingua landolfiana è ancora per certi aspetti una lingua ottocentesca, ricca di termini preziosi, desueti; una lingua così precisa che si adatta al contenuto e con esso si deforma; una lingua talmente artificiosa da diventare naturale. Si pensi all'uso insistito e personalissimo degli alterati, nomi e aggettivi deformati che sembrano avvolgere gli oggetti descritti, come se tutto fosse visto attraverso una lente deformante. Troviamo allora il 'senteriuolo', gli 'alberghini', le 'casipole', i 'torracchioni', la 'chiesuola' e un mondo abitato da 'figurette', 'donnine' e 'donnette', 'maestrine', 'pretini', 'fanticelle' e 'fantolini'. E poi ancora 'versicciuoli', 'attucci', 'cibucci', 'premietti', il 'cenciolino', la 'naricina', il 'colpettino', la 'macchinuccia', il 'camiciotto' e via dicendo, descritti come 'verdognoli', 'rossigni', 'brunicci', 'biancastri', 'sudaticci', 'mollicci', 'vecchiotti', 'timidini'... L'accostamento di nome e aggettivo, spesso anteposto, genera immagini vivide e fortemente evocative: 'case ferrigne', 'crollante palazzotto', 'lapidee viuzze', 'acconci particolari', 'montagne calve', 'cigolanti e fumolente corriere', 'acri ingredienti saponacei'. Si tratta di una lingua estremamente formale, che però qualche volta lascia spazio al parlato, anche triviale, con un effetto di contrasto decisamente efficace, per cui accanto al vocabolario prezioso di cui si è detto, compaiono espressioni come le seguenti: 'calmarsi un corno; 'va' al diavolo'; 'ironie da quattro soldi'; 'maledetta cialtrona'; 'diavolo, giusto l'età di mia figlia'; 'l'amico aveva cento canne di ragione'; 'Padova, città che Dio ti maledica: è un problema trovare anche la...'.

Bibliografia

- Calvino, Italo (2001). «L'esattezza e il caso». Postfazione a *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*. 2a ed. Milano: Adelphi, 551-63.
- Guglielmi, Angelo (2003). «Landolfi in viaggio verso l'altrove». *La Stampa*, 6 dicembre.
- Landolfi, Idolina; Prete, Antonio (a cura di) (2006). *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi*. Lecce: Manni.
- Landolfi, Tommaso [1961] (2003). *Se non la realtà*. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Tommaso (1991). *Opere*, voll. I e II. A cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- «Tommaso Landolfi» (2008). Num. monogr., *L'illuminista*, 22/23. Roma.
- Verdenelli, Marcello; Ercolani, Eleonora (a cura di) (2010). *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*. Roma: Bulzoni.

«Non vogliamo descrivere» Gli scritti di Leonardo Sciascia sul Belice

Andrea Verri

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article analyzes any Sciascia's texts about the 1968 Belice earthquake in Sicily, especially some reportages Sciascia wrote after visiting Belice. This article shows that Sciascia's empathy with earthquake victims and his protest against the inefficiency determine the articles peculiarities, as the lack of descriptions.

Keywords Sciascia. Belice. Earthquake. 1968.

Sciascia (2009, 9-10) il 16 gennaio 1968, sull'*Ora*, scrive *Quelli lì...*, sul terremoto del Belice avvenuto nella notte tra il 14 e il 15. Protesta e denuncia «la lentezza» dei soccorsi e più in generale le condizioni della regione e della sua parte interna in particolare (povertà, emigrazione). Non è ancora stato nei luoghi del terremoto: fa riferimento a «notizie» e immagini avute tramite i mezzi di comunicazione, si rivolge al Presidente della Repubblica in visita in Sicilia.¹

Fare tutto quello che non fu fatto prima appare sull'*Ora* il 23-24 gennaio seguenti: protesta contro la facilità con la quale le autorità concedono ai terremotati permessi d'espatrio, perché sospetta non si voglia realmente ricostruire, perché «lo stato non può e non deve profittare di questo disagio per alimentare il flusso migratorio». Senza fare riferimento esplicito alla circostanza di essere stato nei luoghi, informa: «ieri sera nella tendopoli di Montevago e di altri paesi più o meno colpiti» (13) i terremotati hanno iniziato a

¹ Il testo è anche in Marino 1968, 49. Ringrazio la fondazione Orestyadi e Luigi Carassai che generosamente mi ha aiutato a rintracciare alcuni testi.



comprendere il motivo reale della facilità d'emigrare. I primi a rendersene conto sarebbero stati «i vecchi contadini comunisti», in particolare:

ieri sera un consigliere comunale di Montevago, un contadino comunista, parlava con tanta intelligenza e chiarezza del problema, con tale serenità. (13)

Questa parte centrale, in cui pure riferisce ciò che deve aver visto e sentito il giorno prima, che in un articolo di quotidiano dovrebbe essere la più importante, la notizia, prende solo un terzo dell'articolo, senza considerare che al suo interno vi è pure un capoverso dedicato a criticare apertamente il PCI e a precisare di non essere comunista: «certi comunisti» avrebbero «smarrito il senso» del loro essere tali, ma «il loro partito è qui, ancora, una grande cosa» (13). Alla fine, invita i cittadini a restare:

ci assumiamo una terribile responsabilità e un impegno inflessibile: e nessuno, individualmente, deve venire meno a questa responsabilità, a questo impegno in una lotta senza tregua, senza cedimenti. La parola d'ordine dunque, per ogni siciliano e per tutti i siciliani deve essere questa: bisogna fare dopo il terremoto tutto quello che non è stato fatto prima. A qualsiasi costo. (13)

Si aggiungono dunque la proposta e l'assunzione di una responsabilità per una nuova Sicilia, che unisce scrittore e corregionali.²

Un reportage di febbraio in «ABC» riporta ciò che era accaduto a Montevago e di cui Sciascia aveva detto solo alcuni dati: lo scrittore aveva partecipato a una tavola rotonda con gli amministratori locali dei paesi terremotati; egli è raffigurato in due fotografie, in una delle quali è proprio sotto la tenda con gli altri (Invernizzi; Salani 1968, 15-16). L'articolo riporta testualmente, virgolettati, i vari interventi di chi ha parlato, dopo una breve introduzione nella quale si riporta un'affermazione dello scrittore.³ Più avanti il racalmutese:

Per noi che non abbiamo subito direttamente la tragedia del terremoto, si pone un problema di coscienza: possiamo davvero consigliarvi di restare [...]? Lo possiamo - io, i giornalisti che sono qui, gli uomini di cultura e gli uomini politici siciliani, gli amici della Sicilia - soltanto se assumiamo l'impegno di lottare senza tregua e

² Qualche giorno dopo quest'articolo, il regista Petri scrive il 26 gennaio a Sciascia parole indignate per ciò che succede nel Belice (Rigola 2015, 263).

³ «Se non fate nulla, lasciateci morire soli. Per lo meno i siciliani sapranno di essere unici responsabili di quello che fanno» (Invernizzi, Salani 1968, 15).

con qualunque mezzo. Bisogna che da questo momento noi e voi si lotti insieme e continuamente, senza tregua e con ogni mezzo. (15)

Durante la tavola rotonda il racalmutese si rivolge a una platea più vasta (già dalle prime parole riportate nell'introduzione egli comunque usa la prima persona plurale per includersi tra i siciliani). Lo scrittore auspica che non accada come a Messina, dove le baracche sono rimaste per quarant'anni; poi riconosce come la tentazione di andarsene sia ben comprensibile:

se le cose continueranno ad andare come andavano prima del terremoto, il colpo che la Sicilia ha avuto diventerà insanabile e accelererà il processo di annientamento. Ma se vogliamo che questo processo non solo si arresti, ma si inverta, non c'è altra soluzione che restare qui, riprendere la lotta dell'immediato dopoguerra. (16)

Sciascia dialoga e domanda prima quante persone sono partite dal Belice dopo il terremoto, poi cosa occorra fare perché non se ne vadano; a quest'ultimo quesito a rispondere per secondo è un non meglio identificato consigliere comunale, probabilmente quello del pezzo sull'«Ora»: soldi per le case, ricostruzione fatta dagli stessi abitanti che così faranno i muratori a casa piuttosto che in Svizzera. Sciascia più oltre avvisa:

Ricostruire non basta. Lo stato deve fare adesso quello che non ha mai fatto prima. Questi erano dei paesi morti, di vecchi e bambini: i giovani sono tutti emigrati. (16)

Un altro suo intervento immediatamente seguente riconosce in ciò che ha affermato Aldo Moro in visita il rischio della «retorica» e del «sentimentalismo» e ritorna sulla necessità di cambiamenti economico-sociali (Invernizzi; Salani 1968, 16). L'articolo continua con interventi di altri e un ultimo dello scrittore: il terremoto ha dato modo di richiamare l'attenzione sulle arretrate condizioni di tutta «la Sicilia interna, [...] contadina» e ora «di questa grande sventura bisogna trarre tutto l'utile possibile» (17).

Il testo dell'*Ora* pare un estratto dell'altro, composto da alcuni suoi passaggi; ritornano le stesse parole: «impegno», «lotta senza tregua» e, con qualche variazione, l'idea che lo stato e i cittadini debbano fare ciò che non si è fatto prima. Lo scrittore appare in sintonia con i suoi interlocutori all'incontro pubblico.⁴ Nel pezzo sull'*Ora* la prote-

⁴ Per la critica al PCI, nel *Contesto* Cusan dice di Rogas che «aveva il culto dell'opposizione; e in quanto opposizione, il Partito Rivoluzionario... Lo rispettava, insomma...», (Sciascia 2012, 704). I comunisti di Montevago sono l'opposizione di Rogas.

sta e il richiamo all'impegno, alla responsabilità morale-politica di tutti fanno scomparire la funzione dello scrittore testimone nei luoghi della notizia e lo guidano nella scelta di ciò che scrive. Delle distruzioni non si dice nulla; vengono solo incisivamente e sinteticamente tratteggiate le condizioni dei terremotati: «l'incubo della terra che trema, del freddo e della promiscuità delle tende» li spinge a partire (Sciascia 2009, 13).

Lo scrittore redige quello stesso anno il testo di commento fuori campo alle immagini del documentario di Michele Gandin: *Terremoto in Sicilia*. Gesù (2015, 31, 33) informa come il film sia stato presentato alla commissione di censura il 29 marzo del 1968, e ritiene correttamente che dei contenuti degli articoli sull'*Ora* il siciliano abbia fatto «sintesi». Il testo inoltre inizia facendo riferimento al momento in cui sorsero questi paesi (Seicento-Settecento), per il resto definisce le loro condizioni di vita fino a prima del terremoto, riconosce come il terremoto le abbia portate all'attenzione di tutti; descrive usando le stesse parole del secondo articolo dell'*Ora* la vita dei terremotati («nelle tende il freddo, la promiscuità, l'angoscia») di non sapere quando si tornerà alla vita normale: deve essere rimasto colpito da ciò che ha visto nella tendopoli a gennaio); ricorda i morti, «il ritardo e l'inefficienza dei soccorsi»; riflette velocemente sulla necessità di fare altro oltre alla ricostruzione delle case, perché la gente non vada via; informa sul «grande esodo» agevolato dalle autorità, che probabilmente si concluderà per i più «nelle delusioni più amare, nella solitudine, e nel rancore».

Dei vivi chi non era legato al pezzo di terra, ai morti alle cose ancora sotto le macerie, alle dolorose memorie alla pietà del tempo passato e dei luoghi, non poteva che fuggire. (60-1)⁵

Il testo accompagna le immagini. Manca l'invito esplicito all'impegno; si dà particolare spazio alla questione migratoria, segnata da solitudine e rancore, presentata come inevitabile («esodo», termine connotato negativamente); rispetto a essa chi resta è spinto a ciò da un legame con cose anch'esse non positive: nessuno finirà bene.

Il 9-10 luglio seguente sull'*Ora* esce il reportage di Sciascia,⁶ *Sono stato nei 'lager' della valle del Belice*, che ha un attacco giornali-

⁵ Vedi anche Rizzarelli 2013, 211-12.

⁶ Nell'ottobre dello stesso anno una pubblicazione, con l'introduzione dello scrittore, raccoglie disegni (già nell'*Ora* 23-24 gennaio 1968, il numero del suo secondo articolo sul Belice) e temi recuperati nella scuola media di Montevago. Nel momento in cui Sciascia (1968, 12) cita e si esprime su alcuni passi dei temi premettendo che «un avvenimento di morte ha reso questi fogli vivi, palpitanti di tenerezza, di amore, di verità», compie la stessa operazione che svolge in molte sue opere su testi e documenti di persone scomparse.

stico: i versi iniziali del canto di un poeta contadino di Gibellina sono riportati senza introduzione. Solo in seguito lo scrittore dice chi parla, ricorda a partire dai versi la data del terremoto, allarga il quadro visuale dicendo dove si trova il cantore (una tettoia nello spiazzo delle baracche, con attorno gli ascoltatori). Cita e parafrasa altri due versi: «la mente del poeta si solleva al concetto della guerra civile», Gibellina sarebbe stata distrutta dalla natura, da «una classe» e dallo stato che la «rappresenta»: se ci fossero state per tutti le invece scarse case popolari ai margini dei paesi, non crollate, la gente sarebbe viva. Il testo evidenzia le contraddizioni del Paese, cui aveva accennato nel primo pezzo sull'*Ora*: una potenza industriale nella quale i siciliani dell'interno sono abbandonati (Sciascia 2009, 15-16). Lo scrittore ha immediatamente lasciato ciò che ha visto nei luoghi, per fornire un'interpretazione dei fatti; l'unico richiamo implicito al visto potrebbe essere il riferimento ai danni limitati subiti dalle case popolari («dilatazioni e lacerazioni»).

Il terremoto ha reso «più sbrigativa» una specie di «esecuzione di massa» della popolazione che già era costretta a condizioni di vita misere, è stata «la soluzione finale» secondo il «linguaggio della hitleriana burocrazia della morte», visto che i terremotati o emigrano o vivono in una sorta di «lager»:

la tenda, la baracca, la promiscuità, il freddo e il caldo che atrocemente infieriscono, la pioggia, la polvere, le immondizie, le vessazioni e le denegazioni burocratiche. (16)

Questa guerra è «una forma di genocidio» che «dura da oltre un secolo», cui la popolazione reagisce con «la vitalità dell'ostrica attaccata allo scoglio» di Verga (16).⁷ È ancora in primo piano l'interpretazione di ciò che sta succedendo, non ciò che si è visto: al massimo con incisiva essenzialità si tratteggiano le condizioni dei terremotati con le stesse parole dei pezzi precedenti, più qualche aggiunta che sarà più avanti chiarita. Lo scrittore si rimette come in testi precedenti tra i siciliani usando la prima persona plurale: «siamo ancora vivi, insomma». Richiamato lo status di cittadini dei siciliani e dei terremotati, vi è l'accusa verso la classe politica. Ha ragione Moro, già ricordato in «ABC», a riconoscere la «'dignità'» dei siciliani terremotati, essi, però, ora devono farne «forza di rivendicazione». Come nei testi precedenti si invita ad agire (16).⁸

⁷ L'anno prima nel commento fuori campo al documentario *Radiografia della miseria*, di Nelli, Sciascia aveva detto che i paesi della Sicilia interna erano come campi di sterminio (Gesù 2015, 50-2).

⁸ Lo scrittore invita ad abbandonare «fatalismo» e «rassegnazione» (Sciascia 2009, 16), in contrasto quindi col richiamo verghiano su visto, per come il racalmutese non ama Verga (sul rapporto col catanese vedi Verri 2017, 205-61).

Lo scrittore, che tra i siciliani si è messo, dà l'esempio. Si sarebbero dovuti requisire da subito gli alberghi per ospitarvi i terremotati. Avanza come in testi precedenti il sospetto che non si voglia ricostruire. Ritene sarebbe necessaria «ben altra reazione che la protesta formale o l'articolo sul giornale» se le autorità non intendessero farlo. Questa è anche una dichiarazione metatestuale: chiarisce lo scopo dell'articolo. L'attacco alla classe dirigente si fa più diretto e mira più in alto: «nelle baracche non si può vivere» (16), lo scrittore invita Capo del governo e Presidente della Repubblica a trasferirci per qualche giorno perché se ne rendano conto, è convinto «che in casi come questi l'esperienza diretta sia insostituibile» (19).⁹ Continua, tipico in Sciascia, l'appello delle responsabilità, anche al prefetto di Trapani sarebbe utile stare nelle baracche: si organizza la recita di *Liola* con Domenico Modugno a Segesta,¹⁰ mentre

alcuni di loro [terremotati la cui attività agricola è stata danneggiata] hanno già in tasca il decreto con cui esso prefetto respinge la richiesta di indennizzo.

Il registro burocratico è la spia del fatto che il decreto sia stato visto da chi scrive. Poi, «il contadino di Santa Ninfa» che ha perso «2 o 3 quintali di olio» sembrerebbe un contadino generico e la quantità di olio costituire un esempio possibile, ma subito sotto: «il contadino ci accompagna a vedere la sua casa distrutta, il decreto di rigetto del prefetto in mano» (19).

Il testimone nei luoghi, fin qui celato, subissato dalla protesta, riemerge ora: senza che il lettore se lo aspetti, appare un contadino individuato col quale ha parlato. Immediatamente di seguito viene riavanzata la proposta, poiché c'è poco turismo, di trasferire i terremotati negli alberghi, dei quali si dicono ora proprio i nomi, a individuarli, per sottintendere che si preferisce non danneggiare i loro proprietari piuttosto che alleviare le sofferenze di esseri umani (19); dunque ciò che il testimone ha appena riportato in quanto da lui visto, emerge all'interno del flusso della protesta, funzionale a essa:

⁹ L'accomunarsi a terremotati e siciliani e l'impegno a cambiare richiamano un tratto sciasciano fondante: essere scrittore che ha legato la propria sorte a quella dei diseredati, pur nella sempre presente consapevolezza della negatività dell'esperienza umana e nel rifiuto di qualsiasi dottrina che abbia fede nel progresso. (Onofri 2004, 27, 41-2; Pischetta 1999, 66-72). Per lui che si avvicina a diseredati e perseguitati per empatia, è incredibile che altri uomini li facciano soffrire; così negli anni Ottanta in *A futura memoria* avvanzerà la proposta che i giudici soggiornino in carcere prima di iniziare il mestiere, perché usino con cautela gli arresti (Sciascia 2002, 823-4).

¹⁰ Lo scrittore evidenzia il carattere spettacolaristico, ad attirare turisti, di rappresentazioni teatrali, parla infatti di «arditissima escogitazione culturale» (Sciascia 2009, 19); è inconcepibile per lui immaginare la vera cultura, l'arte separate dal senso di umanità che qui manca.

aver calato il lettore all'improvviso in un posto e in un momento determinati, davanti a un uomo reale, intende convincerlo dell'inumana illogicità del comportamento del sistema burocratico e della classe dirigente. «Nelle baracche, ripetiamo, è impossibile continuare a vivere». Dopo sei mesi, nell'Italia «ad alto livello industriale» i terremotati sono in tende o baracche o vagoni di ferro e nelle baracche si è «nella promiscuità». Poi ricompare la prima persona del testimone, la formula «prendiamo, per fare un esempio [...]» introduce un nuovo riferimento esplicito al visto: il reporter è stato alle dieci di mattina in una roulotte in un villaggio vicino Salemi, «pareva di stare dentro un forno di cremazione»; vi ha ascoltato «la lamentazione disperata di una donna». «È dunque un crimine» far vivere persone in tali condizioni (20). Il nuovo inserimento di ciò che è stato visto è sintetico, perché, come si dichiara, è un'esemplificazione di quanto già affermato in merito alle condizioni di vita, serve a sostenere l'accusa, che subito ritorna come conseguenza logica, introdotta dal «dunque».

All'ultimo capoverso lo scrittore dice: «non vogliamo descrivere», la conclusione chiarisce lo scopo del pezzo: non raccontare quanto visto, ma la «protesta», farsi portavoce dei terremotati e, come essi hanno fatto con lo scrittore, chiedere a «coloro che informano l'opinione pubblica e la guidano» di andare nel Belice e documentare (viene citato esplicitamente l'invito tra virgolette rivolto allo scrittore). Lo scrittore ha solo «sfiorato» la «sofferenza», ma ci pensa «ossessivamente» parendogli tale condizione «quella dei più efferati ed abietti campi di concentramento» (20). Spia dell'ossessione è l'iterazione, in particolare di «promiscuità», presente in tutti i testi successivi alla prima visita e derivante quindi da ciò che ha visto. Emerge qui, enunciato dallo scrittore, un altro elemento che fa sì che egli preferisca dichiarare una condizione e non descriverla: il verbo *sfiorare* richiama il tipico pudore sciasciano dovuto alla forte impressione per la sofferenza altrui.

Nell'*Ora* del 14-15 gennaio 1969 (anniversario del terremoto), col pezzo *Assistenza e manganelli*, lo scrittore difende dalle accuse di scarso impegno la popolazione terremotata che è per lo più vittima della disoccupazione e dell'assenza dei piani per la ricostruzione e della classe dirigente. In chiusura riprende, nella forma di un breve avvertimento, l'invito di circa un anno prima: sarà ricostruita soltanto la miseria «se insieme non si farà per la Sicilia tutto quello che non si è fatto» (23-4).

Sciascia¹¹ scrive un appello nel Settanta, firmato anche da altri intellettuali, nel quale, in continuità con la conclusione dell'articolo del

11 In una nota sul *Corriere della sera* del 10 ottobre 1969, poi in *Nero su nero*, Sciascia (2014, 900, 1392) riporta tra virgole l'episodio cui F. gli ha detto di aver assistito nel Belice dopo il terremoto: un prete non del luogo che si stupiva del fatto che in Sicilia non si linciassero burocrati incapaci e politici speculatori.

luglio Sessantotto, ove girava l'invito ricevuto dai terremotati a testimoniare le loro condizioni, si invita l'«opinione pubblica mondiale e, per essa» i suoi rappresentanti a una riunione coi terremotati nella notte tra 14 e 15 gennaio a Gibellina per proporre e denunciare.¹² Il 31 gennaio esce nella rivista *Tempo* l'articolo di Sciascia (1970a, 12) su questi fatti. In termini giornalistici la notizia è costituita dalle manifestazioni per l'anniversario, ma ciò, invece di andare all'inizio, è alla fine del pezzo che prende le mosse lontano dall'attualità: il terremoto di fine '600 (il pezzo inizia con «Quindici gennaio 1693, domenica») in Sicilia, la conseguente assistenza immediata e la ricostruzione, di cui si occupò il duca di Camastra.¹³ Poi si parla del terremoto di due anni prima (il capoverso in parallelo comincia con «il 15 gennaio 1968, lunedì»): distruzioni, soccorsi inefficienti, promesse di politici in visita, esodo, lentezza nell'allestire le tende dove i cittadini passarono «tutto un inverno. In primavera cominciarono a sorgere le baracche» che in alcuni casi sono «forni crematori» e «celle frigorifere». Si giunge (quasi a metà del pezzo) all'oggi, ad inizio capoverso un'altra indicazione cronologica: «ora la popolazione non ne può più delle baracche: vuole le case». Lo scrittore è contrario all'opinione secondo la quale non serve ricostruire, ché poi tutti comunque emigreranno, infatti «questa gente non può restare nelle

12 La prima parte del testo riassume quanto avvenuto nel Belice dal terremoto a quel momento, nei termini già usati (in particolare ritornano il parallelo con la soluzione finale e il termine «promiscuità»). Segue all'appello vero e proprio l'auspicio che dalla riunione «venga fuori un atto di accusa da cui lo stato italiano, il Governo, siano chiamati a discolarsi di fronte al mondo civile ed a uscirne» (Sciascia 2009, 27-9). Si affaccia qui forse l'idea di un processo alla classe dirigente, che più o meno è nel *Contesto* e in *Todo modo* oltre che in Pasolini (1991, 131-7) per esempio in un articolo sul *Mondo*, 11 settembre 1975. Il primo dei due romanzi, che vede la luce l'anno seguente a quello dell'appello per il Belice, ha una gestazione iniziata nel 1968. Per la ricostruzione della vicenda del romanzo: Sciascia 2012, 1828-42, vi si cita una conversazione con Consolo sull'*Ora*, 18-19 gennaio 1969, in cui Sciascia si dice in difficoltà a scrivere per come è la situazione, in particolare quella siciliana: sempre peggiore, tanto che fra poco l'isola rischierebbe di morire; i suoi libri hanno successo, ma non sortiscono gli effetti che vorrebbe, concependo egli la scrittura come azione. Quanto scrive Sciascia nei pezzi giornalistici sul Belice contemporanei a questo lasso di tempo va nella direzione di questa delusione. Da deputato Sciascia (1981, 26269) presenta al ministro della Giustizia l'interpellanza 2/00972 sulla ricostruzione del Belice.

13 In un'intervista, accoppiata a una a Guttuso, sull'appello di cui si è detto, lo scrittore (1970b), dopo aver detto della necessità della ricostruzione e di un nuovo sviluppo per il Belice e la Sicilia, fa riferimento all'attività del duca: «forse bisognerebbe tornare al duca di Camastra: dare dei poteri amplissimi, cioè, a una sola persona di provata capacità: competente, efficiente, onesta», in ogni caso limitare la «burocrazia», il «politicantismo» e evitare la «speculazione» che è collegata ai primi due. Nel *Corriere della sera*, 28 febbraio 1971, appare una nota che poi è inclusa in *Nero su nero*: Sciascia (2014, 926-7, 1394) conosce l'ingegnere che si occupa della ricostruzione del Belice, il quale gli rinfaccia di aver l'anno prima scritto (Sciascia ricorda «su un giornale siciliano, su un rotocalco milanese») di preferire Camastra. Nella nota lo scrittore risostiene che la ricostruzione avrebbe dovuto essere già ultimata, visto il tempo impiegato nel '600, e stigmatizza l'eccessiva frammentazione della gestione del potere.

baracche»; come nel pezzo del luglio di due anni prima, l'urgenza e la vicinanza umana lo spingono a ripetersi. Ricostruire sarà «una speranza, un punto di appoggio della speranza», altra ripetizione. Nelle battute di un giornalista, riportate tra virgolette, la Sicilia è un calabrone che, non si sa come, visto il corpo, riesce a volare. La Sicilia e il Belice dovrebbero essere già morti, ma sono ancora vivi. È quasi una resa al male degli uomini, infatti subito lo scrittore sente come di dover prenderne le distanze con l'ironia, chiarendo che ci vuole l'impegno che è mancato: quel che sarà dei paesi ricostruiti va lasciato «dunque all'imprevedibile, alla provvidenza, al destino (non possiamo dire alla volontà degli uomini, e tanto meno a quella dello stato)».

Quei paesi avrebbero dovuto essere ricostruiti in «un mese» se nel '600 impiegarono dieci anni. Lo scrittore descrive lo stato dell'arte ma premette, a sottolineare di nuovo che non si è fatto quel che si doveva, un'altra indicazione temporale: «sono passati due anni», le baraccopoli sono «lager consumistici», vi sono volontari, «torbida confusione» nelle iniziative e «i più anacronistici e dannosi campanilismi» tra i paesi. Finalmente (manca meno di una colonna alla fine, su circa quattro totali) arriva la notizia, con precisione si danno le 'W' del giornalismo: «la sera del 15 di questo mese, e per tutta la notte, c'è stato a Gibellina un convegno: per protestare, per chiedere la ricostruzione dei paesi, per avanzare proposte». Nomina personalità della cultura presenti, informa del fatto che erano assenti i rappresentanti di tre paesi che avevano organizzato un'altra manifestazione col vescovo di Agrigento. Lo scrittore vena di ironia il testo: «se i comuni dissenzienti ebbero la messa, non mancò a quelli protestatari il conforto di un messaggio del Papa». Ne riporta il contenuto, le reazioni. Nell'ultimo capoverso cambia il tono per la fiaccolata attraverso Gibellina: «Una visione allucinante, di un orrore che arriva alla bellezza. La *kermesse* si spense nella commozione».

Lo scrittore immagina con la misura che gli è propria lo stato d'animo degli scampati, «sull'orlo della pazzia» nei luoghi dove avevano perso i cari e la «'roba': e non meno amata nella misura in cui era poca, povera, stentata»; tra virgolette, per dire che è citazione verghiana, a ricordare la condizione immutata di miseria; litote e climax a significare negatività. In continuità con quanto rilevato sulle immutate condizioni, osserva che si tratta di una delle tante tragedie di Sicilia che - ricorda - è come il calabrone: i siciliani «non potrebbero essere vivi: e viviamo». Aumenta la retoricità del testo. Unico caso in tutto il pezzo, lo scrittore empatico usa la prima persona (come in altri scritti) e porta in primo piano l'animo umano. Più che a un articolo il testo assomiglia a uno dei saggi nati per varie occasioni e raccolti in volume. L'autore opta per seguire l'ordine cronologico, evidenziato da precise indicazioni temporali, dà complessivamente più spazio a ciò che è già accaduto che alla notizia, calibra comunque il testo così da porvi al centro la contemporanea condi-

zione di esasperata stanchezza dei terremotati. Così spiega la protesta e parallelamente carica, per accumulo di informazioni e notazioni cronologiche, il testo di una tensione della quale inizialmente non ci si accorge, ma che lo scrittore tiene sempre sotto controllo e il lettore comprende con umana ragione, portato quindi a solidarizzare con i terremotati.¹⁴ Mancano anche qui descrizioni.

Urge sempre in questi testi dal e sul Belice la protesta, l'ammonimento; sono quindi un caso esemplare per verificare ciò che lo scrittore diceva del suo lavoro: che fosse quanto di più vicino all'azione. Ciò calza ancor più al caso di studio: testi giornalistici che per loro natura travalicano il confine coll'azione.¹⁵ Questi articoli hanno una funzione conativa preponderante che ne seleziona i contenuti escludendo la descrizione dei luoghi distrutti e delle condizioni di vita, a causa dei quali si scrive; così il reportage giornalistico, il pezzo commemorativo, l'appello vero e proprio tendono ad assomigliarsi. All'origine vi è la vicinanza agli esseri umani, forse da qui deriva anche l'umano pudore¹⁶ che a sua volta trattiene dallo scendere nei particolari.

A riprova, nel suo discorso per la commemorazione a Gibellina il 16 gennaio 1988, quando l'urgere dei fatti è venuto meno, lo scrittore (Sciascia 2009, 33-7) al secondo capoverso ricorda «le macerie, il fango, l'oscurità, il battere della pioggia sulle tende, la febbre che era negli occhi dei sopravvissuti una sera di vent'anni fa».

E, di due anni successiva, «la veglia [...] sotto il segno dell'indignazione [...] tra le macerie» e «indimenticabile il discorso di Carlo Levi». Più avanti riporta la nota di *Nero su nero* sul duca di Camastra e ribadisce che intendeva riconoscervi «la volontà dello stato di ricostruire» e si rifà ancora ai primi periodi: «io l'ho visto e sentito a Montevago [dove si tenne la tavola rotonda], a Santa Ninfa, a Salaparuta: mentre ancora la terra tremava», «il sentimento e la volontà» di ricostruire. Dopo vent'anni, può, comunque con moderazione, indulgere in alcuni dettagli di memoria, far emergere la sua empatia e in-

14 Liberare tale tensione sarebbe stato forse incongruo rispetto al tipo di testo e agli scopi che si pone, viene comunque da pensare a Calvino (1991, 492) che, parlando dell'*Onorevole*, in una lettera a Sciascia del 26 ottobre 1964 si aspetta che «dia fuoco alle polveri [...] tragico-barocco-grottesche» e che ciò si accompagni probabilmente a «un'esplosione formale» (vedi Onofri 2004, 115-17).

15 Intervista in *Telegiornale di Sicilia e Giornale di Sicilia*, 5 maggio 1979 (Vecellio 2003, 294). Tedesco (2005, 98-9) sottolinea che anche per l'attività giornalistica sciasciana la parola va intesa come azione e come bellezza. Comunque, anche negli scritti di viaggio sulla Spagna di Sciascia [1988] (2016) scarseggiano le descrizioni, in linea con la migliore letteratura odepórica novecentesca, a vantaggio di riflessioni sul paese visitato e del rapporto dello scrittore con esso (Ricorda 2001, 191-207).

16 Per Ciuni (2005, 76-7), che cita alcune riflessioni sciasciane in un articolo del 1985 nel *Corriere della sera* sul caso di una bambina colombiana lasciata morire in diretta televisiva, forse lo scrittore lasciò il giornalismo professionale (dal 1972 è assunto praticante al *Giornale di Sicilia* diretto da Ciuni stesso) anche perché non riteneva giusto descrivere la sofferenza umana, come fa chi pratica tale mestiere.

sieme il testimone che essendo stato nei luoghi è garante dell'informazione: svela, tra gli altri, il particolare del rumore della pioggia, che, forse, quando era stato alla tavola rotonda, gli si era impresso e sempre riproposto ogni volta che aveva dovuto scrivere di chi quel rumore continuava a sentire.

Bibliografia

- Calvino, Italo (1991). *I libri degli altri*. Torino: Einaudi.
- Ciuni, Roberto (2005). *L'uomo e il giornalista*. Palazzolo, Egle (a cura di), *Sciascia. Il romanzo quotidiano*. Palermo: Kalós, 74-7.
- Gesù, Sebastiano (2015). *Oltre lo sguardo la memoria. Leonardo Sciascia e il cinedocumentario*. Presentazione di Carlo Tagliabue. Prefazione di Antonio Di Grado. Postfazione di Maria Rizzarelli. Palermo: 40due.
- Invernizzi, Gabriele; Salani, Alberto. (1968). «Ci aiutano cacciandoci all'estero». *ABC* 9, 5, 14-18.
- Marino, Giuseppe Carlo (a cura di) (1968). *'68. Terremoto in Sicilia*. Palermo: Andò.
- Onofri, Massimo (2004). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Pasolini, Pier Paolo (1991). *Lettere luterane*. Roma: L'Unità: Torino: Einaudi.
- Pischedda, Bruno (1999). «Sciascia neorealista». *Segno* 25, 209, 66-72.
- Ricorda, Ricciarda (2001). «L'andare per la Spagna di un siciliano: immagini di viaggio». Natale, Tedesco (a cura di), *Avevo la Spagna nel cuore*. Milano: La Vita Felice, 191-207.
- Rigola, Gabriele (2015). «*Riderai, se ti dico che io mi sento un poco come Laurana?*. Note a margine del carteggio Petri-Sciascia». *Todomodo*, 5, 253-65.
- Rizzarelli, Maria (2013). *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*. Pisa: ETS.
- Sciascia, Leonardo (1968). «Introduzione». *Quaderno di Montevago*. Palermo: Industria grafica nazionale, 10-13. Ora, accompagnato da una breve nota a firma degli Amici di Leonardo Sciascia. URL <https://www.amicisciascia.it/servizi/testi/testi-di-sciascia/item/641-un-raro-testo-di-leonardo-sciascia-sul-terremoto-del-belice.html> (2019-10-06).
- Sciascia, Leonardo (1970a). «I dimenticati di Gibellina». *Tempo*, 32(5), 31 gennaio, 12.
- Sciascia, Leonardo (1970b). «Due grandi siciliani spiegano l'appello per i terremotati». *Il Giornale di Sicilia*, 10 gennaio.
- Sciascia, Leonardo (1981). *Atti parlamentari. Camera dei Deputati. Ottava legislatura. Discussioni. Seduta del 3 marzo. Resoconto stenografico*. Roma: Colombo, 26269.
- Sciascia, Leonardo (2002). *Opere 1984-1989*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani.
- Sciascia, Leonardo (2009). *L'uomo è più nobile di tutto ciò che può ucciderlo*. A cura di Elena Andolfi. Gibellina: Orestyadi.
- Sciascia, Leonardo (2012). *Opere, vol. 1: Narrativa, Teatro, Poesia*. A cura di Paolo Squillaciotti. Milano: Adelphi.
- Sciascia, Leonardo (2014). *Opere, vol. II: Inquisizioni, Memorie, Saggi. Tomo I, Inquisizioni e Memorie*. A cura di Paolo Squillaciotti. Milano: Adelphi.
- Sciascia, Leonardo [1988] (2016). *Ore di Spagna*. Fotografie Ferdinando Sciana, con una nota di Natale Tedesco. Roma: Contrasto.

- Tedesco, Natale (2005). «La parola come azione e come bellezza». Palazzo-
lo, Egle (a cura di), *Sciascia. Il romanzo quotidiano*. Palermo: Kalós, 97-9.
- Vecellio, Valter (2003). *Saremo perduti senza la verità*. Milano: La Vita Felice.
- Verri, Andrea (2017). *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*. Piove di Sacco: Art&print.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Il ritorno a casa secondo Primo Levi

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Primo Levi recounts two journeys: a real one in *La Tregua*, and a fictitious one in *Se non ora, quando?* In both cases he has to deal with the *romance's* structure and its stereotypes, which tend to negate realism. For this reason the writer adopts proceedings to defuse romance and happy ending.

Keywords Primo Levi. Journey. Romance.

Sommario 1 Romance e Shoah. – 2 Primo Levi e il romance. – 3 Il ritorno a casa.

1 Romance e Shoah

Romance e *Shoah* sembrano due termini incompatibili. Si potrebbe pensare che sia addirittura offensivo per le vittime di questa enorme tragedia storica ragionare sui temi del *romance*, che spesso è associato alla letteratura di intrattenimento, persino di basso profilo. Tuttavia, pur non dimenticando mai la realtà storica di quanto è accaduto, pare necessario ragionare sulle motivazioni tecniche sulle quali si fondano i racconti della *Shoah*, perché questo rappresenta un elemento essenziale per comprenderli a fondo.

Come si sa, la teoria letteraria distingue da tempo tra *novel* e *romance*, celebre è per esempio la definizione di Walter Scott che nel suo *Essay on romance* del 1824, scrive:

We would be rather inclined to describe a *Romance* as «a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous [sic] and uncommon incidents»; being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as «a smooth tale, generally of love»; but



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 10

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-344-1 | ISBN [print] 978-88-6969-345-8

Open access

Published 2019-12-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-344-1/030

331

which we would rather define as «a fictitious narrative, differing from the Romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society». (Scott 1834, 146)

Il *novel* nasce come romanzo sentimentale, ma già all'inizio dell'Ottocento vira il suo significato nella direzione indicata da Scott, ovvero: nel *novel* «the events are accommodated to the ordinary train of human events», il *romance* invece «turns upon marvellous [sic] and uncommon incidents». Per dirla in modo ancora più *tranchant*, il *novel* parla della realtà, il *romance* di eventi chiaramente fittizi.

Questa distinzione tra eventi reali e *fiction* era già stata proposta in un'epoca ancora precedente da Charles Brockden Brown, nel suo celebre saggio *The Difference Between History and Romance*, dove il secondo termine è definito come «a tissue of untruths [...] which never had existence» (Brown 2009, 341).

È ovvio allora che nel caso della scrittura memorialistica siamo nei territori del *novel*, se non oltre questi territori: vicini a quella che Brockden Brown chiamava *History* e che forse si dovrebbe definire meglio come storiografia. In generale è difficile che il romanzo storico, quando rigorosamente fondato su fatti reali, sconfini nel *romance* al quale pertiene più il romanzo fantastico, il *fantasy*, l'*horror* o altri generi chiaramente fittizi. Solitamente il romanzo storico che si avvicina al *romance* è considerato un prodotto di largo consumo e di serie B, proprio per l'approssimazione con la quale utilizza le fonti o le piega al sensazionalismo. Anche se è ancora Scott a riconoscere la presenza di un confine labile, non sempre chiaramente definibile tra storiografia e *romance*: «[romances and real history] may be termed either romantic histories, or historical romances, according to the proportion in which their truth is debased by fiction, or their fiction mingled with truth» (Scott 1834, 134). Una proporzione forse mai definibile con certezza, ma che certamente non può ignorare totalmente le regole del *romance*.

Per comprendere questo passaggio è necessario prendere le mosse da una delle codificazioni più interessanti del *romance*, quella operata da Northrop Frye in *Anatomia della critica* e nella *Scrittura secolare*. Come è noto Frye lega i fenomeni letterari a quelli antropologici, folclorici, più in generale ai fenomeni socio-culturali, per ricostruire strutture mitiche o archetipiche su cui si basa la narrazione. E con questa finalità cerca di interpretare le strutture ricorrenti della forma *romance*, partendo dall'idea che la narrazione del *romance* sia più strutturata di quella del *novel* che tende ad adeguare la propria forma alla realtà alla quale è strettamente legato.

Il punto di partenza è una forte polarizzazione tra due mondi: un mondo ideale e un mondo demoniaco, che si tramuta in termini strettamente narrativi in una opposizione conflittuale tra bene e male, tra

personaggi positivi e negativi, tra buoni e cattivi: «in romance heroes are brave, heroines beautiful, villains villainous, and the frustrations, ambiguities, and embarrassments of ordinary life are made little of» (Frye 2000, 151).

Un altro elemento essenziale nella struttura del *romance* è la presenza del lieto fine, che si configura come un ritorno dell'eroe alla sua identità originaria, dopo aver superato avventure che rischiavano di trascinarlo in uno stato di alienazione e in una totale perdita di se stesso: avventure preparatorie, minori, che sono parte di un'avventura più grande che riguarda la *quest* dell'eroe.

Questi fattori - eventi irreali, polarizzazione tra bene e male, lieto fine - sono dunque costitutivi del *romance* e sono sufficienti per costruire un ponte tra le storie sulla *Shoah* e il *romance*, prima di comprendere meglio quale sia la ragione e il significato di tutto questo nella letteratura di Primo Levi. Immediato è verificare come la polarizzazione tra bene e male sia necessaria in ogni racconto su questi temi. Fortunatamente, nessuno può mettere in dubbio che i nazisti, i carnefici, rappresentino il male, la malvagità, anzi spesso diventano esempi del male assoluto. Non può e non deve esserci nessuna ambiguità su questo, neppure negli scrittori più provocatori, perciò non solo esiste questa polarizzazione ma non potrebbe non essere presente. Qualsiasi narrazione su questi temi deve prevedere questa distanza e perciò deve includere questo elemento romanzesco.

L'altro punto è il riferimento a eventi irreali e fuori dal quotidiano. Pare un elemento in evidente conflitto con la memorialistica e col romanzo storico. I fatti accaduti sono atrocemente reali, e salvo folli e spregevoli negazionismi anche questo non può essere messo in dubbio da nessuno. Però nel caso del romanzo storico dobbiamo tener presente non tanto ciò che è reale o che non è reale, che non è in dubbio, quanto piuttosto la prossimità o meno con la *nostra* realtà: si tratta perciò di una questione di ricezione da parte del lettore. Già negli anni immediatamente successivi alla guerra, le atrocità del Lager apparivano letteralmente in-credibili: il timore più grande dei sopravvissuti era proprio quello di non essere creduti o essere presi per folli. La ricezione dell'Olocausto fu dapprima una rimozione - si pensi al fatto simbolico che Einaudi rifiutò il manoscritto di *Se questo è un uomo* nell'immediato dopoguerra - poi divenne subito un archetipo distorto ricco di una forma di attrattiva perversa, che si può sintetizzare nella formula di Susan Sontag *Fascinating Fascism*, primo titolo del volume *Sotto il segno di Saturno*. Difficilmente «voi che vivete sicuri nelle nostre tiepide case» (Levi 1958), come definirebbe lo stesso Levi tutti noi, potete osservare l'Olocausto semplicemente come un fatto successo, una realtà storica da percepire come prossima alla realtà quotidiana. Se il *novel* è quel genere letterario che riproduce la realtà quotidiana presente o passata, è evidente che i fatti dei Lager, il comportamento disumano dei na-

zisti contro gli ebrei, le sofferenze patite dalle vittime, e in generale tutto ciò che riguarda le guerre, non possono che essere percepiti come distanti da questa quotidianità, gettati in un tempo prossimo ma distantissimo, raggiungibile piuttosto con uno sforzo di immaginazione che grazie all'esperienza di tutti i giorni.

Anche il terzo punto, il lieto fine, sembra avere riscontro in queste narrazioni, almeno per due diverse ragioni. La prima, la più semplice, è che il nazismo, ovvero l'impero del male, ovvero narrativamente il mostro antagonista, è stato sconfitto storicamente, e questa è la premessa necessaria alla costruzione di quello che tecnicamente potrebbe chiamarsi un lieto fine, benché questo abbia comportato la morte di milioni di innocenti. Ma ogni storia a lieto fine ha bisogno di quello che Joseph Campbell o Christofer Vogler chiamerebbero «the Hero's Journey». La semplice definizione di eroi per i sopravvissuti sembra persino offensiva: nei sopravvissuti prevale il pudore e la vergogna, non certo una forma di autocelebrazione che sarebbe ridicola. Come racconta Javier Cercas nell'*Impostore*, ciò che distingueva il falso testimone Enric Marco dai veri sopravvissuti, e in fondo anche ciò che decretava il successo del primo sugli altri, era proprio la sicurezza autocelebrativa con la quale il grande menzionerò raccontava episodi eroici inesistenti, in un modo certamente diverso dal dolore di raccontare di chi davvero aveva vissuto quelle esperienze atroci. Eppure, nonostante questo bisogno di negare la parabola esistenziale a lieto fine, nell'economia di una narrazione il ritorno a casa, dopo gli orrori di un inferno inimmaginabile, non può che apparire al lettore un *happy ending*.

Del resto, se si affonda di più nella descrizione del *romance* si ritrovano altri punti di contatto con la letteratura della Shoah. Frye descrive quattro movimenti tipici del *romance*, che consistono nella ascesa e nella discesa in due modalità diverse. Il *romance*, secondo Frye, inizia spesso con una brusca discesa in un mondo inferiore. L'eroe, a causa di questa discesa, perde la propria identità, è vittima di una spaccatura rispetto alla vita precedente, questo può portare addirittura alla metamorfosi in un animale o in un vegetale, come accade al Lucio di Apuleio trasformato in asino o a Dafne trasformata in alloro. Spesso la discesa consiste nella «imprisonment or paralysis or death» (Frye 1976, 110). A volte l'eroe è divorato dal mostro. L'esempio che fa Frye è quello di Giona nella parabola biblica che viene inghiottito da un enorme pesce, spesso accostato a una balena, per esserne alla fine liberato. *Jona che visse nella balena* è la metafora che usa ad esempio Roberto Faenza per il suo film sul Lager, che gioca ovviamente sul nome reale del protagonista, ma utilizza il richiamo alla figura biblica, perché la riconduce alla stessa struttura archetipica. Queste storie raccontano di questa discesa agli inferi, della trasformazione dell'uomo in bestia o in numero, della prigionia, del mostro che inghiotte l'eroe e poi lo risputa nell'inevitabile lieto fine per

i soli che possono raccontare: i *salvati* (perciò Levi ritiene che i soli che dovrebbero raccontare l'esperienza reale del Lager sono i *sommersi* che non hanno più voce).

È proprio grazie a questa discesa agli inferi che l'eroe del *romance* trova la sua identità nel processo descritto da Jung come *nekyia*. Nel suo saggio su Picasso lo psicoanalista svizzero scrive per esempio: «The Nekyia is no aimless and purely destructive fall into the abyss, but a meaningful katabasis eis antron, a descent into the cave of initiation and secret knowledge» (Jung 1932). È in quest'ottica che Primo Levi, pur denunciando senza alcuna indulgenza (come pensava, a torto, Jean Améry) la mostruosità dell'Olocausto, può scrivere comunque: «il Lager è stato la mia università», ovvero, come dice Jung, «a descent into the cave of initiation and secret knowledge».

In un altro punto Jung descrive questo percorso di discesa ricorrendo ancora al personaggio di Jona, in *Simboli della trasformazione* scrive infatti:

Allorché Giona fu ingoiato dalla balena, non si trovò semplicemente imprigionato nel ventre del mostro, ma, come racconta Paracelso, vide 'straordinari misteri' [...]. Nelle tenebre dell'inconscio è nascosto un tesoro, quello stesso 'tesoro difficile da raggiungere' che [...] viene descritto come perla luminosa o [...] come mistero, con il che si intende un 'fascinosum' per eccellenza. Queste possibilità di vita e di sviluppo 'spirituali' o 'simbolici' costituiscono la meta ultima ma inconscia della regressione [...]. Senza dubbio il dilemma non è mai stato formulato con maggior chiarezza come nel dialogo di Nicodemo: da un lato l'impossibilità di rientrare nel seno materno, dall'altro la necessità della rinascita da 'acqua e spirito'. L'eroe è un eroe proprio perché in tutte le difficoltà della vita vede la resistenza contro la meta proibita e combatte questa resistenza con tutto l'anelito che lo porta verso il tesoro difficile da raggiungere o irraggiungibile; anelito questo che paralizza o uccide l'uomo comune. (Jung 1965, 323-4)

Il percorso è identico a quello del prigioniero che va incontro a mille difficoltà per giungere alla salvezza, e rappresenta un nuovo rischio di caduta nei territori del romanzesco.

2 Primo Levi e il *romance*

Come è noto, Primo Levi non può essere considerato uno scrittore tradizionale, o comunque non un romanziere. La sua attività di scrittore di romanzi è limitata a *Se non ora quando?* e solo in parte alla *Chiave a stella*. Le ragioni sono diverse: Marco Belpoliti disegna un ritratto dello scrittore come autore costituzionalmente volto all'apo-

logo morale e quindi al racconto breve, fin dal concepimento per capitoli separati di *Se questo è un uomo*; lo stesso Levi, poi, sottolinea la natura ermafrodita, con riferimento a Tiresia, del suo *alter ego* nella *Chiave a stella*, diviso tra l'identità di chimico e quella di scrittore; ma su tutto forse prevale il fatto che il Levi scrittore nasce come testimone, e con quella condizione dovrà fare i conti per sempre.

Dopo *La Tregua*, Levi si trova in una situazione creativamente molto difficile. Il materiale narrativo sul quale aveva fondato la sua narrazione fino a quel punto era pressoché esaurito (altri frammenti resteranno nel *Sistema periodico* e in alcuni racconti di *Lilit*) e il testimone avrebbe dovuto da lì in poi trasformarsi in uno scrittore, non senza traumi, come dimostra per esempio la pubblicazione di *Storie naturali*, il libro di racconti successivo alla *Tregua*, che l'autore firma con lo pseudonimo Damiano Malabaila. Nonostante questo, è evidente che il cuore della riflessione di Levi e il motore primo della sua scrittura restasse il Lager, un'esperienza troppo bruciante per non pretendere uno spazio quasi totalizzante, che coprirà in modi diversi tutto l'arco della vita dell'autore da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e i salvati*.

Ma inventare è un rischio. Lo è perché, come si è visto, sussiste un equilibrio precario tra testimonianza e *romance*, e perché questi due elementi confliggono e si negano a vicenda: più si ricorre a mitologemi narrativi e più la realtà storica si depotenzia perdendo credibilità. Del resto già in anni vicini a quelli opere postmoderne soprattutto d'area statunitense iniziavano a sfruttare in modo destabilizzante il bagaglio romanzesco del nazismo, come dimostrano romanzi come *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon del 1973, o *Running Dog* di Don DeLillo del 1978. Il rischio è sempre la caduta nel *kitsch* che è il paradosso estremo del *romance*. Se *kitsch* è - scrive Javier Cercas nell'*Impostore* - «lo stile naturale del narcisista, lo strumento di cui si serve naturalmente per il suo assiduo esercizio di occultamento della realtà, per non conoscerla o riconoscerla, per non conoscere se stesso, o per non riconoscersi» (Cercas 2015, 179), allora non può che rappresentare il rischio massimo per chi vuole mantenere ferma la ricostruzione della realtà storica.

Come ho già ricordato altrove (cf. Cinquegrani 2017), Levi affronta proprio questo tema quando, nei *Sommersi e i salvati*, critica duramente *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, definendolo «bello e falso» (Levi 1986, 34), ovvero efficace narrativamente, romanzesco e godibile, ma lontanissimo dalla verità. In un altro romanzo di Javier Cercas c'è una battuta che sintetizza bene, nella sua causticità, la frattura tra realtà e romanzesco:

- Tutte le guerre abbondano di storie romanzesche, no?
- Solo per chi non le vive (Cercas 2002, 198)

Data questa contraddizione, questo elemento bruciante che separa la scrittura dalla vita, Levi abbandona (almeno momentaneamente) non solo il racconto diretto dell'esperienza del Lager e dell'Olocausto, ma anche i rischi del romanzesco, preferendo i racconti brevi come gli apologhi morali di *Storie naturali*. E la scelta sembra definitiva fino al 1982, quando la *fiction* di *Se non ora, quando?* travolge i temi dell'Olocausto, del nazismo, della resistenza in Russia.

Questo romanzo si presenta per Levi come un punto di svolta, quasi un superamento di una soglia. È solo dopo questo punto, per esempio, che comincerà ad accettare per se stesso la definizione di scrittore ebreo fino ad allora sempre rifiutata o guardata con sospetto. Il libro, che avrà un ampio successo di pubblico, spiazzerà comunque diversi critici che mostreranno alcune perplessità. È la stessa postura dello scrittore ad avere elementi di ambiguità rispetto a questo libro.

La natura limitrofa alla storiografia è certificata dalla ricerca documentatissima che precede la stesura del testo, di cui resta traccia chiara nella nota finale che riporta anche una bibliografia, assai rara in un romanzo, soprattutto a quel tempo. L'intera nota è volta ad affermare la realtà dei fatti raccontati, continuamente contraddetta da elementi dichiaratamente di finzione. Il testo mostra un imbarazzo persino ingenuo: «Non mi sono prefisso di scrivere una storia vera, bensì di ricostruire l'itinerario, plausibile ma immaginario, di una di queste bande. In massima parte, i fatti che ho descritti sono realmente avvenuti, anche se non sempre nei luoghi e nei tempi che ho loro assegnati» (Levi 1982, 261). Levi sta descrivendo qui il normale procedimento di un romanzo storico, ma affermare che «i fatti che ho descritto sono realmente accaduti» non fa che incrementare l'ambiguità: quei fatti sono realistici ma non reali, perciò non sono realmente accaduti, se «i personaggi [...] sono tutti immaginari». Sembra che lo scrittore abbia bisogno di affermare a se stesso prima che al lettore un grado di realismo davvero prossimo alla realtà, più di quanto la struttura della *fiction* consente.

All'altro polo rispetto allo spessore documentaristico è l'intreccio che lo avvicina a un romanzo d'avventura proprio per l'abbondanza di situazioni tipiche del *romance*. In un'intervista all'amico Roberto Vacca, Levi dice per esempio: «Io volevo fare una storia di avventura, un western» (Vacca 1982, 3); oppure, con ancora maggiore precisione a Stefano Jesurum: «Volevo un libro d'azione, un western pieno di passioni, spostamenti, viaggi, amori, conflitti» (Jesurum 1982, 82). Partendo proprio da queste dichiarazioni Mirna Cicioni ricostruisce le tangenze di questo libro con l'immaginario cinematografico di film western degli anni Sessanta e Settanta, parlando proprio di «professional plot» (Cicioni 2011).

Eppure, data questa dimensione, come potremmo interpretare dal punto di vista del lettore un romanzo western o di avventura dove compare un personaggio come Francine, sopravvissuta ad Au-

schwitz che parla della «vergogna di non essere morti [...]. Ce l'ho anch'io: è stupido ma ce l'ho. È difficile spiegarla. È l'impressione che gli altri siano morti al tuo posto; di essere vivi gratis, per un privilegio che non hai meritato, per un sopruso che hai fatto ai morti. Essere vivi non è una colpa, ma noi la sentiamo come una colpa» (Levi 1982, 219)?

Il romanzo, lo ricordiamo, esce nel 1982, cioè in un tempo successivo al *Portiere di notte*, a *Running Dog*, a *Fascinating Fascism*, in un'epoca cioè in cui il *kitsch* storico era più che una tentazione, e d'altra parte lo stesso Levi non aveva ancora canonizzato questi temi nei *Sommersi e i salvati*. Nessuno può negare al torinese il diritto di affrontare temi come questo per averli vissuti, sperimentati, raccontati e descritti al mondo con una lucidità unica e fondamentale per la ricezione dell'Olocausto, e tuttavia non si può negare che la contaminazione tra western e Auschwitz possa essere destabilizzante: il *romance* è sempre un pericolo per la verità storica.

3 Il ritorno a casa

Introducendo il suo *La letteratura di viaggio in Italia*, Ricciarda Ricorda definisce alcuni problemi teorici, e scrive tra l'altro:

Non vi è dubbio, comunque, che alcuni problemi si pongano inevitabilmente a tutti gli scrittori di viaggio, anche se con modalità che non possono non variare nel tempo: il primo, connesso al criterio che prevede al centro del racconto un viaggio realmente avvenuto, investe appunto il rapporto con la realtà: ciò influisce anche sullo statuto dell'autore e sul suo patto col lettore: infatti il primo è una figura reale, che racconta un'esperienza compiuta in prima persona e che garantisce a chi lo legge la veridicità di quanto riferisce. (Ricorda 2012, 17-18)

Tutto ciò, evidentemente, è interessante, se si parte dal fatto che, come scriveva nel 1765 Louis De Jancourt, ripreso ancora una volta da Ricorda: «il racconto di viaggio, fin dalle sue prime esperienze, manifesta un'inevitabile tendenza alla finzione» (12).

Queste considerazioni risultano per Levi particolarmente significative. Il solo viaggio reale che lo scrittore torinese racconta è quello del lungo e travagliato ritorno dal campo di Auschwitz, descritto nella *Tregua*. Si tratta ovviamente di una particolare forma di viaggio, essendo obbligato e non scelto. Però proprio per il suo statuto di testimonianza risulta particolarmente importante nel rapporto tra realtà e finzione, e dunque per la resistenza di quelli che ancora Ricorda chiama *effetti di realtà*.

Si noti allora la convergenza di tre dimensioni che si incrociano in questo testo e nella sua parabola: 1. L'esperienza reale dell'autore; 2. Il viaggio dell'eroe, ovvero la struttura romanzesca, che necessariamente si conclude con il ritorno a casa e la salvezza; 3. La *nekyia* come mito psicologico e mitologema narrativo che prevede una discesa agli inferi, ma anche una risalita, e perciò, ancora una volta, un ritorno a casa.

Come si è visto, questa convergenza non sempre risulta un elemento fertile per la narrazione. Se lo scopo del narratore di libri di viaggio è quello di produrre *effetti di realtà*, la struttura romanzesca della trama, perfettamente sovrapponibile a quella di un libro di invenzione, sembrerebbe contraddire la veridicità del dettato. Tanto che in uno studio recente, nell'intento di sintetizzare i principi teorici su cui nasce *La tregua*, Carlo Tirinanzi de Medici lo definisce uno «straordinario esercizio di romanzesco» (Tirinanzi De Medici 2018, 22). Se Levi ha esitato così tanto a costruire intrecci fittizi sul tema bruciante del Lager è proprio per questa ragione. Le storie romanzesche sono quelle che raccontava Enric Marco – il grande impostore – al suo uditorio, non certo quelle dei veri reduci.

Il punto più rischioso nella costruzione de *La Tregua* è il ritorno a casa, che pare, a priori, l'inevitabile lieto fine di quei mesi travagliati di viaggio, che seguivano peraltro l'esperienza atroce del Lager. Il lieto fine scatena una serie di (ingiustificati) sensi di colpa nell'autore che racconterà soprattutto nei *Sommersi e i salvati* – ma come si è visto anche, con minore profondità, in *Se non ora, quando?* – come *vergogna*. Strutturare un lieto fine romanzesco dunque sarebbe una scelta sbagliata sia perché farebbe deragliare la storia verso un *effetto di invenzione*, sia perché rimarcherebbe la distanza eticamente insostenibile tra il *salvato* e i *sommersi*. Dunque disattivare il lieto fine porterebbe invece verso quell'*effetto di realtà* che si è detto essere necessario in libri di viaggio, e tanto più in libri, come questo, di viaggio e testimonianza.

Così il finale della *Tregua* diviene uno dei più duri che la nostra letteratura ricordi. Più duri perché apparentemente aperti alla gioia dello scioglimento:

Giunsi a Torino il 19 di ottobre, dopo trentacinque giorni di viaggio: la casa era in piedi, tutti i familiari vivi, nessuno mi aspettava. Ero gonfio, barbuto e lacero, e stentai a farmi riconoscere. Ritrovai gli amici pieni di vita, il calore della mensa sicura, la concretezza del lavoro quotidiano, la gioia liberatrice del raccontare. Ritrovai un letto largo e pulito, che a sera (attimo di terrore) cedette morbido sotto il mio peso. (Levi 1963, 254)

Il lieto fine del ritorno a casa distende la sua topografia lessicale: *casa, vivi, amici, pieni di vita, calore, sicura, gioia liberatrice*, sono tutte

parole rassicuranti che alludono al ritorno a una vita serena. Ma, come si sa, è un attimo e subito dopo, nel sogno, ricompare Auschwitz, ricompare il terrore. Nell'economia del libro non si tratta di un dettaglio, dell'aggiunta di un elemento probabilmente reale per completare il quadro e far capire meglio al lettore cosa prova un reduce da un'esperienza devastante come quella: si tratta al contrario di un ribaltamento radicale della parabola dell'eroe.

Proprio in queste ultime pagine, infatti, l'autore rilegge quanto è accaduto nel periodo raccontato nel libro, e trova una chiave nuova, lucida ma spaventosa, e così importante che dà il titolo all'intero volume:

Presto, domani stesso, avremmo dovuto dare battaglia, contro nemici ancora ignoti, dentro e fuori di noi: con quali armi, con quali energie, con quale volontà? Ci sentivamo vecchi di secoli, oppressi da un anno di ricordi feroci, svuotati e inermi. I mesi or ora trascorsi, pur duri, di vagabondaggio ai margini della civiltà, ci apparivano adesso come una tregua, una parentesi di illuminata disponibilità, un dono provvidenziale ma irripetibile del destino. (253)

Questo passaggio, notissimo, è così importante nell'economia del libro da far modificare il titolo da *Vento alto* a, appunto, *La tregua*. Ma la parola *tregua* tradotta in termini narratologici rappresenta una parabola esattamente opposta e speculare alla *nekya*, alla discesa agli inferi, al viaggio dell'eroe. Se con la *nekya* infatti l'eroe parte da una situazione di stabilità, poi discende verso un'instabilità infernale, per risalire infine cambiato ma di nuovo in un mondo rassicurante, la parabola della tregua è esattamente contraria: dall'instabilità della guerra, ci si trova in un momento di calma, per poi tornare all'instabilità della guerra. La tregua, insomma, non è più, come il lettore si sarebbe aspettato, una parabola romanzesca, ma improvvisamente diventa il suo opposto, con conseguente *effetto di realtà* (tralasciando ovviamente in questa sede la commossa partecipazione umana a una tragedia che non si conclude).

Mentre il primo titolo proposto da Levi, *Vento alto*, non aveva una chiara connotazione narratologica, il titolo con cui è stato tradotto in America il testo appare più significativo. Nell'ottica della semplificazione (e banalizzazione) dei titoli - si pensi a *Se questo è un uomo* divenuto *Survival in Auschwitz* - *La tregua* diventa *The Reawakening*. Il titolo riprende alla lettera quello dell'ultimo capitolo del testo *Il risveglio*, in cui questa parola ha un significato chiaro e circoscritto, accostabile a quello dell'edizione italiana: il risveglio infatti è quello che riporta Auschwitz a Torino col grido, solo sognato ma ugualmente spaventoso, «Wstawać». In questa accezione dunque il titolo è compatibile con quello italiano, ma il lettore può scoprirlo soltan-

to nell'ultima riga. Restando sulla *soglia*, invece, *The Reawakening* ha un'accezione opposta a *La tregua*, proprio perché allude a un crescendo positivo, un'uscita dal sonno e dal male e un ritorno alla vita. Stando dalla parte del lettore, dunque, l'editore americano sceglie di sottolineare la parabola edificante, romanzesca, a lieto fine, che Levi viceversa aveva voluto sottrarre.

Che la scelta dello scrittore non sia soltanto episodica, lo dimostra l'altro libro che ha al centro un viaggio (non lo chiameremo libro di viaggio, dato che si tratta di invenzione), ovvero il già citato *Se non ora, quando?*, che ricorda *La tregua* per la mappa del percorso dei protagonisti dalla Russia all'Italia. Come detto, il romanzo porta in sé una contraddizione bruciante, data dall'ambigua contaminazione tra romanzesco – il *western* – e reale – la resistenza, Auschwitz... Il finale ancora una volta deve risolvere questa ambiguità: i protagonisti si salvano, i rappresentanti del male vengono sconfitti, il lieto fine è servito, benché non sia propriamente un ritorno a casa, certamente si tratta di un ritorno alla vita. Nel finale, la nascita del figlio di Rokhele Bianca rende ulteriormente esplicito questo rifiorire della vita, nonostante le difficoltà di integrazione dei protagonisti. È proprio in questo punto che la dominante romanzesca rischia di emergere prepotentemente offuscando l'impegno documentario dell'autore che era il primo movente del libro. Anche in questo caso dunque l'*effetto di reale* deve riportare equilibrio nell'economia narratologica del romanzo:

Tutti si alzarono in piedi. Mendel e Line abbracciarono Isidor, i cui occhi, arrossati dalla veglia, erano diventati lucidi. Uscì anche il dottore, batté una mano sulla spalla di Isidor e si avviò per il corridoio, ma si imbatté in un collega che stava avanzando col giornale spiegato e si fermò a discutere con lui. Intorno ai due si raggrupparono altri medici, suore, infermiere. Si avvicinò anche Mendel, e riuscì a vedere che il giornale, costituito da un solo foglio, portava un titolo in corpo molto grande, di cui non capì il significato. Quel giornale era del martedì 7 agosto 1945, e recava la notizia della prima bomba atomica lanciata su Hiroshima. (Levi 1982, 259)

Non si tratta in questo caso di riportare al centro del discorso la realtà esperienziale dell'autore, come accadeva ne *La Tregua*, si tratta piuttosto di riaffermare una visione del mondo, anch'essa, ovviamente, reale, depotenziando così la parabola romanzesca in favore di una tesi. Se si sono riassunti i punti decisivi della struttura romanzesca in tre fattori, ovvero la polarizzazione tra bene e male, la sconfitta del male e il lieto fine, la visione di Levi esplicitata in questo finale fa crollare tutti e tre. Il lieto fine infatti non è più tale, perché il male ritorna sia pure sotto un altro aspetto. Proprio perché ritorna, si comprende che il male non è sconfitto, ma si trasforma, si insinua in

altre forme, proprio quando sembra di averlo superato torna a manifestarsi, riportando l'eroe al punto di partenza. Dunque, la polarizzazione tra bene e male da cui si era partiti viene a crollare anch'essa: è vero che durante la guerra nessuno poteva mettere in dubbio che la resistenza era il bene (sia pure con i suoi eccessi) e i nazisti erano il male, ma, ora che il male si è trasformato, si insinua in chi prima sembrava dalla parte del bene, ovvero nei liberatori americani.

Primo Levi è stato spesso rappresentato come un ottimista nonostante tutto, lui stesso ha parlato per sé di un «ottimismo illuministico» (Levi 1997, 1188). Per lo più, è opinione comune che l'ottimismo sia dato, nell'ermafrodito Tiresia nel quale si incarna, dalla parte scientifica, dalla natura di chimico, lucido e razionale osservatore della realtà. Ma nei fatti il percorso della narrazione, e quindi l'identità di scrittore, avrebbe portato questi libri verso un lieto fine ottimista e positivo, che sembrava manifestarsi quasi come una necessità o una speranza nel lettore e nello scrittore. È proprio lì però che la realtà razionale, l'osservazione illuministica, risponde negando ogni possibilità di lieto fine: è lo scienziato che ricorda allo scrittore il buio del mondo, che impedisce ogni visione ottimistica.

«Si vede che uno straccio di Es ce l'ho anch'io» (Levi 1981, XXI), recita una celebre frase della *Prefazione* alla *Ricerca delle radici*, che segue immediatamente un riferimento al brano antologizzato di *Gargantua e Pantagruel*: «Proprio come Alcofribas esplora la bocca e la gola di Pantagruel nel brano che ho riportato qui: eppure, lo giuro, scegliendolo non mi ero accorto che fosse così pertinente». Certamente è pertinente come metafora di un'esplorazione di un inconscio che è anche fisico, ma è pertinente anche per ciò che significa, per ciò che rappresenta nella definizione di questo Es. Il brano si intitola *Meglio scrivere di riso che di lacrime*, e Levi lo introduce con queste parole:

Il mondo di Rabelais è bello, è pieno di gioia, non domani ma oggi, poiché ad ognuno sono dischiuse le gioie illustri della virtù e della conoscenza, ma anche le gioie corpulente, dono divino anch'esse, delle tavole vertiginosamente imbandite, delle bevute «teologiche», della venere instancabile. Amare gli uomini vuol dire amarli come sono, corpo e anima, tripes et boyaux. In tutta questa enorme opera sarebbe difficile trovare una sola pagina triste, eppure il savio Rabelais conosce bene la miseria umana; la tace perché, buon medico anche quando scrive, non l'accetta, la vuole guarire:

*Mieux est de ris que de larmes écrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme. (87; corsivo nell'originale)*

È questo «lo straccio di Es»: la tentazione dello scrittore di rivolgersi alla fantasia romanzesca, al riso, all'ottimismo. Ma mentre questa natura dello scrittore resta un Es «notturn[o], viscerale e in gran parte

inconsci[o]», a emergere è un Super-Io scientifico, razionale, illuminista, autore di «un lavoro lucido, consapevole, diurno» (XXI), volto a censurare il romanzesco, l'esuberanza narrativa, il riso.

Bibliografia

- Belpoliti, Marco (2015). *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda.
- Brown, Charles Brockden [1800] (2009). «The Difference Between History and Romance». *Wieland, Ormond, Arthur Mevyn, and Edgar Huntly with Related Texts*, Edited, with an Introduction and Notes by Philip Barnard and Stephen Shapiro. Indianapolis: Hackett, 341-3.
- Cambell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- Cambell, Jiseof (1990). *The Hero's Journey. Joseph Campbell on His Life and Work*. A cura di Phil Cousineau. New York: Joseph Campbell Foundation.
- Cercas, Javier [2001] (2002). *Soldati di Salamina*. Milano: Guanda.
- Cercas, Javier [2014] (2015). *L'impostore*. Milano: Guanda.
- Cicioni, Mirna (2011). «Levi's Western. 'Professional Plot' and History in *If Not Now, When?*». Sodi, Risa; Millicent, Marcus (eds), *New Reflections on Primo Levi: Before and After Auschwitz*. New York: Palgrave MacMillan, 157-70.
- Cinquegrani, Alessandro (2017). «Il razzismo e altri paradossi ecologici: lettura di *Storie naturali*». Barengi, Mario; Belpoliti, Marco; Stefi, Anna (a cura di), *Primo Levi*, vol. 38. Milano: Marcos y Marcos, 461-75.
- Frye, Northrop [1957] (2000). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. With a Foreword by Harold Bloom. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Frye, Northrop (1976). *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP.
- Jerusum, Stefano (1982). «Si è offuscata la luce della stella d'Israele». *Oggi*, 14 luglio.
- Jung, Carl Gustav. *Picasso. 1932*. URL http://web.org.uk/picasso/jung_article.html (2019-10-06).
- Jung, Carl Gustav (1965). *Simboli della trasformazione*. Aurigemma, Luigi (a cura di), *Opere complete*, vol 5. Torino: Bollati Boringhieri.
- Levi, Primo (1958). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1963). *La tregua*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1965). *The Reawakening*. Trad. di Stuart Woolf. Boston-Toronto: Little, Brown and Company. Trad. di: *La tregua*. Torino: Einaudi, 1963.
- Levi, Primo (1966). *Storie naturali*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1981). *La ricerca delle radici. Antologia personale*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1982). *Se non ora, quando?* Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1986). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1997). «Una misteriosa sensibilità». Belpoliti, Marco (a cura di), *Opere*, vol. II. Torino: Einaudi, 1188.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Scott, Walter (1934). «Essay on Romance». *Essay on Chivalry, Romance and the Drama*. Edinburgh: Robert Cadell. London: Whittaker & Co., 127-216.

- Sontag, Susan [1975] (1982). «Fascinating Fascism». *Sotto il segno di Saturno*. Trad. di Stefania Bertola. Torino: Einaudi. Trad. Di: *Under the Sign of Saturn*. New York: First Vintage Books Edition, 1981.
- Tirinzani de Medici, Carlo (2018). *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta ad oggi*. Roma: Carocci.
- Vacca, Roberto (1982). «Un western dalla Russia a Milano». *Il Giorno*, 18 maggio.
- Vogler, Christofer (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City (CA): Michael Wiese Productions.

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

Viaggio in Barberia **di Luciano Bianciardi** Appunti per una teoria dell'anti-viaggio?

Erica Bellia
University of Cambridge, UK

Abstract Luciano Bianciardi visited Maghreb in 1968 and wrote about this experience in *Viaggio in Barberia*, published in 1969 by Editrice dell'Automobile. This trip offered him – a naturally sedentary writer – the opportunity to reflect theoretically on the possibilities and limits of travelling and of travel writing. By linking *Viaggio in Barberia* to other textual references from both Bianciardi and Enzo Melandri, this paper is going to propose a reading of the book which stresses its theoretical metaliterary force. In particular, Bianciardi's reflections on analogy as the logical structure most frequently employed by travellers seem to open a fertile terrain for further exploration.

Keywords Analogy. Luciano Bianciardi. Travel writing. Understatement. Viaggio in Barberia.

Viaggio in Barberia (1969) di Luciano Bianciardi è il resoconto in forma diaristica di venti giorni di viaggio in Nordafrica, attraverso Libia, Tunisia, Algeria e Marocco. A commissionare il viaggio all'autore è la rivista «L'Automobile» e a sponsorizzarlo, per via indiretta, è la FIAT. Nel settembre 1968, a bordo appunto di una FIAT 125, Bianciardi gira il Maghreb in compagnia della moglie (la poetessa Maria Jatosti), del figlio Marcello di dieci anni, del fotografo romano Ovidio Ricci, autore degli scatti che accompagnano il te-

sto, e della finlandese Ritva Liisa Ruokonen (detta 'Pitta'), moglie di Ricci.¹

Viaggio in Barberia è l'unico resoconto di viaggio di Luciano Bianciardi che veda la pubblicazione in volume e gode pertanto di uno statuto speciale all'interno della produzione bianciardiana. La tendenza sedentaria dello scrittore è fatto noto e *Viaggio in Barberia* è considerato il momento in cui, con le parole di Maria Stella, «quella sorta di resistenza ideologica al viaggio, più volte espressa, [è] destinata a sciogliersi» (Stella 2000, 19). In effetti, l'inclinazione alle partenze che si sviluppa a partire dal viaggio in Nordafrica è confermata dallo stesso autore in un articolo per *Kent* del gennaio 1969:

Non mi è difficile prevedermi altri viaggi, altri popoli, altre diatribe nelle oasi e nelle isbe, altri vini, altre acque di vita. (Bianciardi 2008, 1536)

D'altronde, come ulteriormente messo in evidenza da Antonella De Nicola (2007, 138-87), esiste anche un legame, innegabile e criticamente affascinante, fra l'attività traduttiva di Bianciardi e il suo bizzarro profilo di viaggiatore. Tuttavia, alcuni segnali suggeriscono la possibilità di una lettura diversa del resoconto di viaggio bianciardiano, non più - o almeno non soltanto - nel segno di una raggiunta pacificazione col movimento ma piuttosto in chiave di consapevole riflessione teorica e metaletteraria sulla portata euristica del viaggio e soprattutto della sua narrazione.

L'ipotesi proposta qui è che Bianciardi, attraverso la consueta e «dominante nota ironica» (Ricorda 2012, 92; cf. De Pascale 2001, 123) e demistificante, elabori e raccolga in *Viaggio in Barberia* alcune note per una sorta di teoria dell'anti-viaggio: una riflessione tutt'altro che ingenua o conciliante sulla possibilità stessa di viaggiare davvero, staccandosi dalla propria realtà per aderire a quella del luogo visitato. In questa luce, la scelta di partire per un viaggio su commissione non costituirebbe tanto il segnale di un mutamento radicale nella concezione bianciardiana del viaggiare quanto piuttosto l'occasione per una meditazione sul significato stesso dell'esperienza del viaggio come contatto con realtà altre - meditazione che sembra risolversi appunto nella conferma di certe provocatorie (e forse non definitive) tesi sulla vanità del viaggio e del suo racconto.

Ci si addentererà qui in *Viaggio in Barberia* attraverso la mediazione di altri luoghi testuali che rendono conto della disposizione con cui Bianciardi si accinge alla partenza e alla sua riconsiderazione letteraria. I primi due spunti si trovano ne *La vita agra*. L'«io opaco»

¹ Brevi note di Maria Jatosti sul viaggio in Nordafrica si possono leggere in Jatosti 2004.

bianciardiano (Coppola; Piccinini 2005, V-XXXV) qui interpretato dal protagonista del romanzo, già a metà del libro esprime la seguente considerazione:

Non può capire niente chi vive tutto l'anno al grande albergo e poi parte per quindici giorni di viaggi nel paese dei tagliatori di teste. Costui non soltanto non intenderà nulla dei tagliatori di teste, ma rischierà, anche figuratamente, di rimetterci la testa sua. (Bianciardi 2005, 642)

In un passo che poco o nulla ha a che vedere con la scrittura di viaggio, è attraverso la metafora del turismo come condizione opposta all'abitare che Bianciardi presenta la sua visione – sempre rifratta dal narratore e personaggio – del processo di conoscenza che avviene per prossimità e co-abitazione. Il viaggio, inteso qui nel senso di turismo di breve durata (cf. Leed 1991, 285-93), non offre secondo il narratore bianciardiano alcuna possibilità di vera conoscenza della realtà antropologica del luogo visitato ma anzi fuorvia pericolosamente. Può essere interessante ricordare che tra il 1961 e il 1962 uscivano in Italia *Un'idea dell'India* di Moravia e *L'odore dell'India* di Pasolini, resoconti dello stesso viaggio in India compiuto dai due autori nel 1961. I modelli, pur tanto diversi tra loro,² di Moravia e Pasolini contengono nei rispettivi titoli una chiara indicazione di ciò che ne costituirà il nucleo: la concettualizzazione, in un caso, e l'esperienza, nell'altro, dell'India. Il valore euristico del viaggiare pare essere dato per scontato: una volta rientrati, gli autori non esitano a proporre le loro diverse visioni, confidando nelle potenzialità conoscitive del viaggio e della sua narrazione. Bianciardi sembra avere in mente un modello diverso e decisamente meno assertivo se, sempre ne *La vita agra*, così si esprime:

E poi viaggiare secondo me non serve a nulla, ai giorni nostri, non ci impari proprio niente. Anche uno che abbia ambizione di scrivere, non è che viaggiando apprenda qualcosa di nuovo, o trovi argomenti da raccontare. Al massimo potrà scrivere qualche articolo di giornale, ma se è una persona seria, tornando si guarda bene dal mettere sulla carta quello che ha visto, o creduto di vedere. Io per esempio ho un amico scrittore, che una volta andò in aereo sino a Pechino, nel Catai, come dicevano gli antichi. Eppure, siccome è uno scrittore serio, tornando non si è mica messo a parlare dei cinesi! Al contrario, ha continuato a parlare dei cecinesi, e fa bene, perché quelli li conosce davvero. (Bianciardi 2005, 727)

² Su questo aspetto si vedano Ricorda 2012, 96 e Benvenuti 2008, 109-90.

Nel passo in cui si fa più decisa ed esplicita (e in parte ironica) l'affermazione dell'inutilità del viaggio, della sua debolezza euristica ai fini della conoscenza di realtà altre, Bianciardi riflette significativamente anche sul momento in cui l'esperienza del viaggio è rielaborata e condivisa attraverso la scrittura. Il brano sembra alludere a Carlo Cassola e al suo *Viaggio in Cina* (1956). Cassola, amico e sodale di Bianciardi, aveva fatto parte nel 1955 di una delegazione italiana recatasi appunto in Cina e aveva raccontato l'esperienza in un testo che si conclude in effetti con una vera e propria dichiarazione d'amore per l'Italia. Si può ipotizzare che Bianciardi, pur attraverso il filtro dell'ironia, ammiri, nel testo di Cassola, questo ancoraggio alle vicende domestiche.

È interessante notare come a ridosso del viaggio in Nordafrica la riflessione bianciardiana si appunti ancora sulla difficoltà - e l'opportunità - di un reale avvicinamento tra culture. Nell'ambito di una riflessione sulla sua permanenza ormai stanziale a Rapallo pubblicata nel luglio 1968, Bianciardi ci consegna un'ulteriore affermazione di 'immobilità' come atteggiamento orgogliosamente in contrasto con il turismo 'mordi e fuggi':

Siamo in provincia, il turismo internazionale ci passa sopra come l'acqua sul ferro, ma il fatto è che io sono nato in provincia, per questo mi ci trovo bene. (Bianciardi 2008, 1460)

Qualche riga più in là:

Al sabato arrivano gli amici da Milano. «Non ti muovi?» chiedono. No, ragazzi, non mi muovo. (Bianciardi 2008, 1461)

La ribadita affermazione di fissità, su cui peraltro l'articolo lapidariamente si chiude, sembra pienamente coerente con la personalità bianciardiana e con il suo profilo pubblico ma cozza in realtà con gli avvenimenti che seguono di qualche mese. A settembre del '68 infatti Bianciardi intraprende il suo viaggio per il Maghreb e quel soggiorno è poi seguito da un viaggio in Russia e da un altro in Terra Santa. La narrazione di *Viaggio in Barberia* si apre evocando il carattere eminentemente professionale ed eterodiretto del viaggio:

Non mi fu mai detto, ma credo che fosse questa l'ipotesi lavorativa, nella mente di chi decise e propose la spedizione. (Bianciardi 2005, 1311)

L'immagine che sin dall'inizio Bianciardi dà di sé in *Viaggio in Barberia* è quella di un sedentario:

A quarantacinque anni suonati io non ho mai imparato come funzioni un motore a scoppio, non ho la patente, non so guidare [...]. Voglio dire, sono un sedentario. (Bianciardi 2005, 1311)

L'ironia della contraddizione esplode quando si pensi che il viaggio era stato proposto e promosso da un organo vicino alla FIAT e che l'automobile diviene quasi personaggio della narrazione e sesta viaggiatrice. L'autore d'altronde non costruisce soltanto il suo profilo di viaggiatore nel segno di una paradossale tendenza all'immobilità ma l'intero insieme di circostanze relative alla partenza risente di una attenuazione complessiva: i membri della compagnia di viaggio sono definiti come «poco meno che normali» (Bianciardi 2005, 1311), si spostano su una «vettura perfettamente europea» (Bianciardi 2005, 1311) e non lambiscono che «i margini del Sahara» (Bianciardi 2005, 1311), evitando pertanto quella che per il viaggiatore europeo poteva essere un'esperienza di alterità radicale.

Attraverso lo stratagemma del riepilogo pre-partenza Bianciardi fornisce al lettore una serie di informazioni pratiche sui luoghi che visiterà, ne ricostruisce per tratteggi le vicende storiche basandosi su letteratura precedentemente prodotta per ricordare infine che: «Non siamo insomma i primi ad andarci» (Bianciardi 2005, 1313). Il valore di scoperta intrinseco al viaggio appare pertanto ridimensionato, probabilmente anche con ironia alla luce del recente processo di decolonizzazione. Il primo capitolo è d'altronde intitolato «Via dei Barberi», con riferimento a uno dei luoghi dell'infanzia del narratore. Se la 'Barberia' del titolo è una voce, pur desueta, con qualche precedente nella letteratura italiana di viaggio (Cf. Ricorda 2012, 45), coerente con il gusto anche ironicamente erudito ed enciclopedico di Bianciardi, non si può ignorare la suggestione di questa via dei Barberi. È come se Bianciardi costruisse sin dall'inizio un racconto volto a mettere in risalto l'impossibilità reale del viaggio quale scoperta e la difficoltà del narratore a staccarsi dalle sue categorie e dai suoi riferimenti.

Questa tendenza all'attenuazione ironica, da una parte, e, dall'altra, a ricondurre tutto ciò che appare ignoto a forme note assume spesso la struttura logica dell'analogia. Se il pensare analogico caratterizza pressoché ogni viaggiatore e gode di tanto spazio nella scrittura di viaggio, con Bianciardi siamo come di fronte a un viaggiatore 'analogico' di secondo grado. Lo scrittore grossetano infatti non soltanto è indotto dall'abitudine e presumibilmente dalla destinazione pubblica del suo scritto a procedere per analogie, ma ausculta e registra i propri processi mentali e quelli dei suoi compagni di viaggio e consapevolmente li astrae e li analizza criticamente. A ragionare analogicamente in *Viaggio in Barberia* sono più o meno tutti i personaggi, incluso Bianciardi:

Attaccò Maria: «Mi pare Ostia nel Trenta». Concordo sulla data, ma non sul luogo: «Più che Ostia direi San Rocco, quella che oggi si chiama Marina di Grosseto» [...]. Poi ci ripenso e dico di no, questa è Ribolla. (Bianciardi 2005, 1322)

A tratti le affinità e i paragoni si fanno meno naïf e la storia italiana fa da contrappunto costante a quella dei paesi africani, per cui il Risorgimento è paragonato ai movimenti di decolonizzazione in virtù della comune lotta contro un oppressore straniero:

Spiego a Marcello che ha conosciuto un nuovo Garibaldi, un Garibaldi nero, e che un giorno lo potrà raccontare ai suoi nipotini. (Bianciardi 2005, 1365)³

Ancora, Bianciardi sembra non dimenticare mai, pur criticandola, la condizione 'situata' del suo sguardo e, giunto in Marocco, il suo pensiero va alle cosiddette 'marocchinate': ancora una volta l'esperienza è mediata dal filtro di conoscenza e cultura che il viaggiatore-scrittore possiede già prima della partenza e attraverso il quale guarda e giudica il mondo. Non sembra mai esservi totale abbandono alla componente esperienziale del viaggio e un segnale di ciò si può intravedere anche nella bianciardiana dichiarazione di anosmia:

Dicono che ci sia una gran puzza, ma non me ne importa nulla, perché io persi l'olfatto anni addietro. (Bianciardi 2005, 1393)⁴

Siamo insomma agli antipodi dell'esposizione pasoliniana all'India. Ciò che sembra emergere è l'attitudine di Bianciardi a concettualizzare il viaggio, che esplode nel brano seguente:

Dice la Pitta che anche in Finlandia si canta così, ma io non ci credo. Sono troppe le cose che alla Pitta rammentano la Finlandia. [...] Ma poi, a pensarci bene, anche noi facciamo come la Pitta. [...] Il fatto è che più si va avanti con gli anni, più si campa di ricordi. In più c'è la pigrizia umana, per cui tendiamo a capire le cose per analogia. Una mente dialettica vedrebbe i contrari, non i simili. I contrari o gli opposti? O non addirittura i contraddittori. Nero e bianco. Nero e non nero. Nero e malinconia, questa è un ragionare per dialettica. Nero e grigio non fanno dialettica. Men che mai nero e nero. Non ci si muove d'un passo, ragionando in quel modo. Si resta fermi all'equazione A=A. Scienza della logica, lezione prima. Dunque è inutile e ingiusto canzonare la Pitta. Ragioniamo an-

3 Il riferimento qui è ad Amílcar Cabral.

4 Sulle esperienze sensoriali di Bianciardi relative al gusto si veda Ricorda 2015, 60-1.

che noi come lei. E fortunato Marcellino che, avendo meno ricordi di noi, vede e giudica in termini dialettici. (Bianciardi 2005, 1355)

Il passo racchiude i diversi momenti della presa di coscienza e di posizione teorica sulla scrittura di viaggio nonché il nocciolo della contraddizione bianciardiana. Bianciardi identifica nell'inestinguibile tendenza al ragionare analogico tipica del viaggiatore (perlomeno di quello europeo) la cifra della sua difficoltà nel fare i conti con la diversità. Bruno Gambarotta nella sua prefazione a *Viaggio in Barberia* assimila Bianciardi, proprio per via di questa attitudine analogica, a «tutti i viaggiatori naif» (Gambarotta 1997, IX). Tuttavia, sembra che la posizione di Bianciardi su questo sia tutt'altro che innocente: lo scrittore grossetano non si abbandona infatti a questa forma di conoscenza ma si interroga, attraverso la teoria e la prassi, sulle sue potenzialità. Da una parte dunque Bianciardi rinviene anche in se stesso, «aristotelico impunito» (Bianciardi 2005, 1395), questo tratto, lo descrive e lo critica ma anche lo pratica, conferendogli dignità gnoseologica. Dall'altra, facendo tutto ciò in un testo destinato alla pubblicazione, rende il lettore consapevole dei rischi di addomesticamento insiti non soltanto nell'esperienza del viaggio ma anche nella sua narrazione. Compie quindi una riflessione che trascende il momento empirico del viaggio per soffermarsi invece sulle possibilità euristiche della scrittura odepórica e dell'uso in essa dell'analogia.

Ancora, Bianciardi introduce la nozione di analogia nella sua cornice filosofica, mettendola in relazione con i concetti di logica e dialettica. Schematizzando molto, se la logica è la scienza dell'identico e la dialettica il dominio della contrarietà, l'analogia occupa un posto intermedio fra le due, configurandosi come disciplina del simile. In questo senso, il racconto di viaggio sembra quindi avere in comune con la pratica traduttiva la tendenza all'approssimazione, a quella problematica tensione fra prossimità e distanza, identità e differenza che rende due luoghi, così come due testi, simili ma non perfettamente uguali. D'altronde Bianciardi identifica nella dialettica la forma preferibile del ragionamento in viaggio e la attribuisce al figlio Marcello, un bambino, che ha pertanto un patrimonio di conoscenze minore e di cui sarebbe curioso leggere il racconto, come in ulteriore contrappunto a quelli di Bianciardi e Jatosti nonché al racconto fotografico di Ricci.

A questo punto è interessante ricordare che il 1968 è anche l'anno in cui viene pubblicato *La linea e il circolo* di Enzo Melandri, una colossale riflessione logico-filosofica sull'analogia. Così si esprime Melandri nelle pagine introduttive:

La funzione euristica dell'analogia, se può e anzi deve entrare in conflitto con quella legalizzatrice della logica, non può né deve mai conseguire sul suo polo di opposizione una definitiva vitto-

ria; ed è compito della dialettica mantenere sempre in equilibrio, non importa quanto instabile, i due complementari fattori di ogni concreta razionalità. (Melandri 2014, 17)

Melandri vede nell'analogia un complementare della logica, che la dialettica ha il cruciale compito di equilibrare. Senza postulare un'intertestualità diretta, è possibile intrecciare la riflessione melandriana a quella di Bianciardi e individuarvi delle consonanze. Bianciardi, pur negando all'analogia una portata conoscitiva forte con una metafora relativa appunto al movimento («Non ci si muove d'un passo»), non cessa di praticarla da un lato come strumento demistificatorio delle retoriche esotizzanti e, dall'altro, come per invitare il lettore a diffidare del suo potere euristico. Il quadro è ulteriormente complicato da una considerazione relativa alle fotografie che fanno parte integrante di *Viaggio in Barberia*: pur avendo la possibilità di affidare all'immagine la descrizione di ciò che è nuovo, Bianciardi non rinuncia al vezzo - a questo punto quasi parodico di se stesso - dell'analogia descrittiva.⁵ Tuttavia, in termini filosofici, anche il più sedentario dei viaggiatori sembra infine aspirare alla dialettica, a una sensibilità degli opposti, e riconosce che il soggiorno in Maghreb è stato «anche un viaggio nella memoria. Cioè nell'infanzia» (Bianciardi 2005, 1386), dunque un ripiegamento su se stessi e su ciò che è già accaduto.⁶

Gli spunti qui forniti, che richiederebbero un approfondimento, delineano il profilo di un viaggiatore e narratore di viaggio tutt'altro che ingenuo: uno sguardo, anzi, per certi versi problematico. La riflessione bianciardiana su analogia e dialettica e, di conseguenza, sulla potenza euristica del viaggio e della sua narrazione schiude una linea di ricerca che potrebbe essere ulteriormente perseguita, relativa alla consapevolezza teorica degli scrittori di viaggio e alle specificità retoriche della narrativa odepórica. In particolare, il ruolo in realtà intrinsecamente dialettico del pensare analogico appare cruciale nella scrittura di viaggio in generale. L'analogia convoglia infatti l'irriducibile tensione tra familiarità ed estraneità che caratterizza l'esperienza del viaggio e, con le parole di Jonathan Sell,

Analogy permits us to see the new in terms of the old, the strange in terms of the familiar; it also allows us to see the old and the familiar in terms of the new and the strange. (Sell 2006, 11)

⁵ L'apparato fotografico non è presente in Bianciardi 2005 ma in Bianciardi 1997.

⁶ Sui processi di temporalizzazione dello spazio nella letteratura di viaggio, con particolare riferimento al viaggio in Africa, si veda Benvenuti 2008, 183.

Bibliografia

- Benvenuti, Giuliana (2008). *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Bianciardi, Luciano [1962] (2005). «La vita agra». *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*. Vol. 1 di Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini. Milano: Isbn Edizioni, 563-732.
- Bianciardi, Luciano [1968] (2008). «Perché a Rapallo». *Scritti giornalistici (1952-1971)*. Vol. 2 di Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini. Milano: Isbn Edizioni, 1460-1.
- Bianciardi, Luciano [1969] (2008). «Il ghigno del '69». *Scritti giornalistici (1952-1971)*. Vol. 2 di Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini. Milano: Isbn Edizioni, 1536-43.
- Bianciardi, Luciano [1969b] (2005). «Viaggio in Barberia». *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*. Vol. 1 di Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini. Milano: Isbn Edizioni, 1309-434.
- Bianciardi, Luciano [1969c] (1997). *Viaggio in Barberia*. Torino: E.D.T.
- Cassola, Carlo (1956). *Viaggio in Cina*. Milano: Feltrinelli.
- Coppola, Massimo; Piccinini, Alberto (2005). «Luciano Bianciardi, l'io opaco». Bianciardi, Luciano, *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*. Vol. 1 di Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini. Milano: Isbn Edizioni, V-XXXV.
- De Nicola, Antonella (2007). *La fatica di un uomo solo. Sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- De Pascale, Gaia (2001). *Scrittori in viaggio: narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gambarotta, Bruno (1997). «Prefazione». Bianciardi, Luciano, *Viaggio in Barberia*. Torino: E.D.T., VII-IX.
- Jatosti, Maria (2004). «Nelle carte segrete di un'avventura pubblica». *Il gabelino*, 6(10), 17-19. URL <http://www.ilgabelino.eu/ilgabelino/article/view/314> (2019-10-03).
- Leed, Eric J. (1991). *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books.
- Melandri, Enzo [1968] (2014). *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet.
- Moravia, Alberto (1961). *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani.
- Pasolini, Pier Paolo (1962). *L'odore dell'India*. Milano: Longanesi.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*. Brescia: La Scuola.
- Ricorda, Ricciarda (2015). «Il cibo dell'altro. Cucine del mondo nei resoconti italiani di viaggio». Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di), *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 57-70. DOI <https://doi.org/10.14277/6969-053-2/DIA-4-4>.
- Sell, Jonathan P.A. (2006). *Rhetoric and Wonder in English Travel Writing, 1560-1613*. Aldershot: Ashgate.

Stella, Maria (2000). «Luciano Bianciardi e il viaggio del traduttore». Bianciardi, Luciana (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore = Atti del convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi* (Grosseto, 24-25 ottobre 1997). Firenze: Giunti, 19-36.

Nell'occasione della quiescenza di Ricciarda Ricorda, i colleghi cafoscarini e gli allievi le fanno omaggio di una raccolta di saggi, ispirata nel titolo a un assioma della stessa festeggiata, che cioè la letteratura di viaggio (uno dei campi di indagine da lei prediletti) debba trattare di «un viaggio realmente avvenuto». Sull'odeporica si concentra soprattutto la seconda parte di questo volume, laddove la prima tocca argomenti e periodi più ampi, ma pur sempre intersecantisi con l'attività di ricerca della studiosa, dalla letteratura di genere a quella migrante, dall'amato Settecento agli scrittori contemporanei. Il libro dedicato a Ricciarda Ricorda vuole anche onorare, come scrive il Rettore nella pagina introduttiva, l'attività da lei profusa nella gestione dell'Ateneo, e insieme le sue singolari doti di rigore, competenza, abnegazione, disponibilità al dialogo e, non ultimo, il garbo.



Università
Ca'Foscari
Venezia

