

Studi e ricerche 23

e-ISSN 2610-9123  
ISSN 2610-993X

---

# ***La detection della critica***

Studi in onore di Ilaria Crotti

a cura di

Ricciarda Ricorda e Alberto Zava



**Edizioni**  
Ca' Foscari



La *detection* della critica

## **Studi e ricerche**

23



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Studi e ricerche

## **Comitato editoriale | Editorial Board**

Antonio Rigopoulos (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Laura De Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Franz Fischer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

María del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandra Zanardo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

e-ISSN 2610-9123

ISSN 2610-993X



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/studi-e-ricerche/>

# **La *detection* della critica**

## Studi in onore di Ilaria Crotti

a cura di  
Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing  
2020

La *detection* della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti  
a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

© 2020 Ricciarda Ricorda, Alberto Zava per il testo

© 2020 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  
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it/>  
[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione ottobre 2020

ISBN 978-88-6969-455-4 [ebook]

ISBN 978-88-6969-456-1 [print]

La *detection* della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti / a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 276 pp.; 23 cm. — (Studi e ricerche; 23). — 978-88-6969-456-1

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-456-1/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-455-4>

## **La *detection* della critica**

Studi in onore di Ilaria Crotti

a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

## **Sommario**

### **Prefazione**

Giovanella Cresci Marrone

9

STUDI OFFERTI DA AMICI E COLLEGHI

### **Introduzione. Un cammino condiviso**

Ricciarda Ricorda

13

### **Una rappresentazione varsaviense della goldoniana *Donna di garbo***

Riccardo Drusi

19

### **«La più curiosa» regata in onore del duca di York (Venezia, 4 giugno 1764)**

Daria Perocco

31

### **Intorno ai versi di Ippolito Pindemonte per Isabella Teotochi Albrizzi**

Gilberto Pizzamiglio

43

### **«Tutto il mondo è paese» (*Ps*, VI). Riflessi risorgimentali nei *Promessi sposi***

Valerio Vianello

59

### **D'Annunzio, «il ferro di Erme e lo specchio di Atena»**

Monica Giachino

69

### **D'Annunzio dall'una all'altra prosa**

Lettera a Ilaria Crotti

Pietro Gibellini

77

### **Pirandello e la persuasione**

Note su *Sei personaggi in cerca d'autore*

Alessandro Cinquegrani

89

<b>‘Menzogna romantica’ e ‘sortilegio romanzesco’</b> Tre paragrafi Piermario Vescovo	101
<b>Progressione narrativa e <i>climax</i> nel <i>Critico d’arte</i></b> <b>di Dino Buzzati</b> Daniele Baglioni	119
<b>Il viaggio del testo</b> Le corrispondenze americane di Calvino, dalle lettere al reportage narrativo Ricciarda Ricorda	133
<b>Logos e Verbo: immagini del male nella narrativa</b> <b>di Nelida Milani</b> Michela Rusi	149
STUDI OFFERTI DAGLI ALLIEVI	
<b>Introduzione. Su tracce sicure e distinte</b> Alberto Zava	163
<b>Epifanie acquoree nel <i>Fu Mattia Pascal</i></b> Beniamino Mirisola	167
<b>«Tutto ciò risponde alle mie irrequiete aspirazioni»</b> I viaggi di Alba Felter Sartori nella colonia italiana Silvia Camilotti	183
<b>Lungo i futuri possibili del poliziesco</b> <i>The Minority Report</i> di Philip K. Dick Alberto Zava	195
<b>L’India di Pasolini</b> Fuga nel mito e ricerca di un’“alternativa” Valentina Bezzi	207
<b>«Ho sempre desiderato di avere un grande album»</b> L’esperienza della memoria in <i>Album di vestiti</i> di Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento Arianna Ceschin	227

**Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi**

**Il *Bestiario* di Dino Buzzati**

Marialuigia Sipione

247

**Un itinerario nell'opera di Lalla Kezich, con una lettura  
del romanzo breve *La preparazione***

Alessandra Trevisan

261



## Prefazione

Giovanella Cresci Marrone  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

C'era un tempo, che non rimpiango, in cui i docenti universitari veneziani si incontravano quasi esclusivamente in occasione dei Consigli di Facoltà perché la segmentazione delle sedi, la scarsa abitudine al lavoro in comune, la suddivisione in Istituti disciplinarmente specializzati non favorivano lo scambio intellettuale e finanche i rapporti interpersonali. È dunque in Consiglio di Facoltà che ho imparato a conoscere Ilaria Crotti. Non è stato difficile. Non si nascondeva nell'anonimato del 'gregge' dei giovani ricercatori intimiditi dall'*uctoritas* della *nobilitas* senatoria del consesso. Le donne non erano allora numerose (ora sono la maggioranza); le gerarchie accademiche svolgevano un ruolo assai più condizionante di adesso. Eppure Ilaria Crotti non mancava di far sentire la sua voce, quando si discutevano questioni d'importanza, e non è dunque un caso che le siano stati affidati nel tempo incarichi istituzionali di prestigio. Da quando apparteniamo allo stesso Dipartimento la conoscenza si è approfondita, la collaborazione si è intensificata, la stima ha trovato sempre nuovi motivi per incrementarsi. Ho imparato a conoscere il suo successo didattico e ad apprezzare il suo lavoro di ricerca, ma è il suo temperamento ciò per cui nutro viva ammirazione.

Ilaria Crotti è infatti una combattente. Ma per cosa ha sempre combattuto? In primo luogo per l'italianistica di cui è sempre stata, mi si passi l'ardita definizione, un'accanita 'sindacalista'; ne rivendica con forza la centralità all'interno della formazione culturale umanistica e non manca di lottare perché trovi adeguato spazio nella programmazione dipartimentale, non lesinando appassionate perorazioni che si traducono puntualmente in un consolidamento dell'area che ha consentito l'apertura di nuove posizioni lavorati-

ve e l'ingresso nella comunità cafoscarina di giovani e promettenti ricercatori.

Un secondo obiettivo per il quale spende le sue energie è la difesa della disciplina da lei professata, cioè la letteratura italiana contemporanea; se ormai nessuno metterebbe in dubbio che studiare Calvino sia altrettanto importante che studiare Dante, è necessario scongiurare il pregiudizio che il vivo apprezzamento tributato dalla popolazione studentesca all'insegnamento (ne sono una prova il numero di tesi di laurea) dipenda solo dal fascino della contemporaneità.

Un altro traguardo che impegna oggi la sua appassionata attenzione scientifica è la promozione della declinazione 'al femminile' delle tematiche di ricerca che non asseconda una moda del momento ma che rappresenta l'esito di un maturo percorso professionale.

Qualunque sia stato l'argomento oggetto delle sue cure, la sua voce si è sempre levata per esprimere le sue idee senza timidezze, senza reticenze, senza compromessi, con spirito di servizio a favore della comunità dipartimentale.

L'inossidabile sodalizio umano e scientifico con Ricciarda Ricorda, una vera 'sororanza' accademica, ha arricchito e arricchisce la vita dell'Ateneo e del Dipartimento attraverso un fecondo patrimonio di conoscenze scientifiche, di esperienze didattiche, di lavoro istituzionale: un'impegnativa eredità che i colleghi e gli allievi, attraverso il tributo di questo volume, intendono onorare, assolvendo nel contempo a un debito di riconoscenza e a un'assunzione di responsabilità per un passaggio di testimone.

**Studi offerti da amici e colleghi**



**La *detection* della critica**  
Studi in onore di Ilaria Crotti  
a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

# Introduzione.

## Un cammino condiviso

Ricciarda Ricorda  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ho avuto il piacere di seguire la ricchissima attività di ricerca di Ilaria Crotti fin dai suoi inizi, potendone apprezzare da subito l'ampiezza di prospettive, l'originalità delle analisi, la sicurezza interpretativa, la capacità di coniugare l'attenzione agli aspetti teorici dell'opera letteraria e alle questioni metodologiche con la fedeltà alla concretezza del testo.

Doti tutte confermate nel prosieguo della sua produzione scientifica che, dopo l'avvio in ambito secondo-novecentesco, con la monografia dedicata a Dino Buzzati, tuttora punto di riferimento fondamentale per gli studi sullo scrittore bellunese, e una serie di contributi su autori come Parise e Piovene, acquisiti quali modelli di un'originale dimensione canonica alternativa, si è articolato in plurime aree cronologiche, il Settecento di Carlo Goldoni, dei fratelli Gasparo e Carlo Gozzi, di Giuseppe Baretti, delle colte *salonnière* veneziane, l'Ottocento della Scapigliatura, la svolta del secolo e il primo Novecento, con d'Annunzio e Pirandello, ancora il secondo Novecento, con sondaggi sui più importanti autori dell'epoca, ma anche su interessanti scrittori meno noti, per approdare infine all'ambito del terzo millennio, con i contributi dedicati, tra gli altri, a Melania Mazzucco.

Non è stato possibile fornire, in questa sede, che un parzialissimo riferimento agli ambiti toccati dalle sue ricerche, ma già da un simile stringato elenco - cui corrispondono per altro numerosi volumi e svariati contributi dovuti alla sua penna - emerge con evidenza la vastità degli interessi di Ilaria, che pure, nel suo misurarsi con molteplici ambiti e autori, ha proposto una sua riconoscibile mappa

di ricerca, privilegiando l'ambito della prosa in tutte le sue declinazioni, romanzi e racconti, saggistica, letteratura di viaggio, giornalismo, e quello del teatro e riservando un'attenzione particolare ai campi del fantastico, del poliziesco, della paraletteratura e dei rapporti tra letteratura e arti figurative.

Data l'ampia gamma dei suoi interessi, non è stato difficile agli amici e alle amiche che hanno aderito con entusiasmo all'omaggio che le viene qui offerto focalizzare il proprio contributo su argomenti vicini ai propri ambiti di ricerca. Così Riccardo Drusi fa risuonare il nome di Carlo Goldoni, cui Crotti ha dedicato numerosi e importanti studi, molti dei quali si possono leggere nel volume del 2000, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani* (Marsilio): lo studioso rende nota un'importante acquisizione proveniente dal Sächsisches Staatsarchiv di Dresda, dove sono conservati brevi testi stampati a uso del pubblico dei teatri di Dresda e Varsavia al tempo del principe di Sassonia Augusto III, attestanti la fortuna del teatro goldoniano in tali sedi e preziosi per le informazioni che forniscono sul quadro complesso, nel caso del commediografo veneziano, del passaggio dai copioni per la scena ai testi per le stampe. Drusi si riferisce, in particolare, alla *brochure* che illustra una commedia tra le più note del «canone goldoniano», *La Donna di garbo*, destinata a inaugurare nel 1750 l'edizione Bettinelli e qui fissata nel copione della rappresentazione avvenuta a Varsavia nel 1748, sensibilmente diversa dalla versione a stampa.

L'acquisizione di un testo inedito, ancora in ambito settecentesco, offre anche Daria Perocco, che interseca contemporaneamente un'altra traiettoria degli studi di Ilaria, l'interesse per la condizione delle donne: evocati infatti i sontuosi festeggiamenti organizzati a Venezia nel giugno 1764 in onore del duca di York, fratello minore di re Giorgio III d'Inghilterra, e allora in visita in laguna, si sofferma sulle splendide regate che ne avevano costituito il nucleo principale e illustra in particolare l'ultima gara, in cui a fronteggiarsi sono le donne, con le migliori vogatrici dell'epoca. La studiosa pubblica un'interessante 'cronaca' dell'evento, una canzonetta in quinari diffusa in un foglio volante durante la festa e mai più stampata dopo quell'occasione, prospettando lo spaccato di un'usanza così rilevante per la Venezia secondo-settecentesca e insieme un'apprezzabile testimonianza della poesia popolare d'improvvisazione del tempo.

Ancora all'ambito della cultura veneta di fine Settecento riconduce il contributo di Gilberto Pizzamiglio che, dando seguito alle sue ricerche su Ippolito Pindemonte e Isabella Teotochi Albrizzi, già concretatesi nella pubblicazione della loro corrispondenza, focalizza qui l'attenzione sulle poesie dedicate dal letterato veronese alla nobildonna, sonetti che ne decantano la bellezza, componimenti che ricordano piacevoli passeggiate nel parco della sua villa, cui una più impegnativa epistola in versi contrappone gli eventi bellici dell'anno 1800.

Anche in questo caso, il dialogo con le ricerche di Ilaria è duplice, in quanto, oltre a investire un arco cronologico a lei caro, attraversa un ambito tematico che ha affrontato in più occasioni, nei suoi interventi su quei rilevanti circoli culturali che furono all'epoca i salotti letterari, a Venezia e non solo, tra cui quello appunto animato da Teotochi Albrizzi e frequentato dai più noti intellettuali del tempo.

Procedendo in direzione diacronica, non mancano nella produzione di Crotti riferimenti al periodo risorgimentale - declinati sul fronte del teatro. Valerio Vianello, da parte sua, si muove invece nel campo del romanzo, individuando la presenza di riflessioni riferibili al Risorgimento nei *Promessi sposi*: evidenzia infatti come l'amor di patria, nel caso di Manzoni, si sia manifestato, piuttosto che nell'attivismo politico, nell'invenzione letteraria e suggerisce che le istanze di giustizia e di felicità invocate da Renzo sottintendano traversie e drammi del suo presente e che per i suoi personaggi sia evocato uno spazio alternativo a un regime illiberale quale quello austriaco, spazio che lascia presagire possibilità di redenzione.

L'approdo al Novecento avviene nel nome di d'Annunzio e Pirandello: Monica Giachino analizza il rilevante caso di intertestualità che lega *Il compagno dagli occhi senza cigli* al *Fuoco*, fornendone una possibile chiave di lettura, che fa perno sul valore epifanico di un oggetto come lo specchio, nel passaggio dalla realtà al mito. Anche in questo caso, è aperto il dialogo con la dedicataria del nostro omaggio, che all'autocitazionismo dannunziano ha dedicato penetranti pagine nel suo volume del 2016, *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore* (Edizioni di Sinestesie).

Ancora più esplicita intenzione dialogante anima il contributo di Pietro Gibellini, strutturato nella forma della lettera alla collega e amica su un tema cui entrambi hanno dedicato la loro attenzione: la scrittura in prosa di d'Annunzio, nel passaggio dal racconto novellesco e romanzesco alla esplorazione d'ombre, tra elzeviro e frammento, dalla 'prosa di romanzo' alla 'prosa di ricerca'. Passaggio articolato, che si realizza nel tempo, in una «curva ad ampio raggio»: un viaggio di cui Gibellini scandisce magistralmente le tappe, individuandole in testi centrali su cui, come Ilaria, ha focalizzato nel tempo l'attenzione, e segnalandone anche altri meno noti. Ne risulta una piena illustrazione del delinearsi dell'itinerario complesso che parte dal *Piacere* per giungere al *Libro segreto* e alle *Faville*, tra consonanze e divaricazioni.

Risuona nelle pagine critiche di Crotti anche il nome di Pirandello, cui dedica il suo contributo Alessandro Cinquegrani, che riprende un aspetto centrale nell'opera dello scrittore siciliano, il rapporto tra autore e personaggio, con particolare riferimento, naturalmente, ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: conduce la sua analisi sulla base di categorie originali, come la purezza, che vede inseguita dai suoi personaggi alla ricerca di una identità assoluta non contami-

nata dai compromessi della vita sociale e dalla dipendenza dal loro autore. Altra categoria che Cinquegrani utilizza per precisare ulteriormente il complesso rapporto tra autore e personaggio è quella di destino, che analizza riferendosi alla *Persuasione e la Rettorica* di Michelstaedter: suggerisce infatti di interpretare la tensione tra le due istanze narrative come contrasto tra il desiderio di libertà del personaggio da un lato e la necessità dell'autore di garantire la tenuta dell'intreccio dall'altro, il primo rappresentando la persuasione, la seconda la retorica.

Categorie interpretative innovative sono utilizzate anche da Piermario Vescovo, che propone un'originale rilettura di *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante facendo riferimento al Girard di *Mensonge romantique et vérité romanesque*, il noto volume del 1961: sottolinea infatti come nel primo romanzo morantiano sia rilevabile una quantità notevolissima di strutturazioni di desiderio mimetico, organizzate in un disegno geometrico, procedimento che lo colloca in ambito pienamente novecentesco, in una rivisitazione postuma «della narrativa romantica e post romantica, ossia dell'epopea borghese», per usare le parole della stessa scrittrice. La fine analisi di Vescovo, all'interno di un contributo molto denso cui non si può, in questa sede, che accennare, si focalizza poi in particolare sulla natura e la posizione del *sortilegio*, individuandovi la dimensione in cui si colloca la protagonista Elisa nel ripercorrere, nella sopravvivenza della *menzogna* anche oltre la loro esistenza, la storia dei propri famigliari.

Daniele Baglioni ritorna a uno degli 'autori' di Ilaria, Dino Buzzati, con un'interessante analisi del racconto *Il critico d'arte*, inserito, dopo la pubblicazione sul *Corriere della Sera*, nella raccolta del 1958 *Sessanta racconti*: salace presa in giro della scrittura dei critici d'arte, si presta a evidenziare un carattere tipico della narrazione buzzatiana, che compensa la diffusa semplicità dell'intreccio con l'incremento della tensione narrativa, scopo raggiunto, in questo caso, attraverso la sapiente costruzione di una *climax* che si prospetta come asse portante dello sviluppo del racconto e che lo studioso esamina prestando particolare attenzione anche alle scelte stilistiche e linguistiche messe in atto dall'autore.

Anche chi scrive ha inteso entrare in piena consonanza con gli ambiti di ricerca di Ilaria, a cui la lega la consuetudine di un dialogo che è in corso da più di quarant'anni e che la quiescenza di entrambe non potrà certo interrompere, al contrario semmai favorire ulteriormente, grazie ai tempi sperabilmente più distesi delle loro giornate. Duplice il richiamo agli interessi dell'amica nel saggio qui offerto, da un lato l'attenzione per uno scrittore che le è caro come Italo Calvino, dall'altro la focalizzazione su un genere cui ha spesso dedicato i suoi studi come la letteratura di viaggio – e nella fattispecie, mi limito a ricordare, per contiguità geografica e cronologica, il bel saggio che ha riservato al Piovone viaggiatore negli Stati Uniti,

---

*“De America”: la visione rifratta.* Ma mi ha fatto anche piacere occuparmi, nel caso del calviniano *Un ottimista in America*, del costituirsi del libro, riprendendo così un versante imprescindibile del lavoro di Ilaria, che, sempre particolarmente attenta alle questioni teoriche e metodologiche, è stata però altrettanto fedele alla materialità del testo, anche nel suo vario strutturarsi in successive redazioni.

Agli ultimi anni del XX secolo riporta, a conclusione della prima parte del volume, il bel contributo di Michela Rusi, che si pone a sua volta in rapporto con gli studi di Ilaria, muovendosi sul versante della scrittura delle donne che l'amica dedicataria ha saputo valorizzare al di fuori di impostazioni unilaterali o di possibili ghetizzazioni. Rusi ripercorre l'itinerario della scrittura di Nelida Milani, originaria di Pola, seguendo in particolare il tema della colpa e dell'espiazione: evidenzia come nel suo caso, di fronte al dolore dell'esodo e della violenza della storia, la parola, il *Logos* si configuri come punto di approdo, come dichiarazione di appartenenza e di identità, di reazione contro il rischio sempre in agguato dell'afasia e del silenzio.

La quantità di idee e di spunti che, sollecitati dalla consapevolezza della ricchezza della produzione scientifica di Ilaria, emergono dalle pagine che seguono di colleghe e colleghi, è di per sé attestazione della fecondità della sua attività di ricerca, che si è sempre riversata anche nel suo lavoro didattico, come testimoniano i suoi allievi, le numerosissime tesi di laurea di cui è stata generosamente relatrice, i corsi che nel tempo hanno fatto appassionare alla letteratura contemporanea, e non solo, tanti studenti: un bagaglio e una lezione di cui tutti le siamo grati e che affidiamo con fiducia ai più giovani.



**La *detection* della critica**  
Studi in onore di Ilaria Crotti  
a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

# Una rappresentazione varsaviense della goldoniana *Donna di garbo*

Riccardo Drusi  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Due to the interest in the Italian Theater by the Court of Saxony in the mid-18th century, some comedies by Carlo Goldoni were exported from Venice to Dresden and Warsaw. For greater ease of the German and Polish public, the plot of the comedies was summarised in special printed brochures, many of which are now kept at the Landesbibliothek and the Staatsarchiv in Dresden. The leaflet of *La Donna di garbo*, which is studied here, presents interesting differences compared to the comedy that Goldoni printed since 1750. These differences allow us to partially reconstruct how the comedy was actually represented between the date of its composition, 1742, and the first printed edition controlled by Goldoni.

**Keywords** Carlo Goldoni. *La Donna di garbo*. Different versions of Goldoni's Comedies. Theater at the Court of Saxony during the 18th century.

Il centinaio abbondante di argomenti e di programmi di sala pubblicati nel 1988 da Mieczysław Klimowicz e Wanda Roszkowska, prezioso strumento per la conoscenza della vita teatrale nella Sassonia e nella Polonia di metà Settecento e dell'influenza della scena italiana nell'Europa del tempo, non rappresenta il corpus totale dei documenti d'analogia sostanza reperibili nelle regioni a esso implicate. Mentre i due studiosi hanno censito i soli materiali presenti nella dresdense Sächsische Landesbibliothek, altri fogli a stampa simili ma di diverso contenuto si conservano infatti, sempre a Dresda, presso il Sächsisches Staatsarchiv. Si tratta, anche in questo caso, di brevi testi stampati a uso del pubblico internazionale che concorreva nei teatri cortigiani di Dresda e Varsavia al tempo in cui la corona polacca era cinta dal prin-

cipe di Sassonia Augusto III. Pertinenti soprattutto a opere italiane, essi fornivano al pubblico antefatti o trame, elenchi dei personaggi e, talora, degli interpreti, nelle lingue correnti presso la duplice corte: oltre all'italiano d'origine, il tedesco della sede principale, l'internazionale francese e, per il più ristretto orizzonte locale di Varsavia, il polacco. La conservazione presso l'archivio sassone si deve al fatto di essere stati allegati ai registri contabili degli allestimenti, e di avere dunque condiviso le sorti degli altri atti prodotti dall'istituzione incaricata dell'organizzazione degli spettacoli. Essi insistono infatti nel fondo dell'Oberhofmarschallamt, ufficio giudiziario sovrintendente, fra l'altro, alle cerimonie pubbliche e agli intrattenimenti del sovrano (Miksch 2000, 31).

Inseriti fra liste manoscritte di spesa, fra le piante della distribuzione dei posti fra palchi e platea, fra gli specimina dei biglietti destinati alle varie componenti del pubblico, distinte per rango, questi foglietti sono decisamente meno visibili dei loro omologhi presso la biblioteca di Dresda, ed è probabilmente a ciò che si deve la scarsa attenzione sinora riservata loro: scarsa, ma non del tutto assente, ché qualche tempo fa Piermario Vescovo ha tratto da uno di essi nuove informazioni sulla circolazione delle opere di Goldoni nell'Europa orientale (Vescovo 2000). Proprio per la loro integrazione a documenti ufficiali destinati alla sistematica rendicontazione delle spese teatrali, gli opuscoli dell'archivio di Dresda presentano la continuità cronologica - se non proprio la completezza - che manca, viceversa, alla serie di Klimowicz e della Roszkowska, colmando così non poche lacune e offrendo qualche caso particolare.

La situazione colta dai documenti di Dresda si inserisce nel quadro complesso dei passaggi dai copioni per la scena ai testi per le stampe su cui negli ultimi decenni s'è soffermata l'attenzione degli studiosi di Goldoni, in particolare di Anna Scannapieco (si veda soprattutto Scannapieco 1994, 2000). Interessante, pertanto, che l'archivio della città tedesca restituisca materiale in qualche misura pertinente al problema, e che coinvolge uno dei titoli più noti del canone goldoniano, *La Donna di garbo*. Che questa commedia, notoriamente legata a una delle tappe cruciali della cosiddetta 'riforma' e che l'autore, al momento di procedere all'edizione del suo teatro, volle premessa a ogni altra nella stampa del Bettinelli del 1750, avesse conosciuto la scena di Varsavia il 24 settembre del 1748, un quinquennio dopo la sua stesura e un biennio avanti la sua edizione, era noto grazie al lavoro di Klimowicz e della Rozkowska qui sopra citato. Si trattava tuttavia di notizia desunta dal solo *Französische Hof-Journal*,<sup>1</sup> elenco secco degli spettacoli rappresentati a Varsavia, e la mancata cor-

<sup>1</sup> *Französische Hof-Journal aus Warschau*, Sächsische Landes Haupt Archiv. Oggi Staats Archiv: fondo Oberhofmarschallamt, 1735-36 O II Nr. 4; 1747-49, O II Nr. 5.

rispondenza con gli argomenti a stampa censiti a Dresda lasciava presumere la dispersione di quello pertinente al titolo (Klimowicz; Rozkowska 1988, 83). In realtà il 'foglio a stampa' relativo a questa commedia sussiste, e appunto lo si legge fra i materiali del fondo segnato *Oberhofmarschallamt* G Nr. 57b dello Staatsarchiv di Dresda, alle cc. 123r-124r. Rientra nella serie di spettacoli del 1748, ed è introdotto dal seguente frontespizio: «LA DONNA DI GARBO, || commedia | del Dottor Carlo Goldoni, *Da rapresentarsi il mese di Settembre* | a VARSAVIA». Consta di due sunti, italiano e francese, di cui si trascrive qui fedelmente il primo:

ARGOMENTO. Aurelia, orfana de' Genitori rimase in tutela col Zio Paterno, Lindoro Ardenti, il quale trovando nella Nipote spirito sufficiente, la instruì negli jstudii a segno che, in età giovine aveva già studiata la Filosofia. Florindo, figlio del Dottor Bilancioni, aveva anch'esso fatto i suoi studii in Pavia, onde invaghitosi d'Aurelia, le dà fede di sposo. Richiamato questo dal Dottore suo padre a Bologna con sollecitudine, in tempo, che s'era posto ad amoreggiare con Colombina Lavandaja, scordatosi dell'impegno con Aurelia, senza lasciarsi dalla medesima vedere, fà vestir da uomo Colombina, e parte da Pavia con la stessa. Venuta in cognizione Aurelia dell'orrido tradimento, fugge dalla casa del Zio, e se ne va a Bologna, per prevenire il suo arrivo, il che a lei riesce con facilità [sic], poiché passando Florindo con Colombina per Milano, colà si fermano molti giorni per vedere le delizie di quella città. Arrivata Aurelia in Bologna, cerca della casa del Dottor Bilancioni, e con l'ajuto di Brighella, servo nella medesima, è ricevuta in casa per cameriera. Queste sono le circostanze, che si debbono pre-supporre nella presente Comedia intitolata: LA DONNA DI GARBO.

*La scena si finge in Bologna nella Casa del Dottore.*

Se dunque le linee generali della vicenda collimano con il testo goldoniano quale si legge abitualmente, palesi sono anche le discrepanze, a cominciare dal carattere eponimo. La *Donna di garbo* non è qui la giovane serva Rosaura, ma Aurelia, la cui condizione borghese, già espressa nel novero dei personaggi che precede l'argomento («AURELIA, Cittadina di Pavia, amante di Florindo»), viene ribadita nelle vicissitudini legali che ne investono la tutela da parte dello zio. Perso così il ruolo protagonista, la servetta (detta non più Rosaura, ma Colombina) passa a quello di rivale amorosa che era di Isabella: salva, appunto, la conservazione della condizione di popolana - anche l'antefatto di Varsavia le affibbia la professione di lavandaia che è di Rosaura - Colombina finisce infatti per seguire Florindo *en travesti*. Altri aggiustamenti riguardano le figure secondarie, ma sono minimi e li si può apprezzare, senza spenderci per ora commento, dal raf-

fronto fra le due sinossi, quella dell'edizione Bettinelli 1750 poi ripetuta nella Pasquali (a sinistra) e quella del programma di Varsavia:

ROSAURA detta la Donna di Garbo,  
Cameriera  
in casa del Dottore.

IL DOTTORE AVVOCATO BOLOGNESE, Padre di  
FLORINDO, che viene dalli studj di Pavia, e di  
DIANA, finta semplice, e di

OTTAVIO giuocatore di lotto, marito di  
Beatrice, Donna vana e ambiziosa.

BRIGHELLA

ARLECCHINO, Servi del Dottore.

LELIO, Cavalier affettato vantatore.

MOMOLO, Veneziano studente in Bologna.

ISABELLA, che vien da Pavia con Florindo,  
vestita da uomo sotto nome di Flaminio.

Servidori in casa del Dottore, che non  
parlano.

La Scena rappresenta una stanza nobile  
in casa del Dottore in Bologna.

DOTTORE, Padre di

OTTAVIO, e di

FLORINDO, e di

ELEONORA, amante di Momolo,

ROSAURA, moglie d'Ottavio,

AURELIA, Cittadina di Pavia, amante di  
Florindo.

MOMOLO, Cortesan, Veneziano, Studente  
a Bologna,

COLOMBINA, Lavandara di Pavia,

BRIGHELLA, ed

ARLECCHINO, Servi del Dottore

CELIO CICISIBEO, affettato amico  
d'Ottavio.

Le vicissitudini notoriamente toccate ai primi allestimenti della commedia, così come narrate dallo stesso autore, spiegano almeno in parte le varianti. Ricorda Goldoni che la *Donna di garbo* era stata scritta appositamente per Anna Baccherini, subentrata ad Adriana Sacchi nel ruolo di servetta ai tempi del San Samuele, nel 1742. Nei *Mémoires* Goldoni ricorda come preesistesse la consuetudine di formare *pièces* in cui la maschera femminile ricopriva di volta in volta i ruoli più disparati e inverosimili (Goldoni 1907, 1: 245-6); a premessa della sua edizione della commedia Giuseppe Ortolani registra infatti fra i cavalli di battaglia della *Comédie Italienne* parigina di quegli anni titoli quali *Colombine femme vengée*, *Colombine advocat pour et contre* (Ortolani 1907, 521; per altro repertorio del ruolo, si veda Stewart 1989, 243). Per ragioni di decoro e di verisimiglianza il drammaturgo s'era provato a stemperare questa proteiforme attitudine in un unico personaggio, approfittando tra l'altro dell'eclettismo della Baccherini: ne doveva risultare, così, la Rosaura quale ancor oggi apprezziamo, trasformista in rapporto ai distinti interlocutori, specie se versati nel giure:

Ma come far sostener ad un Personaggio più e diversi caratteri in una stessa Commedia, salvando la verisimiglianza, la ragione e la buona condotta? Pensando e ripensando, fu allora che mi ca[d]de in mente La Donna di garbo; una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni ed i caratteri di ciascheduno, e trasformandosi

quasi in tante differenti figure, quanti sono coloro coi quali deve trattare. (Goldoni 1935-56, 1: 750; Goldoni 2008, 285-6)

Sempre secondo il racconto autobiografico, a frustrare il delicato riequilibrio di tradizione e innovazione che, così facendo, Goldoni s'era prefisso, intervenne la morte della Baccherini, nel maggio 1743. Si era in prossimità del debutto della commedia al teatro Falcone di Genova. Così Goldoni nel tomo 17 dell'edizione Pasquali:

tutti i Personaggi, che la compongono, hanno un carattere originale; e la Colombina, che cercava di imitarli, e di uniformarsi... ma perché dico io la *Colombina*, se nella Commedia stampata la Donna di Garbo è *Rosaura*? Eccone la ragione. Terminata di scrivere la mia Commedia in Venezia, la lessi ai Comici, e tutti ne furono incantati. La Servetta, che recitava col nome di Colombina, era gloriosa della sua parte; ma le altre Donne la riguardavano con gelosia, e specialmente la Prima; sosteneva, che non era parte per una Serva; che dovevasi darla alla prima Donna; ch'io avea mancato alle *regole*; e che solamente per compiacermi avrebbe sofferto, che la *Baccherini* la recitasse; ma tirarono tanto innanzi, che arrivò la fine del Carnovale, senza rappresentarla. Andò a Genova la Compagnia per la Primavera seguente; quindici giorni dopo la Baccherini morì; la *Bastona* s'impossessò della *Donna di garbo*, ed ebbe la soddisfazione di recitarla, e di riscuoterne infiniti applausi. Io però non la vidi rappresentare, poiché partii l'anno stesso. (286-7)

Se si accetta la testimonianza goldoniana, si vede bene che la commedia nasceva per non avere vita facile, aprendosi a ipotesi di modifica che paiono in qualche misura anticipare le differenze dell'argomento di Varsavia. Anche a Varsavia, come a Genova, la protagonista fu Marta Bastona. Costei, prima donna fin dai tempi della compagnia napoletana di Gabriello Costantini, nel 1735 (Croce 1891, 315), aveva mantenuto il ruolo nella *troupe* veneziana del San Samuele, dove nel 1736 era entrata in sostituzione della madre Andriana e, sempre come tale, fu scritturata da Antonio Bertoldi, da tempo in esercizio alla corte dell'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III. Nella capitale polacca la Bastona esordì il 3 agosto 1748 (ô Byrn 1880, 304; Żorawska-Witkowska 2005, 88), un mese prima della *Donna di garbo*: che fosse lei la principale interprete anche de *Gli torti immaginari* prova il nome di *Aurelia* che tocca alla protagonista nel foglio a stampa dell'Oberhofmarshallamt, e che, informano i *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* del 1750 (Lessing, Mylius 1750, 280-1; si veda anche Rasi 1897, 1: 302), corrisponde a quello prediletto dall'attrice: «Ihre Rolle ist meistens Aurelia» (al riguardo, anche Zapperi 1970). Infatti, giusto per il bimestre settembre-ottobre

1748 i programmi di sala di Varsavia ora all'Archivio di Dresda registrano sistematicamente la presenza del personaggio: nella medesima data del 5 di quel mese Aurelia risulta figlia di Pantalone, amante di Celio, promessa a Ottavio ne *Li due gemelli* di Camillo Canzachi e figlia, ancora, di Pantalone ne *Il Francese in Venezia*, sempre del Canzachi. L'11 settembre Aurelia figurava come innamorata di Momolo nel *Momolo disinvolto*, titolo con cui il goldoniano *Momolo cortesan* era traghettato in Polonia (Vescovo 2000, 17); mentre il primo di ottobre era Aurelie figlia di Pantalone in *Le Tabarin distrait* di Mr. Regnard, *accomodée au Théâtre italien*, e il 4 Aurelie moglie di Celie (figlio di Pantalone) in *Pantalone amant de sa propre Brû* (nell'argomento in polacco, *Komedya Włoska*, cioè 'italiana').

Mantenendosi l'identità dell'interprete principale, il materiale dell'Archivio dresdese permette dunque di mettere meglio a fuoco il modo con cui la Bastona si «impossessò» (come dice Goldoni) della commedia già al tempo del Falcone, perché è facile vedere come la trama relativa al settembre 1748 dia pieno corso alle intenzioni che l'attrice aveva espresso in vista del debutto genovese, proponendosi quasi a complemento della testimonianza di Goldoni. A trovare soluzione è principalmente l'incongruenza, che tanto indispettiva la Bastona, fra il carattere di *femme savante* che il drammaturgo aveva costruito per Rosaura e il ruolo di servetta che era peculiare dell'interprete auspicata, la Baccherini: l'estrazione cittadina di Aurelia riusciva più armoniosa con il rango sociale dell'amante Florindo, e la sua condizione di orfana affidata a un parente – in una situazione cioè di tutela un poco remissiva – avrebbe reso plausibili i suoi progressi negli studi più che se fosse dipesa da genitori preoccupati, prima di tutto, di accasarla. Si ridimensionavano così, spontaneamente, anche le più generali obiezioni che erano state mosse alla commedia, e che Goldoni avrebbe ricordato sin dalla edizione Bettinelli:

Due difetti sono stati da' Critici particolarmente imputati a questa mia prima Commedia: l'uno che il Carattere principale della Donna di Garbo sia fuor di natura, avendola fatta comparir troppo erudita, e troppo di varie scienze informata: l'altro che non le convenga il titolo di Donna di Garbo, facendo ella la parte piuttosto di lusinghiera adulatrice femmina, che altro. («Lettera dell'Autore allo Stampatore», Goldoni 1750, XXIX)

Per motivi simili intervenne probabilmente la sostituzione di Isabella, il cui travestimento da uomo per seguire Florindo strideva con la sua condizione borghese, con Colombina, alla quale la parte servile concedeva maggiore rilassatezza di costumi. La sua professione di «Lavandara di Pavia» venne conservata dall'originario personaggio di Rosaura, probabilmente per continuare, come già in Goldoni, a spiegare per via della professione la familiarità di Rosaura con lo studente Flo-

rindo; sicuramente non serviva più a giustificazione delle competenze giuridiche assorbite osmoticamente dalla frequenza con gli studenti. Le altre sostituzioni del programma di Varsavia sono puramente onomastiche, e utili solo a garantire la contingente corrispondenza con i personaggi interpretati dagli attori della compagnia Bertoldi. Diana, innamorata di Momolo in Goldoni, passa a Eleonora perché con questo nome era solita calcare le scene Isabella Vulcani, e Beatrice spettabile a Rosaura come nome che Giovanna Casanova, la Buranella, avrebbe assunto di lì a poco anche in *Amor non ha riguardi*, rappresentato a Varsavia durante il carnevale del 1749. Lo studio di Alina Witkowska sugli attori della corte polacca permette di restituire con sufficiente approssimazione il resto delle corrispondenze fra nomi e interpreti (ô Byrn 1880, 304-8; Żorawska-Witkowska 2005, 76; 84-5). La parte di Colombina fu dunque ricoperta da Rosa Grassi, mentre il capo di compagnia, Antonio Bertoldi, deve aver vestito i panni a lui consueti di Arlecchino. Le altre maschere si spartirono fra il Pantalone di Francesco Golinetti, il Brighella di Paolo Emilio Caresana e il Dottore di Giovanni Camillo Canzachi). Salvo Celio, che tramuta il Lelio dell'originale per aderenza, ancora una volta, al nome scenico dell'attore Bernardo Vulcani, azzardata riesce invece l'identificazione delle altre figure maschili. A dare voce a Florindo, Ottavio e Momolo possono aver concorso in egual misura tutti coloro che nella compagnia sostenevano la parte generica di *amoroso*: Gioacchino Limpergher, Pietro Moretti e Antonio Focher, o Focari, che della Bastona era il marito.

L'acquisizione genovese da parte della Bastona e il programma di Varsavia individuano un intervallo cronologico cui il Goldoni degli scritti autobiografici, *Memorie italiane* e *Mémoires*, lega un'apparente perdita di controllo sulla propria commedia. La coincidenza di questo intervallo con il soggiorno pisano, quando l'autore ancora praticava il 'mezzo servizio', come Vescovo ha efficacemente chiamato l'alternanza fra la scrittura teatrale e l'avvocatura, bene giustificherebbe del resto la distrazione da una *pièce* che la sorte, invidiando-le la protagonista designata avanti la prima rappresentazione, aveva immediatamente dirottato dagli obiettivi prefissati. All'altro capo del periodo starebbe dunque il recupero del testo, quando il rientro a Venezia nel 1748 e il rafforzarsi dei rapporti con la compagnia del Medebach, più malleabile di quelle sino ad allora avvicinate,<sup>2</sup> avrebbe permesso di realizzare il genuino intento di dare una commedia scritta per esteso, senza più scenari interpolati alle battute del protagonista com'era stato per il *Momolo cortesan*, e rappresentata così

---

<sup>2</sup> La maggiore disponibilità verso l'autore-regista da parte della compagnia Medebach è stata ricondotta alla sua composizione di 'saltatori di corda' convertitisi all'attività attoriale, e perciò ancora immuni dalle intemperanze dei loro colleghi professionalmente già affermati: cf. Vescovo 2001, 71.

come l'autore l'aveva voluta: secondo questa forma, cioè secondo l'originale di cinque anni prima, *La Donna di garbo* avrebbe finalmente debuttato nella città lagunare (Goldoni 1907, 1: 298).

Alla scena seguì, di lì a poco, la stampa, coincidente come si è detto con l'edizione Bettinelli del 1750. Per precisi connotati programmatici la commedia rivendicava il primo posto dell'intera serie testuale, imponendo a un tempo di dare alla collocazione debito motivo:

Nell'anno adunque 1742 seguendo questo pensiero diedi alle Scene la *Donna di Garbo*, la qual io chiamo mia prima Commedia, e che prima delle altre comparirà in questa raccolta, giacché in fatti è la prima, ch'io abbia interamente scritta. Ritrovò essa dappertutto ove fu rappresentata, e Principalmente in Venezia, e in Firenze ottimi giudici del buono, una gentilissima accoglienza [...]. («L'Autore a chi legge», Goldoni 1750, XVI)

Un aspetto colpisce, della prefazione a questa prima edizione, ed è il silenzio assoluto intorno alle vicissitudini toccate all'opera nelle more della sua prima messa in scena: reticenza che si ripropone anche nelle successive edizioni curate da Goldoni, la fiorentina del Paperini (vol. 5, 1753) e la veneziana del Pasquali (1761). Per aver notizia della Baccherini e della sua morte, dell'usucapione della commedia da parte della Bastona e della data in cui l'espropriato autore ebbe occasione di avvicinare la propria creatura occorre attendere l'introduzione generale al tomo XVII Pasquali, impresso nel 1778 (Goldoni 2008, 287), e i *Mémoires*, pubblicati nel 1787 (*Mém.*, P. I<sup>e</sup>, ch. LII: Goldoni 1907, 1: 288).

Questa dilazione si spiega forse con i tempi necessari a imporre e consolidare una propria e definitiva versione presso un pubblico che, negli anni Quaranta, avrebbe facilmente potuto accedere all'opera nell'alternativa versione sfociata nella rappresentazione di Varsavia. Anche per *La Donna di garbo* varrebbe dunque l'osservazione di Anna Scannapieco per cui «Goldoni pare intento a rimuovere dalla sua e dall'altrui 'memoria' l'esistenza - non più tale, perché non supportata dalla codificazione editoriale - di tutto ciò che, per quanto concretamente vissuto *sur la scene*, non avesse ricevuto invero l'ontologico 'sous la presse'» (Scannapieco 2000, 27-8). Si trattava, in altre parole, per un Goldoni che intendeva uscire allo scoperto come riformatore teatrale, di lasciare un poco calmare le acque, e di mescolare il vago ricordo che spettatori abituati al repertorio potevano avere dello spettacolo effettivamente inscenato (quello, si intenda, con protagonista la Bastona) con la diversa testura di esso che egli forniva attraverso i torchi. Che sia il frontespizio della Paperini del 1753 (in realtà 1754), e viceversa nessuno delle Bettinelli succedutesi fra il 1750 e quello stesso anno, a dare notizia di una 'prima'

veneziana nell'autunno del 1744,<sup>3</sup> lascerebbe intendere che lo stesso recupero di notizie sulla circolazione della commedia fosse possibile all'autore solo in processo di tempo; ed è ovvio che, per quella data di metà anni Quaranta, le probabilità d'un allestimento secondo la 'versione Bastona' erano piuttosto alte, per non dire scontate. Solo successivamente al 1750 e all'imposizione, in virtù delle stampe e delle repliche da esse desunte, della versione autoriale (e dopo la morte della Bastona, a Dresda nel 1756), sarebbe stato possibile dire delle premesse poco favorevoli che erano intervenute e lasciare intravedere il ruolo giocato dalla principale attrice nella deformazione del testo rispetto all'originale. Chi ancora mantenesse memoria delle rappresentazioni del decennio precedente, e si interrogasse sulle discrepanze con le edizioni impresse, avrebbe finito per imputare la doppia versione ad altri che all'autore.

La dipendenza di questa ricostruzione dalla sola voce del Goldoni non esime peraltro dall'ipotesi di una revisione tardiva, e interessata, dell'intera vicenda. L'emersione di nuovi documenti circa l'approdo alla corte di Sassonia, in quel medesimo periodo a cavallo fra quinto e sesto decennio del secolo, di commedie certamente scritte da Goldoni, ma secondo modalità ancora anteriori alla 'riforma' (è recente il ricupero presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda di un manoscritto de *Il cavaliere e la dama* corrispondente alla versione con maschere e intromissione di scenari che Goldoni stesso ammette d'aver inizialmente elaborato) suggerisce l'eventualità che anche per *La Donna di garbo* la volontà dell'autore non si fosse immediatamente cristallizzata in un unico e definitivo testo ma, com'era del resto consuetudine della scrittura teatrale per i professionisti, avesse tenuta aperta la possibilità di redazioni plurime in funzione delle diverse compagini attoriali disponibili di volta in volta. Si sta cioè dicendo che l'implicito misconoscimento della 'versione Bastona' consegnato alle più tardive memorie autobiografiche potrebbe coinvolgere un conciero tutt'altro che apocrifo, concepito forse persino prima di ogni altra redazione (quando più facile sarebbe stato attribuire il ruolo principale alla prima donna e non alla servetta), poi rimaneggiato in funzione della Baccherini e poi, ancora, riesumato per far fronte a Genova alla morte di questa. Se, addirittura, la versione che attribuiva il protagonismo al personaggio di nome *Rosaura* non fu gestazione autonoma da tale circostanza luttuosa e a essa di qualche anno successiva. Un'altra acquisizione documentale vede infatti la compagnia Medebach proporre a Lucca, nel 1746 (un anno avanti a quello in cui Goldoni asserisce di aver visto la prima volta a Livorno la commedia), *I Personaggi di Rosaura*: titolo conservato in una *Nota*

**3** «La donna di garbo commedia XXI Rappresentata per la prima volta in Venezia l'Autunno dell'anno 1744».

delle *Commedie*, che fa Girolamo Medebach Capo Comico allegata ai fondi della magistratura dei *Segretari* dell'Archivio lucchese (Vescovo, Bonomi c.d.s.), troppo curiosamente consonante con le caratteristiche peculiari de *La Donna di garbo* per non far sospettare la piena coincidenza. Che però *Rosaura* fosse il nome d'arte di Teodora Raffi, sposa a Girolamo Medebach, attrice come prima amorosa e che, come Rosaura, gestiva in altre commedie goldoniane il cui titolo contempla la presenza del termine *Donna* (*La Donna volubile*, 1750; *La Donna vendicativa*, 1752), insinua appunto la possibilità che la primeva stesura della *Donna di garbo* quale oggi si legge fosse a suo peculiare vantaggio: non databile dunque al 1742, ma a qualche anno dopo. La già ricordata fisionomia dei colleghi del Medebach, saltatori di corda ancor prima che attori, avrebbe del resto giustificato in termini di necessità la scrittura completa di tutte le parti: chi non aveva consuetudine con l'improvvisazione su canovaccio andava agevolato mediante la costituzione di una parte estesa. Come Francesco Golinetti aveva richiesto l'espressione completa delle battute al momento di esordire in scena quale Momolo, così ora un'intera *troupe* di funamboli che intendeva votarsi al teatro risarciva l'inesperienza dell'*improvvisa* con una commedia interamente *premeditata*.

Un dubbio residuo, se non è troppa sottigliezza evocarlo, investe il titolo. Già si è detto che il personaggio di Rosaura meglio corrisponderebbe a una prima amorosa del tutto svincolata dal panorama veneziano della fine degli anni Trenta e dei primi Quaranta. La difesa goldoniana dall'obiezione di incongruenza rispetto al profilo della protagonista facilmente si spiega guardando alla versione licenziata dall'autore e messa alle stampe, dove la condizione servile di Rosaura effettivamente male sopporta l'appellativo onorifico di «Donna». Coerentemente con quelle che erano le intenzioni iniziali di Goldoni circa l'attribuzione al ruolo della servetta delle varie maschere che si usava sovrapporre nella pratica teatrale, un titolo che richiamasse quella condizione, e che mettesse subito in luce il protagonismo di quel carattere, avrebbe richiesto minimo sforzo e - si aggiunga - meglio si sarebbe allineato con una serie che il canone goldoniano colloca cronologicamente nei pressi: *La serva amorosa*, *La gastalda*, *La locandiera*, *La cameriera brillante*. Al contrario, «Donna» meglio s'attaglia alla cittadina, ed ereditiera, Aurora, e alla Rosaura - Raffi - primadonna: una seconda primadonna, cioè, rispetto alla sostituzione di ruolo precedentemente attuata dalla Bastona per avocare il personaggio a sé. Donde, appunto, il dubbio circa il volontario cedimento dell'autore dinanzi a consuetudini che la prassi teatrale aveva convertito in tradizione. Se pure quella commedia fosse nata con titolo diverso sullo scrittoio del Goldoni (una eventuale *Cameriera erudita*, o *Colombina avvocato*, per dire), la fortuna toccata alla *Donna di garbo* come titolo imposto dalle circostanze non era cosa che si potesse ignorare, specie al momento di autorizzarne la cir-

colazione e di sostenerne la funzione inaugurale rispetto a una rinnovata idea di teatro. Fra il ritorno a un'etichetta genuina ma ormai insignificante presso il pubblico, e l'accettazione di una apocrifia, ma circolante quanto bastava a identificare opera e autore, il pragmatismo goldoniano probabilmente optò per la seconda, ancorché ciò richiedesse il supplemento apologetico di cui si è detto. Alla luce delle varianti cui Goldoni sottopose, di edizione in edizione, *La Donna di garbo*, e che come suggeriva Francesco Cotticelli (2012, 58 nota 4) sembrano talora risentire di «pressioni esogene» legate anche alle scene, è dunque possibile che il materiale relativo alla rappresentazione di Varsavia del 1748 abbia ancora da dire quanto alla necessità, per Goldoni, di equilibrare un'iniziale proposta di commedia con le istanze concrete poste dalla attiva messa in atto della sua *pièce*.

## Bibliografia

- Cotticelli, F. (2012). «Il giuoco delle parti. Su una chiosa goldoniana a proposito della *Donna di garbo*». *Studi goldoniani*, 9, n.s. 1, 53-69.
- Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*. Napoli: Piero.
- Goldoni, C. (1750). *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Tomo primo*. Venezia: Per Giuseppe Bettinelli.
- Goldoni, C. (1753). *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo Prima edizione fiorentina dall'Autore corretta, riveduta, ed ampliata. Tomo quinto*. In Firenze: Appresso gli Eredi Paperini.
- Goldoni, C. (1761). *Delle Commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto*, vol. 17. In Venezia: Per Giambatista Pasquali.
- Goldoni, C. (1907). *Mémoires. Memorie di Carlo Goldoni riprodotte integralmente dalla edizione originale francese*. 2 voll. Con prefazione e note di G. Mazzoni. Firenze: Barbèra.
- Goldoni, C. (2008). *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, vol. 3. A cura di R. Turchi. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (1935-56). *Tutte le opere*. 14 voll. A cura di G. Ortolani. Milano: Mondadori.
- Klimowicz, M.; Rozkowska, W. (1988). «La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)». *Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti*, 41, 5-116.
- Lessing, G.E.; Mylius, C. (1750). *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Stuttgart: Messler.
- Miksch, A. (2000). «'Ohne Concurrentz'. Das Oberhofmarschallamt – Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichte». Schnitzer, C.; Hölscher, P. (Hrsgg), *'Eine gute Figur machen'. Kostüm und Fest am Dresdner Hof = Katalog zur Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts* (Dresden, vom 10. September bis 3. Dezember 2000 im Dresdner Schloß). Dresden: Verlag der Kunst, 30-7.
- ô Byrn, F. August Freiherr (1880). «Giovanna Casanova und die Comici italiani am polnisch-sächsischen Hofe». *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde*, 1, 289-314.

- Ortolani, G. (1907). «Nota storica a *La donna di garbo*». *Opere complete di Carlo Goldoni edite dal municipio di Venezia nel secondo centenario della nascita*, vol. 1. Venezia: Municipio, 521-2.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*. 3 voll. Firenze: Bocca.
- Scannapieco, A. (1994). «'Io non soglio scrivere per le stampe...': genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana». *Quaderni Veneti*, 20, 119-86.
- Scannapieco, A. (2000). «Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana». *Problemi di critica goldoniana*, 7, 25-242.
- Stewart, P.D. (1989). «Rosaura, the Blue-Stocking Heroine of Goldoni's *Donna di garbo*». *Annali d'Italianistica*, 7, 242-52.
- Vescovo, P.; Bonomi, S. (c.d.s.). «Introduzione». Goldoni, C., *I due gemelli veneziani*. A cura di P. Vescovo e S. Bonomi. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, P. (2000). «Momolo a Varsavia (Postilla a una postilla goldoniana)». *Problemi di critica goldoniana*, 7, 13-23.
- Vescovo, P. (2001). «Carlo Goldoni: la meccanica e il vero». Crotti, I.; Vescovo P.; Ricorda, R., *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*. Padova: il Poligrafo, 55-152.
- Zapperi, A. (1970). s.v. «Bastona, Andriana». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Żorawska-Witkowska, A. (2005). «The Comici Italiani Ensemble at the Warsaw Court of Augustus III». *Musicology Today*, 2, 72-105.

# «La più curiosa» regata in onore del duca di York (Venezia, 4 giugno 1764)

Daria Perocco  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This essay analyses one of the most sumptuous regattas of the Serenissima Republic: it was organised in honour of the Duke of York, brother of George III of England, during his stay in Venice on June 4, 1764. Among the many races, the women's race, in which the most famous rowers of the time took part, stands out. It was also celebrated in poetry: after that day, the poetic text is published here for the first time.

**Keywords** Regattas. Duke of York. Angela Boscolo. Poesie per le regate. Grand tour. Gondole. Gondolini.

La Repubblica Serenissima anche negli ultimi decenni della sua esistenza rimase, nelle sue forme esterne, sempre splendida: una apparenza fantastica, che celava una potenza di cartapesta nascosta sotto nuvole di cipria, esibita, nella sua abbagliante esteriorità, fino all'ultimo giorno. Addirittura forse, negli ultimi decenni, questa magnificenza nella manifestazione esteriore, questa ostentazione di splendore si fecero sempre maggiori.

Le celebrazioni della gloria della Serenissima raggiungevano il loro apice nelle feste celebrative a cadenza fissa e in quelle che venivano fatte per accogliere i sovrani stranieri che nella città venivano in visita: in realtà, sotto questi aspetti, Venezia era in grado di superare in magnificenza ogni altro stato, supportata dalla unicità della sua conformazione geografica: nessuna potenza, per quanto grande e ricca, poteva avere a sua disposizione un contesto urbano paragonabile a quello veneziano che giocava sui due elementi, acqua e terra, che costituivano, indistintamente fra loro, essenziali componenti della sua realtà.

Quindi solo a Venezia il visitatore illustre poteva essere accolto sotto un arco di trionfo galleggiante sull'acqua,<sup>1</sup> solo la Serenissima poteva allestire, in onore degli ospiti, costruzioni semoventi sull'acqua, ed infine indire gare di velocità, sempre sull'acqua, che suscitavano l'entusiasmo e la felicità anche di tutto il popolo.

Magnifiche dunque le feste veneziane per l'accoglienza degli ospiti e tanto importanti da essere autorizzate solo dallo stato e a suo totale carico, in ogni loro aspetto, fino a una certa data.<sup>2</sup> Ma, sempre più costose cercando ogni volta di superare se stesse, e quindi da un ben preciso momento, messe parzialmente a carico dei nobili: l'onere pecuniario era compensato dalla gloria e fama che ne derivavano per i nobili stessi e per il loro casato. Costituiva un sommo onore poter partecipare alla ideazione e costruzione degli apparati, poter inserire lo stemma del casato nei trionfi mobili ed effimeri che costituivano, però, la fonte prima della meraviglia che prendeva l'ospite illustre e tutto il popolo veneziano che alle feste e agli onori assisteva in massa. Il ritorno di fama e di gloria era assicurato.

La regata, non solo intesa come ai giorni nostri come gara di barche, ma come nei tempi antichi come insieme di parata di barche addobbate, gara o gare e successivo "fresco"<sup>3</sup> costituiva la parte centrale e più originale della festa celebrativa in onore dell'ospite. E ovviamente, più illustre era l'ospite, più si cercava di fare barche da parata ricche e nuove nell'invenzione e nella costruzione degli apparati e aumentare il numero delle gare vere e proprie, tutte con relativi premi in denaro e in bandiere.

Vediamo quindi che il Settecento è il secolo in cui viene elencato il maggior numero di regate (il termine qui viene usato nel suo significato più ampio) che il Cicogna può definire «magnifiche» (ne ricorda in questo secolo ben sette, rispetto alle quattro del 1800 e alle tre in totale di tutti i secoli precedenti). L'elemento che rendeva eccezionali le feste era appunto non solo il numero di "corse di gondole" come erano definite le gare vere e proprie, ma anche l'allestimento della "macchina" e delle barche decorate che dopo essere andate incontro all'ospite per accoglierlo e la parata si ponevano sui lati del Canal Grande, in posizione relativamente vicina alla macchina stessa.

Una delle feste che videro maggior sfarzo e che ebbero maggior risonanza fu quella per il Duca di York che venne accolto a Venezia e

**1** Alludo allo splendido arco di trionfo allestito da Palladio all'arrivo di san Nicolò in occasione della visita di Enrico III di Francia nel 1574, costruzione mobile ma di cui ci è rimasta testimonianza nelle stampe che lo riproducevano.

**2** La data precisa è il 1687, come riferito dal Cicogna (1856, 11) che riprende le scritture di Andrea Memmo intorno al trattamento da riservarsi ai principi che venivano a Venezia.

**3** Il "fresco" è un raduno di barche, che alla fine della gara, vanno avanti e indietro «come fanno le carrozze in corso» (Boerio 1856, 288, col. 1).

festeggiato dal 26 maggio al 15 giugno 1764. Ma chi era questo personaggio per cui Venezia imbastisce una delle accoglienze più fastose della sua storia?

Edoardo Augusto di Hannover, Duca di York e Albany era nato a Norfolk House il 25 marzo 1739 ed era membro della famiglia reale britannica. Non è questa la sede per ricordare l'importanza nel periodo delle relazioni che la Serenissima aveva con il Regno Unito: basti ricordare in che conto erano tenute le relazioni degli ambasciatori veneti in Inghilterra (Firpo 1965). Edoardo, che nei testi in suo onore viene sempre chiamato Odoardo, era nipote di re Giorgio II, figlio di Federico di Hannover e fratello minore di re Giorgio III. Nell'aprile del 1760 era stato insignito dei titoli di Duca di York e Albany oltre a quello di Conte di Ulster; poteva quindi fregiarsi del titolo di Pari. Il viaggio a Venezia si inserisce durante quello che potremmo chiamare il suo *Grand tour* italiano: era stato a Genova dove aveva soggiornato fra la fine del 1763 per le feste di Natale e Capodanno e da cui era partito il 9 febbraio 1764 per recarsi a Milano per il Carnevale ambrosiano. Il ritratto di Pompeo Batoni a Roma (eseguito nello stesso 1764) ce lo mostra alto, biondo con occhi grigi, leggermente pingue per i suoi 25 anni, mentre indica il Colosseo sullo sfondo, durante la tappa che dimostra l'interesse per il mondo classico non solo tradizionale del viaggio in Italia, ma in particolare di Edoardo Augusto che aveva avuto un'ottima educazione umanistica. Essendo il fratello minore del re d'Inghilterra e da lui tenuto in gran conto era ovviamente vezzeggiato e festeggiato in ogni modo nei vari stati italiani visitati. Il principe morirà pochi anni dopo questa visita, il 17 settembre 1767, a Monaco, nel Palazzo dei Principi di Onorato III. A Venezia il *clou* dei festeggiamenti in suo onore fu il 4 giugno, giorno del compleanno del re suo fratello: in quella data era stata indetta la regata con uno sfarzo e una pompa grandissime. Responsabili dei festeggiamenti erano quattro nobili, Giovanni Grimani, Marco Priuli, Vettor Pisani e Francesco Pesaro che fecero sfilare in Canal Grande, oltre a quelle da loro commissionate, altre cinque peote,<sup>4</sup> quindi nove in totale che rappresentavano i quattro elementi (Acqua, Terra, Fuoco ed Aria) e poi La Gran Bretagna portata in trionfo dall'Europa, La pesca della balena, Il trionfo di Venere, su un carro tirato da quattro colombe, Il carro di Apollo, con quattro cavalli, preceduto dall'Aurora che faceva fuggire la Notte, Il trionfo di Pallade.

Tutte erano sfarzose a gara, e risplendenti d'oro e d'argento; e segnatamente mirabili per li varj graziosi vestiti de' remiganti,

<sup>4</sup> Le peote erano barche che «servivano all'uso delle regate e in tali occasioni si addobbavano sfarzosamente» (Boerio 1856, 491 col. 1). Gli otto rematori erano vestiti in modo consono alla rappresentazione che la barca raffigurava.

suonatori di concerti in cadauna peota, ed altre figure riccamente adorne di trine e galloni buoni, oltre le lunghe frangie e fiocchi pendenti dai magnifici arredi, con superba negligenza striscianti nell'acqua. (Cicogna 1856, 61)

così Emmanuele Cicogna che ricava la descrizione dalle relazioni contemporanee all'avvenimento, che aveva avuto eco grandissima. Con le peote sfilarono anche undici bissoni e sette margarote: tutte erano state precedute da ballottine,<sup>5</sup> dalle quali i nobili sparavano piccole palle di terracotta o di simile peso ed entità per liberare la parte centrale del canale dalle barche dei privati che si ammassavano lungo le rive. Anche ciascuna di queste barche, se pur in tono minore delle peote, era decorata lussuosamente. La "Machina" infine, cioè la grande zattera sulla quale avvenivano le premiazioni, rappresentava La reggia dell'Allegrezza nel cui primo piano compariva Venezia che accoglieva e abbracciava l'ospite Inghilterra. Dello sfarzo di queste messe in scena mobili rimane testimonianza in pubblicazioni contemporanee che le riproducevano: si veda ad esempio i *Disegni della Macchina e peotte dagli ecc. pubblici Deputati ordinate in occasione della magnifica regatta eseguita ad onore del principe reale d'Inghilterra Odoardo Augusto di Brunswik Hannover Duca di Yorck &c. &c. &c. Sotto il nome di conte di Ulster l'anno 1764 li 4 Giugno in Venezia*, che riporta in bella vista in primo piano in copertina i singoli stemmi delle famiglie dei quattro nobili cui era stata affidata la gestione e responsabilità della festa, riuniti all'interno di un singolo stemma sovrastato dal corno dogale. Erano stati coinvolti, per la realizzazione di Machina e peote, i migliori scenografi, architetti e decoratori del tempo allora sulla piazza veneziana.<sup>6</sup>

Le regate vere e proprie (meglio: quelle che al giorno d'oggi vengono chiamate regate) cioè le gare di barche furono cinque: Gondolini a un remo e a due remi (Cicogna 1856, 61; li chiama «Battelletti»), Gondole a un remo e a due remi e quinta, in fondo come *dulcis in fundo* - o, come le definiva Boschini, «'l marzapan, la confezione | che se dà daspò pasto a le persone» (Perocco 2006, 59) - la regata delle donne. Tutte queste gare furono elogiate in numerosi opuscoli che, come da tradizione per le regate, furono pubblicati per l'occasione.

<sup>5</sup> Bissona: barca di rappresentanza costruita per le regate o le grandi solennità, leggera a otto remi; margarote (o malgarote): battello leggero, vogato a sei remi, oggi scomparso, che assicurava il traghetto da Marghera (da cui prende il nome) a Venezia; ballottina: battello leggero, a quattro remi, usato per la caccia in valle; da esso, prima delle gare venivano sparate palle di materiale leggero (da cui il nome) che colpivano coloro che con la loro barca occupavano lo spazio acqueo che doveva essere lasciato libero per il passaggio delle imbarcazioni in gara.

<sup>6</sup> Basti ricordare i nomi di Domenico II e Gerolamo III Mauro, Giorgio Fossati, Girolamo Mirozzi, Pietro Monaco, Michele Beltrame e Francesco Zotti.

L'assoluta eccezionalità della festa ha portato a una produzione poetica e in prosa particolarmente abbondante: a mia conoscenza sono almeno 27 le opere in poesia cui vanno aggiunte numerose altre in prosa che portano ad almeno 36 il totale.

Voglio qui soffermarmi sulla regata delle donne e sulla poesia che la descrive. La regata delle donne, come ho appena detto, viene corsa per ultima, su gondolini a due remi. I gondolini, del resto usati nella stessa occasione anche nelle regate in cui a vogare sono degli uomini, erano più leggeri e maneggiabili delle gondole. Credo che la prima cosa da notare sia appunto che le donne in gara non ricevono un trattamento diverso da quello degli uomini, in particolare per quanto riguarda i premi alle vincitrici. Con l'eccezione per la gara con gondole a due remi, che ha un importo di vincita superiore alle altre, tutte le gare hanno lo stesso premio per tutti i vincitori nei vari ordini di arrivo. Ricordo che i premiati erano sempre quattro e all'ultimo spettava anche un porcellino (il "porcheto" che è costantemente ricordato nella tradizione).

Ed ecco il testo che celebra questa regata; si tratta di una canzonetta con strofe di otto quinari (abcdeef) l'ultima di quattro (ghhi) che, dopo la stampa e conseguente diffusione in un foglio volante durante la festa, non ha più visto ristampe, edizioni o citazioni e viene qui dunque presentata, dopo allora, per la prima volta.

### CANZONETTA / SOPRA LA REGATTA / IN LODE / DELLE DONNE

Racconto d'un Amante alla sua / TONINA, Sopra l'aria: "Fra tutti i spassi".

IN VENEZIA, MDCCLXIV

Appresso Gio[van] Battista Occhi. / In Piazza S. MARCO / CON LICENZA DE' SUPERIORI

- 1 La più curiosa  
Delle Regatte  
Che xe sta fatte  
Con gran valor  
Se stada quella  
Delle famose  
E valorose  
Donne a vogar.
  
- 2 Senti Tonina  
Te digo il vero  
Mi son sincero  
No voi burlar  
A do le Donne

In batelletto  
Messe al spaghetto  
Le vedo andar.

3 Che tutti attenti  
E in allegria  
Se la va via  
I sta a vardar.  
Se sente il tiro  
Della Pistola  
Par che le svola  
Per avanzar.

4 Vien via le prime  
Con gran fortuna  
Perchè nessuna  
Barca ghe dà  
Fastidio o impazzo  
Assae ghe dona  
Una bissona  
Che avanti xe.

5 Queste se chiama  
Boscola e Tiossa,  
Nessun fa mossa  
Per impedir.  
La prima voga,  
La tol bandiera  
Avanti sera  
E le par bon.

6 Su la segunda  
Se tira avanti,  
E tutti quanti  
Le sta osservar.  
Le do compagne  
Tessa Panella  
Con la Stivella  
Tutte furor.

7 Qua vien el bello!  
Tonina ascolta  
Che questa volta  
Ti sentirà  
Un gran prodiggio  
Che certo al Mondo

---

- 
- Il più giocondo  
Non si darà.
- 8 Delle do Boscole  
Il gran batello  
Lisier e snello  
Piaser ne fa.  
Ma dalle Barche  
Le xe costrette  
Le poverette  
De non vogar.
- 9 Le xe rivade  
In mezzo a tanti,  
E a tutti quanti  
Le fa pietà.  
Tutti compianze  
La sua disgrazia  
Nessun se sazia  
Di rimirar.
- 10 Ma valorose  
Del mar guerriere  
Forti e severe  
Fuor le compar:  
La pupa in cima  
La Madalena  
Piena de lena  
E de furor.
- 11 Vuoga, alla Checca,  
No aver timore  
Che per l'onore  
Vogio crepar.  
La dise; e subito  
La par el vento  
Ch'ogni momento  
La fa avanzar
- 12 Tanto il Batello;  
Che le più brave  
Ogn'un dirave  
No se pol dar.  
Le vedè settime  
Per quelle onde,  
E le seconde
-

Le vuol aver.

- 13 Benchè lontane  
Elle sia in drio  
Di un mezzo mio  
E forse più.  
In poco tempo  
Il sesto e il quinto  
Elle ga vinto  
Con gran stupor.
- 14 Poi le combatte  
Col quarto, e il terzo,  
El par un scherzo,  
Le ghe lo tol  
E col secondo  
Le fa l'assalto  
Passà Rialto  
Elle lo vol.
- 15 La volta el palo,  
Oh che bravura,  
Senza paura  
Le vol toccar.  
Mai più Pupiera  
Tanto valente  
Dise la Zente  
S'a visto qua.
- 16 La Checca a mezzo  
Doppia la voga,  
Par che la zoga  
Col remo in man.  
Oh che belezza!  
Le corre tanto,  
Le porta il vanto  
Con grande onor.
- 17 La giunge al premio  
Col suo secondo  
Che pari al Mondo  
Non si vedrà. E viva e viva  
Dall'allegria  
Ognuno cria  
De qua e de là.

- 
- 18 Così fenisse  
 Sena stupenda;  
 Non v'è chi intenda  
 Tanto valor.  
 Vien via la terza  
 De tutta forza  
 Perché si sforza  
 De avanti andar.
- 19 E da un remurchio  
 L'avè portada  
 Per molta strada  
 A guadagnar.  
 Con molto stento  
 La terza grazia,  
 Che per disgrazia  
 La l'ha acquistà.
- 20 Ecco le quarte  
 Chi el crederia  
 Elle vien via piene de cuor.  
 Le xe do vecchie;  
 Una cinquanta  
 L'altra sessanta  
 Anni le gha.
- 21 Le zovenotte  
 In drio le cassa  
 Le le strapassa  
 In verità.  
 Le ga el porchetto  
 Messo in battello  
 L'è grasso e bello  
 Le lo tien là.
- 22 Povere vecchie  
 Tutti le onora,  
 In so bonora  
 Le lo ha acquistà.  
 Le altre intanto  
 Che resta in drio  
 Se caza in rio  
 Con poco onor.
- 23 Tutto ti ha inteso  
 Tonina mia,
-

Mi vado via  
 Addio mio ben.  
 IL FINE

Già dalla prima strofa viene sottolineata non l'eccezionalità ma la diversità («la più curiosa») della gara, proprio perché vede la presenza femminile, costituita da donne estremamente abili nell'arte del remo. Le donne delle zone vicine al centro veneziano erano usate per portare al mercato di Rialto i frutti degli orti e gli effetti della pesca fatti dagli uomini. La voga era per loro, come per i maschi, strumento di lavoro per trasportare le merci e arrivare al mercato in tempi brevi e risultavano spesso di incredibile abilità. Questa poesia, come spesso accade nel genere 'poesie per le regate', viene impostata come cronaca diretta dell'avvenimento: a cominciare dalla partenza, quando le barche sono allineate («messe al spaghetto», strofa 2) pronte per il via e attraggono l'attenzione di tutti che sanno quanto siano importanti per l'esito della gara le posizioni conquistate alla partenza. Dopo il colpo di pistola le prime barche sembrano volare sull'acqua proprio perché non trovano nessuno che ostacoli la loro corsa, mentre poi una bissona ormeggiata male costituisce un ostacolo al passaggio. Il percorso di gara, pur inizialmente liberato dalle ballottine da ogni elemento estraneo, doveva essere evidentemente stato in parte occupato da una bissona alla fine della sua "parata" per il Canal Grande. Ed eccoci al cuore della gara, seguita come una radiocronaca: è infatti immaginata come una relazione dell'autore alla sua "morosa" Tonina che non aveva potuto essere presente. Prendono subito posizione avanzata Boscola e Tiozza (strofa 5), che risulteranno alla fine le vincitrici della gara. Si tratta di due delle più famose vogatrici del secolo: Angela Scarpa, detta Tiozza e soprattutto Maria Boscolo. Maria è rimasta celebre fino ai giorni nostri per il ritratto che le fu fatto, come a tutti i vincitori di regata, e che ancora si può vedere al Museo Correr di Venezia: è rappresentata nella posa quasi frontale che è tipica dei quadri che raffiguravano i grandi campioni e che costituivano uno dei premi, con un cappello di paglia a tesa larga in testa, mentre tiene tra le braccia le bandiere che aveva vinto (ricordiamo che "andare in bandiera" significa essere vincitori) in varie diverse regate, elencate nella parte bassa del quadro nell'angolo a sinistra; qui, dopo il suo nome, è specificato «vogò in battello a due remi». Maria che era di Marina di Chioggia rimane per oltre quarant'anni (dal 1740 al 1784) la fuoriclasse assoluta delle regate delle donne: delle bandiere che mostra nel ritratto ben quattro sono rosse (primo premio) e solo una è turchina (secondo). Data la presenza di queste super-campionesse la lotta è forte per il secondo posto: sembra restino seconde Tessa Panella e la Stivella (strofa 6) che si erano subito slanciate a inseguire Tiozza e Boscola, le prime che erano riuscite subito a portar-

si avanti; si tratta di Eufemia Tessa Panela e Lucia Borota Stivela dall'Anzolo: come i colleghi maschi rematori anche le donne vengono chiamate solo con i nomi con cui sono conosciute come campionesse. Ma con uno scatto altre due Boscolo, Maddalena e Checca (certo di diversa famiglia da quella di Maria: credo sia inutile qui ricordare che la zona di Chioggia-Pellestrina vede un tale ripetersi degli stessi cognomi che anche ai giorni nostri le diverse famiglie hanno necessità di un soprannome per essere distinte le une dalle altre), sorelle queste, che, anche se avevano trovato delle barche lungo il loro percorso di superamento, rivitalizzano la dinamica della gara: pur trovandosi in settima posizione puntano per arrivare addirittura alla seconda, sebbene si trovino ad avere mezzo miglio di svantaggio. Maddalena è a poppa e dirige la barca mentre Checca a prua dà di forza (strofa 11) con una tale abilità da suscitare il generale assenso. In poco tempo riescono a superare il sesto e il quinto "battelletto" e all'altezza di Rialto, a una delle due "volta de canal" riescono a superare anche il quarto e il terzo e compiono l'ultima bravura al paletto, cioè là dove tutte le barche in gara dovevano girare per iniziare l'ultima parte del percorso fino alla "Machina": questo è un momento fondamentale della gara, dove ancora i risultati possono essere messi in gioco, e infatti le due Boscole riescono a giungere seconde. Il terzo posto è quasi amaro per le vogatrici che sono state superate per le quali il terzo posto è quasi una sconfitta. Il trionfo è invece per quelle che arrivano quarte, perché si tratta di una cinquantenne e di una sessantenne, definite apertamente come vecchie («Le xe do vecchie» strofa 20) ma che pure riescono a lasciare indietro e a strapazzare le «zovanotte» (strofa 21) che umiliate dalla sconfitta non compaiono alla Macchina ma si vanno a nascondere («se cazza in rio | con poco onor» strofa 22). Le vecchie trionfanti, e siamo riusciti anche a conoscere il loro nome, Angela e Maria Meneguolo, si prendono il porcellino, che era rituale, assieme alla bandiera, con il quarto premio e lo portano in barca, a testimonianza, durante il "fresco", della conquista del premio da parte loro.

Le donne che vogavano in regata, abituate al remo per collaborare con padri e mariti nelle fatiche più dure, ben meritavano di essere celebrate e premiate con le stesse modalità ed entità economiche degli uomini.

A livello poetico, anche se non vogliamo condividere il pesante giudizio critico di Cicogna che asseriva che «poco o nessun frutto se ne poteva [scil.: generalmente dalle poesie] cavare dal lato dell'eleganza e del dialetto Veneziano» (Cicogna 1856, 10) certo la massima gratificazione che questo testo merita è quella di essere un bel testimone della poesia popolare d'improvvisazione, pur se la metrica è talora un po' zoppa e gli *enjambements* tra una strofa e l'altra assolutamente necessari per dare un significato concluso a un concetto. L'aria sulla quale è scritta è un'aria popolare che nel periodo ha avu-

to una grande fortuna: «Fra tuti i spassi | credèlo amici...» compare in ben quattro delle poesie scritte in onore della regata del 4 giugno 1764 ed era già presente in altre per regate precedenti.

## Bibliografia

- Boerio, G. (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Giovanni Cecchini edit.
- Cicogna, E.A. (1856). *Lettera a Cleandro conte di Prata*. Venezia: Giambattista Merlo.
- Disegni della Macchina e peotte dagli ecc. pubblici deputati ordinate in occasione della magnifica regatta eseguita ad onore del principe reale d'Inghilterra Odoardo Augusto di Brunswik Hannover Duca di Yorck &c. &c. &c. Sotto il nome di conte di Ulster l'anno 1764 li 4 Giugno in Venezia*. Venezia: Si vende a S. Rocco in Castel Forte all'abitazione dell'Autore.
- Firpo, L. (a cura di) (1965). *Inghilterra*. Vol. 1 di *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente*. Torino: Bottega d'Erasmus.
- Perocco, D. (a cura di) (2006). *Poesie per le regate. Testi veneti dal XVI al XIX secolo*. Venezia: Marsilio.

# Intorno ai versi di Ippolito Pindemonte per Isabella Teotochi Albrizzi

Gilberto Pizzamiglio  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Included in the years between the 1787 and the 1800, the six poems in verse by Ippolito Pindemonte dedicated to Isabella Teotochi Albrizzi, which have come down to us in various ways, are first configured in a couple of sonnets in which we find a neo-classical homage to the beauty of the dedicatee, to the sharp and penetrating brilliance of her eyes, and then in three other compositions that exalt in idyllic terms the soothing pleasure of walking in the park of her villa. Finally, a more demanding, complex epistle in verse in which the 1800 disastrous war events in northern Italy echo, as well as the theme of the search for peace in the rural dimension.

**Keywords** Italian literature. 18th century. Ippolito Pindemonte. Isabella Teotochi Albrizzi. Poetic homages.

Se le lettere di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi che ebbi l'occasione di pubblicare vent'anni fa (cf. Pindemonte 2000) forniscono un ampio 'ritratto' dei rapporti intercorsi fra il letterato veronese e la nobildonna veneziana - anch'essa letterata - qualche ulteriore lettura integrativa meritano i componimenti da lui esplicitamente indirizzate, e in particolare quell'epistola in versi sciolti posta in apertura al volumetto di *Epistole in versi di Ippolito Pindemonte veronese*, dato alle stampe nel 1807.<sup>1</sup>

---

**1** Verona: presso Pietro Bisesti. Nell'anonima introduzione, subito dopo le scuse per eventuali errori di stampa rispetto al manoscritto si dice: «Composte in diversi tempi, si allude in alcune di esse alla condizione di que' tempi, in cui furon composte. Quindi abbisognano di lettori, che alquanto retrocedano col pensiero, e prendano una disposizione d'animo analoga in parte a quel-

A quella data il rapporto di amicizia tra i due datava da quasi un trentennio, contrassegnato dal prologo di una breve e incerta relazione amorosa tra di loro – quando Isabella è al suo primo matrimonio, quello con Carlo Antonio Marin – e poi da una intensa frequentazione estesa dall'ultimo ventennio del Settecento alla morte del poeta veronese, nel 1828. La sua è, insieme a quella di Foscolo, la presenza forse più significativa del celebre 'salotto' e della vita di Isabella ed è già consolidata all'altezza del 1791, quando vari frequentatori abituali di quel circolo si riuniscono per tributare un omaggio poetico alla padrona di casa, motivato dal ritratto pittorico di lei che Elisabeth Vigée Le Brun aveva appena terminato. Un 'salotto', quello di Isabella, modellato sull'esempio francese delle riunioni nobiliari a scopo culturale; a lungo attivo, com'è noto, a cavallo dei due secoli e dove si ritrovano successivamente, spesso convivendo in un fruttuoso equilibrio, i rappresentanti dell'ultimo illuminismo veneziano e i portatori delle nuove istanze neoclassiche e preromantiche: da Angelo Querini a Pindemonte, a Bettinelli, a Cesarotti, fino all'estremo omaggio che vi resero, ormai in pieno romanticismo, Madame de Stael, Byron e Walter Scott.<sup>2</sup>

La serie di versi pindemontiani per Isabella di cui abbiamo concreta testimonianza si colloca più o meno nel decennio centrale di quest'arco di tempo e sono inaugurati da quelli che ritroviamo in una lettera dell'agosto 1787,<sup>3</sup> quando lei non si è ancora unita in seconde nozze con il nobile Giuseppe Albrizzi: in essa Ippolito, reduce da un attacco reumatico alla mano destra che per un po' gli ha impedito di scrivere, si compiace dei bei giorni che Isabella ha trascorso ad Altichiero, nei pressi di Padova, ospite della Contessa di Rosenberg; manifestando nel contempo all'amica che sta rientrando in città, a Venezia, la sua decisa predilezione per il soggiornare in campagna, nella propria villa di Avesa, posta sulle colline di Verona e vicina a quella della «Bettina veronese», ossia di Elisabetta Mosconi Contarini.<sup>4</sup> Sono due sonetti in ottonari a rima baciata, il primo dei quali propone un paragone tra l'ingegnoso lavoro di trarre il miele dai fiori proprio delle api, capaci di utilizzare positivamente anche i fiori velenosi, e l'attività socio-culturale di Isabella, che «da quella pianta | che di fior neri s'ammanta», ossia dalla città nel periodo inver-

---

la, in cui si trovava il poeta: avvertenza, che per verità tutti i lettori non hanno» (Pindemonte 1807, 3-4).

**2** Sul salotto di Isabella, congiuntamente con quello contemporaneo di Giustina Renier Michiel, è intervenuta in almeno tre occasioni Ilaria Crotti, e sempre con interessanti contributi: cf. Crotti 2004; Crotti 2006; Crotti 2008.

**3** L'intera lettera, datata da Avesa, 1° agosto, è edita in Pindemonte 2000, 25-7.

**4** Anche per Isabella Teotochi verrà usato spesso, come in questa stessa lettera, il nomignolo di «Bettina», accompagnandolo con l'aggettivo «veneziana» per distinguerla dalla Mosconi Contarini.

nale, sa trarre «una sostanza di buon gusto e di fragranza», ovvero le sue deliziose riunioni salottiere:

Come fa l'ape ingegnosa  
 Che non sol da giglio e rosa,  
 Ma da fiori più venefici  
 Tragge succhi almi e benefici,  
 Ed il toscano più crudele  
 Convertir sa in dolce miele,  
 Così tu da quella pianta  
 Che di fior neri s'ammanta  
 E che forse i più migliori  
 Entro sé non cela umori,  
 Trar sapesti una sostanza  
 Di buon gusto e di fragranza  
 Con felice e bella pruova  
 D'una tua chimica nuova.

Rime facili, certamente inferiori a quelle che potrebbe mandargli l'amica,<sup>5</sup> si schermisce nella lettera Pindemonte, e lo stesso dica-si per il sonetto successivo, percorso da un analogo confronto tra il «verde Romitaggio» suburbano della sua villa, dove le giornate estive gli scorrono piacevoli e meditative, e la vicina città di Verona, nella quale Ippolito deve rientrare alla sera a incontrarne gli 'stupidi', o ancor peggio, 'malvagi' abitanti. Un contesto tale da fargli agognare un rapido ritorno ad Avesa:

Né ben folle, né ben saggio  
 Nel mio verde Romitaggio  
 Passo i giorni, e spento il giorno  
 Fo in città qualche soggiorno,  
 Per veder, se ancora i vivi  
 Sieno sciocchi e sien cattivi.  
 Tali affè li trovo ognora;  
 E perché da me s'ignora  
 Quella rara arte divina  
 Che hanno l'api e la Bettina  
 A tornare non son tardo:

**5** Infatti, di seguito al componimento, scrive: «S'ella fa dei versi migliori di questi, com'è assai facile, non lasci di farmeli avere; e così mi darà una felice e bella pruova della sua generosità, mandando del buono a chi del cattivo le manda». E in chiusura di missiva, dopo essersi dichiarato «un compagno di più nel pregiarla e ammirarla»: «Le rinnovo l'istanza di mandarmi dei versi migliori...» (Pindemonte 2000, 25-7; corsivi nell'originale). Un elenco complessivo dei componimenti di Ippolito per Isabella si trova in Giorgetti 1992, 30-2.

Di là nasce, che al mio sguardo  
 Ogni dì più bella sia  
 La romita Villa mia.

Ci troviamo di fronte in questi due casi a versi semplici e privati, esibiti agli amici della 'stanza' di Isabella per lettera o per lettura diretta nel corso delle riunioni,<sup>6</sup> dai quali trapela comunque uno dei motivi principali della poetica pindemontiana, ovvero quella contrapposizione tra città e campagna che di lì a poco farà le prime, decisive prove nell'esaltazione agreste delle sue *Prose* e delle *Poesie* 'campestri'.<sup>7</sup> Entrambe ispirate dall'assidua frequentazione estiva della propria villa o di quella finitima della «Bettina veronese» ad Avesa, e soprattutto di quella di Isabella a Gardigliano, nella prima terraferma veneziana.<sup>8</sup> È appunto Isabella la Bettina «veneziana» alla quale sono rivolti questi sonetti, e sempre indirizzati a lei ne registreremo qualche anno dopo, all'interno del nostro *excursus*, altri due simili che però, a differenza di quelli appena ricordati, saranno pubblicati e di conseguenza gustati da un ben più ampio pubblico.

Il primo sarà infatti compreso ne *L'originale e il ritratto*, un libretto - motivato nel 1792 dal ritratto pittorico di Isabella commissionato dal suo amico Dominique Vivant De Non alla pittrice Elisabeth Vigère Le Brun<sup>9</sup> nel corso di una venuta di costei a Venezia - che raccoglie i componimenti di una decina di frequentatori abituali del 'salotto' di Isabella, impegnati a celebrare con appositi versi l'eccellenza del dipinto e la sua totale veridicità nella resa delle doti fisiche e morali della padrona di casa. Tra costoro ovviamente Pindemonte, anch'egli intento a riscontrare questa corrispondenza in termini di certo in sintonia con le istanze della poetica neoclassica, ma che nella sottolineatura dello sguardo e della vivacità degli occhi esprimono una sensibilità di sapore preromantico:

<sup>6</sup> Nessuno dei due sonetti fu pubblicato e gli stessi ci sono testimoniati solo in questa lettera di Ippolito.

<sup>7</sup> Il *Saggio di Poesie campestri del cavalier Pindemonte* vedrà infatti la luce nel 1788 a Parma, presso la Reale Stamperia, mentre le *Prose*, che a detta dell'autore erano state composte nello stesso periodo - ossia nell'estate del 1785 ad Avesa - andranno a stampa solo nel 1795, unite a una nuova edizione, la terza, delle *Poesie campestri: Saggio di Prose e poesie campestri del cav. Pindemonte*, Verona: Giuliari. Su queste due opere cf. l'introduzione di Angiola Ferraris nell'edizione da lei curata (Pindemonte 1990), specie alle pagine 7-46.

<sup>8</sup> Alla quale la Teotochi accede a partire dagli ultimi anni del Settecento, a seguito del matrimonio con Giuseppe Albrizzi.

<sup>9</sup> Il libretto fu pubblicato a Bassano dai Remondini. Su questo episodio e sul barone Dominique Vivant De Non, celebre storico dell'arte ed egittologo, cf. Favaro 2003, 74-81; Giorgetti 1992, 8-10.

Donna, chi teme in voi fissar gli sguardi,  
 Né può di vostra faccia andar digiuno,  
 Là volga il piè 've la immortal Lebruno  
 Con ispirata man vi pinse: e guardi.

Folle! dell'error mio m'accorgo tardi:  
 Pari così son i due volti, che uno  
 Non cede all'altro: ecco il bel occhio bruno,  
 Ecco uscir dalla tela il foco e i dardi.

Fu degli eterni Dei dunque consiglio,  
 Che o qual siete, o qual voi l'Arte colora,  
 Non vi mirasse uom mai senza periglio:

E che, quando ah! sarà vostra dimora  
 L'Eliso, pur nel Mondo il vostro ciglio  
 Fera chi gli occhi non aperse ancora.

Le stesse considerazioni varranno pure per il sonetto 'gemello', sempre in endecasillabi, che ritroveremo anni dopo nella prima edizione delle *Poesie di Ippolito Pindemonte veronese*;<sup>10</sup> inteso questa volta a elogiare l'abilità delle mani di Isabella impegnate nella creazione di una borsa, oggetto di per sé modesto ma nella fattispecie dotata di grazia e bellezza pari a quella di una statua antica o di una scultura canoviana. In grado di far sentire al destinatario, ogni volta che la adoperi, tutti i sentimenti che sottostanno a questo dono, dall'amicizia all'avvolgimento del suo cuore in una rete affettiva dalla quale sarà impossibile uscire.

Dunque la mano a compor reti usata,  
 Reti di così fino alto lavoro,  
 Che alma, io credo, non è ch'imprigionata,  
 Ove sian tese, non rimanga in loro;

Degna, ad opre terrestri ora inchinata,  
 Trattar, materia vil, la seta e l'oro,  
 Intrecciando una rete a chiuder nata  
 Minute parti di vulgar tesoro?

Queste usciran però di carcer fuori  
 Lucide vagabonde, e andran lontano  
 Con sempre nuovi, ed infiniti errori:

Ma da' lacci invisibili, che mano  
 S'è dotta intreccia per gli incauti cori,  
 Cor non è, che uscir tenti, o il tenta invano.

**10** Pisa: dalla Nuova Tipografia, 1798. Non saprei determinare con precisione la data di composizione di questo sonetto, che comunque riferirei agli ultimi anni del Settecento e che compare in questa edizione di seguito a quello per il quadro della Le Brun appena ricordato. Rispettivamente con le intitolazioni che poi ritroveremo nelle loro successive edizioni, e cioè: *Per un Ritratto della Sig. Contessa Isabella Albrizzi dipinto da Madama Le Brun*, e *Per la medesima Contessa Albrizzi che avea promesso all'Autore una borsa lavorata dalle sue mani*.

Al di là di queste specifiche occasioni la fascinazione esercitata dalla grazia e specialmente dagli occhi di Isabella sarà ripetutamente e unanimemente cantata dai suoi amici e dai suoi ospiti; così per Pindemonte lungo tutti gli anni del loro rapporto, sempre manifestata – anche quando entrambi saranno in età matura – nelle di lui lettere indirizzate ai corrispondenti più stretti, quale ad esempio Saverio Bettinelli:

Come? Ella non sa dunque, che gli occhi d’Isabella sono i più neri e i più lucidi, che risplendano su le nostre acque?<sup>11</sup>

E di nuovo qualche tempo dopo allo stesso Bettinelli, mentre vien paragonando al lacrimare dell’amica, afflitta per qualche giorno da un attacco di congiuntivite, il proprio pianto per i contemporanei eventi bellici franco-austriaci che coinvolgono l’area veneta:

È vero che ora *Piangon le Muse, e ben da pianger hanno* per una flussione agli occhi, anzi alle stelle d’Isabella, che non può leggere né versi, né prosa, onde cessa ogni ragione di scriver prosa, o versi.<sup>12</sup>

Dal piacere delle conversazioni letterarie cittadine nel salotto, al passeggiare in villa con un libro in mano il passo è breve e sono ancora le suggestioni del parco di Isabella e della grazia della sua padrona a offrire lo spunto per un ulteriore sonetto in endecasillabi espressamente intitolato *Per la stessa che villeggiava*, destinato a comparire nel 1826 nel tomo secondo degli *Elogi di Letterati illustri scritti da Ippolito Pindemonte*. All’interno di un’*Appendice* entro la quale l’anonimo curatore dichiarava di aver inserito «alcuni componimenti poetici dell’autore, parte inediti, e parte, tra le sue Rime varie non inseriti»,<sup>13</sup> con la giustificazione un po’ curiosa di aver voluto pareggiare il numero delle pagine di questo secondo tomo a quelle del primo:

Qui la gentil, che di Vinegia suole  
Talor partirsi, e per cui l’onde io varco,  
Benchè fiammeggi il ciel di nubi scarco,

**11** Cf. la lettera del 22 febbraio 1800, riprodotta in Cimmino 1968, 2: 221-2; per «nostre acque» si intende ovviamente Venezia.

**12** Cf. la lettera del 3 maggio 1800, in Cimmino 1968, 2: 234-5.

**13** Cf. Pindemonte 1825-26, 1: 311-34. Di questa edizione dei suoi *Elogi* Ippolito fa cenno un po’ distrattamente e con qualche malumore in una delle ultime lettere a Isabella, quella inviata da Verona il 14 marzo 1826: «Quanto a’ miei Elogj, ed al *Teseo*, che volete ch’io vi dica? La stampa de’ primi soffre non meno, che il tomo terzo delle *Bellezze* di Dante, di spesse interruzioni; ma certo non per colpa mia, né del Padre Cesari» (Pindemonte 2000, 312-13). I tre tomi delle *Bellezze della “Commedia” di Dante Alighieri*. *Dialoghi* di Antonio Cesari, dedicati ciascuno a una delle cantiche del poema dantesco, uscirono infatti a Verona, presso Paolo Libanti, uno per anno, tra il 1824 e il 1826, e la lavorazione dell’ultimo fu particolarmente laboriosa.

I passi muove spesso e le parole.  
 Però, selve bennate, a voi non dole  
 Il ripiegarvi ubbidienti in arco,  
 E altrui formare ombrella tal, che il varco  
 Chiude agli strali del temuto Sole.  
 Ella or posa sul candido guanciaie  
 La rugiadosa gota, e forse crede  
 Di passeggiar sognando il bel viale.  
 Se mai sognasse d'ir movendo il piede  
 Meco, e la voce al fresco rezzo, oh quale  
 Per sette carmi e sette ampia mercede!

Caratterizzato nelle due terzine finali da un fremito di sensualità e forsanche di reminiscenza amorosa tra il poeta e la destinataria, il sonetto, al pari dei precedenti, vive all'interno di un ambiente e di un'atmosfera serenante e idilliaca;<sup>14</sup> il che mi fa pensare a una data di composizione di qualche anno anteriore a quel 1800 al quale va invece riportata l'epistola pindemontiana a Isabella andata a stampa nel 1807 tra le sue *Epistole in versi*. Un libro, quest'ultimo, comprensivo di dodici componimenti in verso libero, esempi di un nuovo e più maturo esercizio poetico dopo quello che, attorno al 1784, aveva portato il trentenne Pindemonte a inserire otto epistole tra i suoi *Versi di Polidete Melpomenio*<sup>15</sup> e in seguito a comporne altre. Ottemperando, si direbbe, a quella scansione per generi poetici delle 'stagioni' di un letterato da lui stesso definita, e personalmente applicata, che troveremo citata da Mario Pieri nelle sue *Memorie* quando, all'altezza del 1806, riferendo di una conversazione salottiera tenuta giusto nella 'stanza' di Isabella, annota:

I versi letti quest'oggi col Cavaliere furon trovati di merito inferiore ai primi: oggi si lesse la prima epistola all'Amica, ch'è il primo sciolto da me composto, ed alcuni sonetti, quasi tutti della mia prima gioventù; e così dovea essere egli disse. «Di fatti in un uo-

**14** La stessa che aleggia in altri versi scherzosi sugli animali presenti nel parco di Isabella, e che non mi risulta siano mai stati stampati: quelli sulle tortorelle (*Dite alle tortorelle*) compresi in una lettera di Ippolito a lei datata da Verona, 29 luglio 1799 (sulla quale cf. Pindemonte 2000, 92-3), e quelli sul pavone (*Come? Un pavone?*), sullo struzzo (*Chi sei tu, strano animale*), sulla gru (*Grave il passo muovi, e tardo*) riportati nelle carte autografe di Ippolito poste alla fine dello stesso Fondo nel quale sono conservate le lettere a Isabella (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi vari, 449 e 450). In altre di queste carte compaiono anche due sonetti parimenti inediti e dedicati probabilmente a Isabella (*Di te non canterò, donna se pria* e *Mentre questo sottile avorio eletto*) che insieme ai precedenti ho trascritto nella «Nota ai testi» inclusa in Pindemonte 2000, LXXI-III. Non ne tratto in questa sede in quanto non sono certo né della dedicataria, né della loro data di composizione.

**15** Bassano: a spese di Remondini di Venezia.

mo di quarant'anni non si può trovar differenza notevole in quello ch'egli scrive dai quaranta ai cinquanta; ma in quello che scrive un giovane dai venti ai trent'anni la differenza dev'esservi, e somma; giacché il giovane in questi dieci anni va sempre più perfezionandosi, anzi si va formando, mentre un uom di quaranta è già formato. Jeri appunto noi dicevamo colla signora Isabella, che in questi ultimi tempi voi fatto avete rapidissimi, e meravigliosi progressi. (Pieri 2003, 100-1)<sup>16</sup>

E se nel caso dei *Versi di Polidete Melpomenio* la cronologia comparativa illustrata da Salvatore Puggioni nella sua attenta ricostruzione del loro *iter* creativo<sup>17</sup> mostra come gli stessi fossero stati prodotti in momenti diversi, anche questa volta si tratterà di un *corpus* poetico che a prima vista appare compatto all'atto della sua edizione, ma che al proprio interno comprende epistole scritte nello spazio di un triennio.<sup>18</sup> Quale la precisa datazione apposta a ognuna da parte dell'autore ci fa esplicitamente intendere, a riprova di quanto Ippolito dichiarava nell'introduzione al volume, e cioè di averle

composte in tempi diversi, si allude in alcune di esse alla condizione di que' tempi, in cui furon composte. Quindi abbisognano di lettori, che alquanto retrocedano col pensiero, e prendano una disposizione d'animo analoga in parte a quella, in cui si trovava il poeta: avvertenza, che per verità tutti i lettori non hanno. (Pindemonte 1807, 3-4)

Messa in testa alla raccolta, l'epistola per Isabella risente in termini decisivi dello stato d'animo del suo autore nel preciso momento in cui la scrive e i suoi versi, senza essere ascrivibili alla categoria della 'poesia d'occasione' nei termini in cui s'era espresso il sonetto per il ritratto della nobildonna, riflettono comunque in maniera ben precisa la situazione circostante: in questo caso gli sconvolgimenti politici e sociali conseguenti alla seconda campagna napoleonica in Italia e

<sup>16</sup> L'episodio è datato «Venezia, 10 maggio 1806». Nato nel 1776 a Corfù, Pieri aveva a quella data trent'anni, mentre Pindemonte, nato nel 1753, aveva superato la cinquantina.

<sup>17</sup> E di quello di tutte le epistole pindemontiane nell'«Introduzione» a Pindemonte 2010, 15-33. Sul proliferare in questo periodo di antologie poetiche non legate a circostanze celebrative, che presentavano componimenti inediti di poeti contemporanei cf. Ferracin 2018, 43: «...l'idea non era certo originale, sia perché in Francia ormai da tempo si andavano stampando antologie di *pièces fugitives*, sia perché di tali iniziative editoriali abbondavano allora l'Italia e Venezia, città nella quale il progetto del Dalmistro [la miscellanea di versi *Anno poetico*, a partire dal 1793] andava ad affiancarsi a quello del 'Giornale poetico', dell'abate Andrea Rubbi, facendogli concorrenza».

<sup>18</sup> Le prime quattro delle dodici epistole sono infatti ascritte al 1800, le quattro successive al 1801, una al 1802 e le tre finali al 1803.

nel Veneto.<sup>19</sup> Più precisamente quelli del secondo semestre del 1800, periodo entro il quale possiamo scandire con precisione i successivi momenti compositivi dell'epistola sulla base di alcuni dati desumibili dalle contemporanee lettere pindemontiane; quando egli, pur con qualche difficoltà di spostamento, oscilla tra Novare, Venezia e Verona, ma in definitiva passa molto tempo in compagnia di Isabella.

Una prolungata vicinanza che motiva la contemporanea penuria di missive a lei indirizzate presenti nel loro carteggio:<sup>20</sup> solo una decina, tutte percorse – al di là della preoccupazione per il precario stato di salute di Giuseppino, il figlio dell'Albrizzi – dalle notizie che giungono a Ippolito, o che egli coglie dai giornali, relativamente all'andamento delle guerre in corso su vari scacchieri europei e alle incerte conseguenze dell'armistizio<sup>21</sup> intervenuto dopo la battaglia di Marengo. Si vedano ad esempio le righe conclusive di quella del 22 agosto, inviata da Venezia all'amica, allora nella sua villa di Gardigiano ma in procinto di tornare a breve in città:

Si dice, che l'Inghilterra abbia dichiarato la guerra alla Danimarca. Io la dichiaro in questo momento a tutti quelli, che non vogliono la pace. (Pindemonte 2000, 106)

Se si esclude questa fugace presenza di fine agosto a Venezia, Pindemonte ha trascorso buona parte dell'estate a Novare, nella villa della «Bettina veronese»,<sup>22</sup> da dove però entrambi dovranno presto andarsene, e non tanto perché il tempo dell'abituale soggiorno stagionale sia scaduto, ma perché la ripresa dei combattimenti li costringe a ripiegare sulla loro Verona. Così il successivo 6 settembre scriverà a Isabella:

*L'amabile Padrona* [di Novare] vi manda mille ringraziamenti, e mille saluti, e ricordavi la vostra promessa di venir l'anno venturo

**19** Sull'epistola in sciolti e sul suo modificarsi a inizio Ottocento rispetto ai modelli arcadici cf. Spaggiari 2017; in particolare 48-50 per quanto riguarda gli esempi offerti a cavallo dei due secoli da Foscolo, Leopardi, Bettinelli, e appunto da Pindemonte.

**20** Piuttosto brevi e tutte comprese tra il giugno e il dicembre di quell'anno: cf. Pindemonte 2000, 104-9. Viceversa in questo stesso periodo si mantiene inalterata l'abituale frequenza settimanale della corrispondenza con Bettinelli, caratterizzata da lettere dense di accenni alle proprie letture e produzioni, ad amici letterati e ad avvenimenti esterni, così da configurarsi quasi come pagine di un diario.

**21** Si veda in proposito la lettera del successivo 18 settembre: «Una lettera di Trieste porta la pace sottoscritta agli otto. Ma si sa che l'Imperatore era in Inspruch agli undici. Oltre che non è nuova da venire in una lettera sola. Giovedì venturo termina l'armistizio: onde non istaremo gran tempo in questa incertezza, quando però l'armistizio non fosse prolungato di nuovo, come potrebbe accadere» (Pindemonte 2000, 107-8).

**22** Alla quale faceva riferimento dopo che nel 1796 aveva perso la sua, andata distrutta dai francesi nel corso degli eventi bellici in atto in quella zona.

a far più belle ancora le sue colline. Possan permetterlo gli avvenimenti! Questi ci fan pensare ora a lasciarle, essendo imminente la guerra. Veggo ora, che l'interrompere una vita, che piace, per una ragion, che dispiace, non è de' mali certo il più piccolo. E veggo ancora, che la Filosofia è con noi massimamente, che non abbiam bisogno di lei. (Pindemonte 2000, 106-7; corsivi nell'originale)

E appena quattro giorni dopo, il 10 settembre, sempre da Verona, ecco un primo indizio circa i tempi di composizione dell'epistola e di quelli che saranno i suoi due fondamentali registri, ossia l'ennesima celebrazione di Isabella e della serena vita villereccia, contrapposta allo sconvolgente incubo della guerra:

Non v'ho scritto prima in prosa, perché volli finire quell'epistola in versi diretta a voi, ch'io cominciai sul Terraglio, e nella quale or m'accorgo d'avervi lodata troppo.

Dalla reggia di Cerere e Bacco son passato a quella di Marte e Bellona. Bel passaggio! Qui tutto è guerra. Ed io son ancor qui? Per pochissimi giorni. (107)

È giusto la condanna di ogni tipo di scontro guerresco a costituire la parte più nuova e interessante dell'epistola, il cui avvio parrebbe introdurre invero altro tipo di argomento, visto che contiene le scuse pindemontiane per non aver ancora scritto versi dedicati a Giuseppe Abrizzi, il figlio di Isabella, chiamato «Pippi», che compiva giusto un anno:

Saggia Isabella, ad alta opra d'ingegno  
La soave tua voce invan mi sprona.  
Se d'Elicona un fior non seppi ancora  
Sparger del tuo Bambin sui giorni primi. (vv. 1-4)

La colpa è accentuata, prosegue Ippolito, del fatto che si trattava di un argomento e di versi facili rispetto a quelli di un poema epico o di una tragedia qual è l'*Arminio*, nella cui revisione finale pure non riesce a progredire<sup>23</sup> nonostante lo sguardo illuminante di Isabella lo sproni in tal senso; ma questa sua incapacità nello scrivere versi, familiari, epici o tragici che siano, deriva dal fatto di vivere in un periodo contrassegnato pesantemente da eventi bellici circostanti.

---

**23** Uscirà a stampa solo nel 1804, a Verona: presso la Stamperia Giuliani. Sul prolungato lavoro di elaborazione dell'*Arminio* che Pindemonte fa in questo stesso periodo mi sia consentito rimandare a Pizzamiglio 1998, in particolare 254-8 e a Montanari [1834] 2003, 176-83.

No, stagion non è questa, in cui le dotte  
 Giovi accender lucerne, e ai muti fogli  
 Con la penna Febèa dar voce e canto.  
 Or Marte regna; il freno a lui del Mondo  
 Lascia, e con Temi, delle sacre leggi  
 Custode attenta, e con le caste Muse  
 Nel suo più interno ciel Giove si chiude. (vv. 12-18)

Sono proprio questi tristi tempi che impediscono a lui, e più in generale a tutti i letterati, di giungere alla gloria poetica se non parlando di sangue; e lo stesso vale anche per la produzione artistica, dove lo «scarpel divino» col quale Canova andava mirabilmente plasmando il marmo, è ora sostituito dalla spada.

Chi fia, che armato d'innocente cetra  
 Non già di spada micidiale, sperì  
 Che il tempio della gloria oggi gli s'apra?  
 Benchè di lauro il crin si cinga, indarno  
 Percuoterà le luminose porte,  
 Se dalle verdi foglie, ond'egli è cinto  
 Purpureo non distilla umano sangue.  
 O tu, tu, sotto il cui scarpel divino  
 Si rammollisce un duro marmo e pensa  
 Canova illustre, che in sì bassi tempi  
 Tante volvi nel sen Greche faville,  
 Del tuo scarpello Italia stolta a torto  
 Superba va: nobile è sol quel ferro,  
 Che nel petto dell'uom la morte imprime. (vv. 19-26)

A ben guardare pure i poeti contribuiscono però a questi stravolgimenti artistici, visto che adesso tengono in gran considerazione e coltivano soltanto «... quell'arte cruda, | Che l'omicidio ed il furor consacra» (vv. 27-8), come gli fa presente con saggezza Isabella, mostrandogli quanto il loro verseggiare, per sua natura doverosamente rassereneante e generato in tempo di pace, sia ora tragicamente stravolto, dato che gli stessi:

Di scudi ed elmi, di loriche e spade  
 Pompa barbara fan: tutte quell'arti  
 Che la pace nutrica, esaltan l'armi,  
 E co' suoi distruttor congiura il Mondo. (vv. 41-4)

E la medesima constatazione andrà fatta nei confronti degli storici che, seppur con qualche titubanza, si dedicano di questi tempi a registrare e descrivere soltanto le guerre cosiddette civili:

Non vedi come in mezzo all'urto esulti  
 Dell'opposte falangi, e delle rocche  
 Folgoreggiate su i fumanti sassi  
 Storica penna? Con alcun ribrezzo  
 S'aggira, è ver, tra le civili guerre:  
 Ma civili non son le guerre tutte?  
 Ma non avvinse con fraterno laccio  
 Tutti Natura? E non è il proprio sangue,  
 Non le viscere sue, che l'infelice  
 Forsennato mortal lacera, e sparge? (vv. 45-54)

Un siffatto stravolgimento di quello stato di natura che volle tutto il creato armonicamente convivente, senz'alcuna violenza, è pertanto lo spunto di meditazione che Ippolito dice di andar svolgendo tra il verde del parco di Isabella, e che però presto vorrebbe sostituire con il ritorno a quel loro estivo passeggiare insieme accompagnati e allietati piuttosto dalle letture poetiche dell'*Eneide* nella traduzione di Annibal Caro o della *Gerusalemme* di Tasso, condotte con gioia ed entusiasmo tali da far scintillare ancora una volta gli occhi della padrona di casa, specialmente nell'udire i versi tassiani:

L'alta bellezza del divin Poema,  
 Che dal labbro m'uscia, nell'infiammate  
 Dotte pupille sue vedeasi tutta,  
 Come in lucido specchio, e a me Goffredo,  
 Ammirato da lei, pareva più grande. (vv. 75-9)

Il tema poetico sul quale Pindemonte vorrà cimentarsi appena sarà passata questa triste stagione sarà perciò costituito da un rinnovato elogio di quel luogo straordinario che è la villa di Isabella con i suoi 'abitanti' ideali e reali, sempre pronti ad accogliere ospiti abituali o occasionali che siano e a immergerli nella sua magica atmosfera:

Questi, O Isabella, del tuo verde asilo  
 Soavi ozj eruditi in quell'etade,  
 Che seder favellando si compiace,  
 Mi saran tema prezioso, e lungo:  
 Quando dirò, come due belle Dive,  
 Cortesia ed amistà, scorgeansi ognora  
 Della tua villa su l'aperte soglie  
 La man porgendo, e sorridendo starsi;  
 E come non potea ruvida e bassa  
 Entrarvi, e alquanto rimanervi un'alma,  
 E non uscirne poi colta e gentile. (vv. 105-15)

Ora però viviamo purtroppo in tutt'altro clima e neppure lo sguardo benevolo di Calliope, che gli infonde un'adeguata ispirazione, lo può spingere a riprendere in mano «il sanguinoso pugnale», ossia tornare a comporre tragedie e tanto meno porle successivamente in scena:

Ma finché al termin suo questa non giunge  
 Gran tragedia Europèa, no, il sanguinoso  
 Pugnale in mano io non ripiglio. Quando  
 Dalla sua propria sorte oppresso giace  
 Così ciascun, che i veri altrui disastri  
 Appena il cor gli strisciano passando,  
 Solcheranno il suo cor d'alta ferita  
 Finte o antiche vicende, e rovesciati  
 Nella scenica polve ingiusti troni? (vv. 129-37)

Nella stessa maniera Ippolito si comporterà se anche dalle Muse, da Erato e da Euterpe, gli venisse l'ispirazione rispettivamente per la poesia amorosa e per quella lirica, e tanto meno se quella preposta al canto epico, cioè Clio, lo spingesse all'epica celebrativa di personaggi dalle tendenze demagogiche o di regnanti pigri che si disinteressano dei loro popoli e solo intervengono con atti proditori quando qualcuno dissente dal loro operare. Tali sono in quel momento quelli a lui circostanti, possiamo lecitamente aggiungere pensando alla sua avversione per Napoleone e viceversa a una tolleranza nei confronti degli attuali dominanti e alla fin fine preferiti Austriaci, che però dovevano essergli sembrati troppo accomodanti in occasione dell'armistizio con i Francesi siglato nel giugno precedente:

... ed io ti giuro,  
 Che se una pur di quelle Dee canore  
 Ver me sorriderà, tu non m'udrai  
 Nè cantar nuovo cittadin, che insigne  
 Di libertà s'erger maestro, mentre  
 Cento nell'alma sua Tiranni cova;  
 Nè uom scettrato, che diurno letto  
 Si fa del trono, su cui dorme, e donde,  
 Ove destisi mai, vibra un ignaro  
 Fulmine ohimè! su le innocenti teste. (vv. 140-9)

Davanti a questa drammatica situazione al poeta non resterà allora - non appena si sentirà in grado di riprendere la cetra - che volgere la propria poesia a Beppino,<sup>24</sup> alle innocenti fattezze di questo

**24** Il quale anni dopo imparerà a memoria l'epistola stessa, come registra Ippolito, compiacendosene, in una lettera da Verona, 5 aprile 1806: «Pipi sa dunque a memoria

fiore appena spuntato e dotato di tutte «le virtù dolci e il senno» del padre e della madre: la dedicataria dell'epistola omaggiata nella circostanza soprattutto per il suo ingegno e generosità d'animo piuttosto che per quella straordinaria bellezza dello sguardo altre volte esaltata e sempre presente nella mente di Ippolito:

Ma il tuo vago Bambin, ma le infantili  
Grazie onde s'orna, ma quel fior, che sorge,  
Quel raggio, che sì lucido s'innalza  
Mi verrà su la cetra: mi verranno  
Del padre suo le virtù dolci, e il senno;  
E di colei, che il Ciel gli scelse in madre,  
Più spesso ancor, che la beltà del viso,  
Quella più rara ancor d'un caldo core,  
Quella più rara d'un felice ingegno. (vv. 154-62)

## Bibliografia

- Agostini, T.; Chemello, A.; Crotti, I.; Ricaldone, L.; Ricorda, R. (a cura di) (2004). *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*. Padova: Il Poligrafo.
- Cimmino, N.F. (1968). *Lettere inedite*. Vol. 2 di *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*. Roma: Edizioni Abete.
- Crotti, I. (2004). «Una stanza per Giustina. Giustina Renier Michiel e le forme di sociabilità letteraria a Venezia tra Sette e Ottocento». *Rivista di letteratura italiana*, 2, 85-109.
- Crotti, I. (2006). «Forme e modelli di sociabilità letteraria tra Sette e Ottocento nella Venezia di Giustina Renier Michiel». *Ateneo Veneto*, 5(1), 45-57.
- Crotti, I. (2008). «Due letterate e *salonnières*: Giustina Renier Michiel e Isabella Teotochi Albrizzi». Plebani, T. (a cura di), *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*. Venezia: Marsilio, 143.
- Favaro, A. (2003). *Isabella Teotochi Albrizzi. La sua vita, i suoi amori e i suoi viaggi*. Introduzione di A. Zorzi. Udine: Paolo Gaspari editore.
- Ferracin, A. (2018). *L'abate Angelo Dalmistro*. Venezia: Marsilio, 143.
- Giorgetti, C. (1992). *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*. Firenze: Le Lettere.
- Montanari, B. [1834] (2003). *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte libri sei*. Anastatica a cura di Gian Paolo Marchi, con un saggio di Vittorio Bettoni. Verona: Università degli Studi, Dipartimento di Romanistica, 164-8. Or. ed.: Venezia: dalla tipografia di Paolo Lampato.
- Pieri, M. (2003). *Memorie*, vol. 1. A cura di R. Masini. Roma: Bulzoni Editore.
- Pindemonte, I. (1807). *Epistole in versi d'Ippolito Pindemonte veronese*. Verona: presso Pietro Bisesti.

---

tutta la mia *Epistola* a voi diretta? Ecco una nuova ragione per me di recarmi a Venezia, onde sentire da Pipi l'*Epistola mia*» (Pindemonte 2000, 161-2; corsivi nell'originale).

- Pindemonte, I. (1825-26). *Elogi di letterati illustri scritti da Ippolito Pindemonte*. 2 voll. Verona: Tipografia Libanti Editore.
- Pindemonte, I. (1990). *Prose e poesie campestri*. Introd., note e cura di A. Ferraris. Torino: Fògola Editore.
- Pindemonte, I. (2000). *Lettere a Isabella (1784-1828)*. A cura di G. Pizzamiglio. Firenze: Olschki.
- Pindemonte, I. (2010). *Epistole e sermoni*. A cura di S. Puggioni. Padova: Il Poligrafo.
- Pizzamiglio, G. (1998). «Un epistolario neoclassico: Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi». Chemello, A. (a cura di), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*. Milano: Guerini Studio, 245-61.
- Quadranti, I. (2009). *La biblioteca di casa Pindemonte e i libri di Ippolito*. 2 voll. Verona: Bonato editore.
- Spaggiari, W. (2017). «L'epistolografia in versi». Forner, F.; Gallo, V.; Schwarze, S.; Viola, C. (a cura di), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel settecento italiano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 33-50.



# «Tutto il mondo è paese» (*Ps*, VI). Riflessi risorgimentali nei *Promessi sposi*

Valerio Vianello  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In the *Promessi sposi* Manzoni addresses the Risorgimento problem allusively by portraying situations and feelings attributable to Austrian oppression. Describing the evils of Spanish domination, he presents the reader with the requirements for a modern state. In the novel, the protagonists, not realising these expectations in their native country, seek them elsewhere.

**Keywords** Manzoni. Novel. Homeland. Foreign domination. Justice.

**Sommario** 1 *I Promessi sposi* e il Risorgimento. – 2 Oppressi e oppressori. – 3 I mali della dominazione spagnola. – 4 Logica dei tempi e azione collettiva. – 5 L'utopia di una società migliore. – 6 Verso la terra di san Marco.

## 1 *I Promessi sposi* e il Risorgimento

Manzoni, «caldo d'amor patrio»,<sup>1</sup> nel Risorgimento non è stato presente con l'attivismo diretto, ma esercitò un'azione profonda con l'arma a lui più congeniale dell'invenzione letteraria: l'immaginazione di uno spazio politico alternativo a un regime illiberale, sempre più intransigente, quale quello austriaco fu il contributo ancora attuale del suo messaggio.

---

**1** Così Foscolo in una nota apposta ai versi dedicati a Omero nel carme *In morte di Carlo Imbonati*. Sull'impegno di Manzoni nel Risorgimento si segnalano tra gli studi recenti Gaspari 2010; Dillon Wanke 2011; Mancini 2011.

Del romanzo intuì la grande forza comunicativa intrinseca al genere, in quanto, benché velatamente, poteva rispecchiare caratteri e passioni che agitavano la realtà contemporanea sotto il morso austriaco (Brogi 2005; Raboni 2012). L'idea di ambientare la narrazione in un'età antierica fu di certo un esperimento originale per l'Italia e la grande novità immediatamente fu percepita da lettori di eccezione come Goethe (Visconti 2004, 76; a Fauriel, 12 settembre 1822).

Nei *Promessi sposi* i personaggi non possiedono una coscienza nazionale, né per il realismo richiesto da Manzoni lo potrebbero, perché suonerebbe in stridente anacronismo rispetto alla precisione degli accadimenti e alla rigorosa fedeltà storica – causa di quel «colore romanzesco» attribuito dallo stesso autore ad *Adelchi* (Manzoni 2000, 213-14) –, ma, sebbene mascherati in un'epoca trascorsa, non mancano sentimenti riconducibili alla devastante contingenza politica che era tornata ad affacciarsi. Le istanze di giustizia e di felicità invocate da Renzo adombrano traversie recenti e dolorose. La trepida speranza di una prossima riscossa nazionale era stata schiacciata dalla foscia repressione governativa, concretizzatasi in una terribile sequenza di arresti, di processi, di implacabili condanne, di fughe e di esili, che avevano coinvolto amici e conoscenti di Manzoni.<sup>2</sup>

Non per niente la stesura del *Fermo e Lucia* inizia con urgenza d'ispirazione nell'aprile 1821, dopo il disinganno del moto piemontese e il bruciante naufragio del sogno di libertà, e procede di pari passo con l'*Adelchi*, in un'onda lunga di composizione, consapevole di un impegno espressivo non più declinabile con le aspettative infiammate e con l'intenzione incontrovertibile e militante del *Marzo 1821* e di un inevitabile ripensamento sull'agire letterario. Il complesso lavoro di tessitura per la realizzazione di un equilibrio tra realtà e finzione richiese tempi lenti di scrittura e di revisione.<sup>3</sup>

## 2 Oppressi e oppressori

Il fervore politico manzoniano traspare nell'incentrare il romanzo sulle passioni e sugli interessi pubblici e sui sentimenti e sui pensieri dei personaggi in un'epoca in cui si fronteggiavano oppressori e oppressi, cioè sullo stesso problema che stava approfondendo nell'*Adelchi* e nel *Discorso su alcuni punti della storia longobardica in Italia* (si veda Becherucci 2004; Langella 2005, 75-99). Nella tragedia

<sup>2</sup> In una lettera a Fauriel del maggio-giugno 1821 accenna a «ces jours néfastes» nei quali occorre «courber sa tête, et laisser passer l'orage»: Manzoni 2000, 304-6. Sul nesso tra i processi austriaci e quelli agli untori cf. Dionisotti 1988, 251-2.

<sup>3</sup> Dell'amplissima bibliografia critica si ricordano Toschi 1983, 1989; Raboni 2017, in particolare 71-127.

la raffigurazione del popolo italico sotto il giogo dei Longobardi, il cui fondamento era la violenza, la razzia e l'ingiustizia, uniche fragili forme in cui si manifestava (e si manifesta) il potere insolente dei signori, non prevedeva orizzonti migliori. Analogamente la scelta di eleggere a sfondo del racconto la Lombardia secentesca, dissetata dal malgoverno spagnolo, prostrata dalle calamità politiche e naturali, vittima dell'avventatezza e dell'incuria delle autorità, dove persino Renzo, «alieno dal sangue» (Manzoni 2014, 133; d'ora in poi *Ps*), è tentato più volte dal torvo desiderio della vendetta contro il persecutore, si prolungava sull'attuale sudditanza politica e militare dell'Italia settentrionale.

Che l'intento di illuminare questo quadro storico «grossolano e barbarico in molte cose importantissime»,<sup>4</sup> specchio dei persistenti travagli della nazione, sia stato alle origini del progetto manzoniano è attestato dalla lettera all'amico Fauriel del 29 maggio 1822<sup>5</sup> e, indirettamente, dall'epistola di Ermes Visconti al Cousin del 30 aprile 1821,<sup>6</sup> entrambe focalizzate sulla prospettiva storico-sociale e non sulle vicende private dei due giovani paesani, e rimarcato nel sottotitolo del romanzo fin dalla Ventisettana (*Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*).

### 3 I mali della dominazione spagnola

Dai meccanismi di un potere statale latitante di fronte all'anarchia dei violenti e ai privilegi cristallizzati dei più potenti alle inefficienze di un sistema giudiziario degradato nell'applicazione di leggi minacciose e vane, alle crepe di un'organizzazione sociale sorda alle richie-

<sup>4</sup> Il giudizio manzoniano sul Seicento è inserito in una *Postilla* alla traduzione francese del *Corso di letteratura drammatica* compiuta da Mme Albertine Necker de Saussure: Manzoni 1885, 442.

<sup>5</sup> «Sachez donc que je suis enfoncé dans mon roman, dont le sujet est placé en Lombardie, et l'époque de 1628 à 31. Les mémoires qui nous restent de cette époque présentent et font supposer une situation de la société fort extraordinaire: le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire; une législation étonnante par ce qu'elle prescrit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte; une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse; des classes ayant des intérêts et des maximes opposées; quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans des écrits très dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela; enfin une peste qui a donné de l'exercice à la sceleratesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus le plus touchantes» (Manzoni 2000, 352-4).

<sup>6</sup> In cui, come noto, Visconti riferiva a sei giorni dall'avvio del romanzo che Alessandro aveva «entrepris de représenter les Milanais de 1630, les passions, l'anarchie, les désordres, les folies, les ridicules de ce temps-là. Une peste qui a ravagé la Lombardie précisément à cette époque; [...] le fameux procès que nous appelons de la 'Colonna Infame'» (320).

ste della «gente di nessuno» (Ps, 379)<sup>7</sup> e disinteressato a coinvolgere nel processo di modernizzazione gli strati popolari: tutte queste iniquità non sono arginate nella Lombardia spagnola. Proprio frugando nella dissennatezza di chi ha il dovere di governare la cosa pubblica Manzoni offre al lettore la diagnosi dei mali e i rimedi validi per uno stato in cui si possa coltivare l'aspettativa di una vita meno grama guidata dal rispetto dell'uomo.

Se alcune affermazioni del carteggio con Fauriel si prestano a essere lette in un'ottica militante,<sup>8</sup> non mancano nel romanzo alcuni accenni alla dominazione spagnola. Particolarmente denso di significati è l'inserito derivato dall'apertura paesaggistica quando, descrivendo Lecco, si rammenta che «ai tempi in cui accaddero i fatti» della narrazione era un castello con

una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia. (Ps, 88)

L'inserimento di un ragguaglio storico consente una sovrapposizione con il «giorno d'oggi» nell'amara constatazione di un mondo sempre scisso in conquistatori e conquistati e anticipa, inoltre, qualche tassello narrativo, dalla disavventura di Lucia alla calata dei lanzichenecchi con le «vigne spogliate, non come dalla vendemmia, ma come dalla grandine e dalla bufera» (Ps, 891) e alla devastazione della vigna di Renzo (Raimondi 1990, 47). Non meno rilevante è l'inciso del barocciaio, che, su domanda di Agnese e di Lucia, integra le informazioni sulla monaca di Monza precisando che la sua famiglia era «gente granda, venuta di Spagna, dove son quelli che comandano» (Ps, 316). Un breve supplemento di indagine ci conduce al conte del Sagrato, che nel *Fermo e Lucia* per la sua insofferenza verso qualsiasi dipendenza si irrita per il gergo spagnolescante di don Rodrigo («Lasci queste cerimoniacce spagnuole, e mi dica in che posso servirla»; «Al diavolo anche l'amparo... intendiamoci fra noi da buoni patriotti, senza spagnolerie»; Manzoni 2015, 303-4; da adesso *FL*) e, nel rimescolamento della coscienza scatenato da Lucia, lamenta con forza «Perché non è figlia d'uno spagnuolo?» (*FL*, 364), passi entrambi espunti nei *Promessi sposi*.

<sup>7</sup> «Mala cosa nascer povero, il mio caro Renzo» (Ps, 126); «contro i poveri c'è sempre giustizia» (247).

<sup>8</sup> In particolare, una lettera dell'agosto 1823 (Manzoni 2000, 430) mutilata verosimilmente dalla censura austriaca o francese.

#### 4 Logica dei tempi e azione collettiva

Significativamente Renzo, novello Jacopo Ortis, reca su di sé il segno dell'esclusione sociale ed è un forestiero nella propria terra. Fin dalla prima esperienza il mondo cittadino gli appare aggrovigliato e caotico, incomprensibile nella sua forma labirintica tanto che un uomo inesperto rischia di perdere la propria identità. Se nella «babilonia di discorsi» (Ps, 457) della Milano in subbuglio per la carestia è dapprima scambiato per «un servitore del vicario. Una spia. Il vicario travestito da contadino», poi è un «tanghero di montanaro» e infine è sospettato di essere un capo dei rivoltosi, a Gorgonzola il mercante milanese lo inquadra come un misterioso e pericoloso sobillatore venuto da fuori, completando il rovesciamento della prospettiva.<sup>9</sup> Nella Milano in preda al delirio collettivo della pestilenza è individuato come un untore dalla folla aizzata da una «strega bugiarda» (Ps, 1007) e assume quella maschera per assecondare la lugubre gioia dei monatti. Non manca la circostanza opposta: quando, guarito dalla peste, il protagonista ritorna nel suo paese, don Abbondio stenta per un po' a identificarlo, perché «vedeva qualcosa di forestiero nel vestiario» (972). D'altronde, il cugino Bortolo, avvertendolo dell'epiteto 'baggiano' con cui nel Bergamasco erano battezzati i milanesi, gli ricorda il trattamento riservatogli dai suoi «cari compatriotti» (362).

Però il caso personale non rappresenta un'eccezione, perché la storia privata del filatore è uno specchio dell'«Historia», un rispecchiamento della logica dei tempi («non solamente in Milano, ma per tutto»; Ps, 461-2). Infatti, nei *Promessi sposi*, scioltosi l'assembramento attorno alla casa del vicario di provvisione, Renzo, nel primo improvvisato discorso rivolto al crocchio di cittadini con cui si mescola, ravvisa il legame tra fatti personali e avvenimenti pubblici nella prevaricazione mascherata da legge: «Il mio debil parere è questo: che non è solamente nell'affare del pane che si fanno delle bricconerie» (459). Nel *Fermo* il narratore, rimarcato il raccordo in modo esplicito,<sup>10</sup> attribuiva al personaggio il convincimento che, per combattere l'ingiustizia, era necessario muoversi insieme «ad una moltitudine di uomini che parlavano come lui» (544). D'altra parte, Fermo

<sup>9</sup> Palumbo 2015. Vd. anche De Rienzo 1980. La metafora emblematica («babilonia di discorsi»), acquisizione efficace della Quarantana, allude all'equivoco e all'incomprensione linguistica.

<sup>10</sup> «Egli aveva tanto patito nello stato ordinario della società; l'aveva veduto così favorevole e comodo per la iniquità, e provato così inerte e senza aiuto per la ragione debole, che si sentiva naturalmente inclinato ad ogni cosa che lo rivolgesse, e lo cangiasse. [...] lo spettacolo di quella moltitudine sciolta da ogni legge, di quella attività clamorosa, di quella fratellanza di tanti che non avevano tra loro altra relazione che la complicità di quel momento, lo attirava» (FL, 497, 499)

è caratterizzato da tratti più eversivi rispetto a Renzo<sup>11</sup> e già, avvicinandosi a Milano, rimugina propositi di vendetta contro don Rodrigo, allargando l'orizzonte del sentire: «e allora lo malediceva con tutti i tiranni, con tutti i dottori, con tutti quelli che avrebbero dovuto proteggere il povero, e lo lasciavano opprimere» (490). Anche nei *Promessi sposi*, seppur introdotta dall'ironia del narratore sull'illusione del contadino, «persuasivo, per tutto ciò che aveva visto in quel giorno, che, ormai, per mandar a effetto una cosa, bastasse farla entrare in grazia a quelli che giravano per le strade» (Ps, 458-9), Renzo ricorre al 'noi' o al 'si' impersonale per un'azione collettiva in cui la realizzazione della giustizia avrà bisogno del contributo di tutti; perciò, in riferimento a Ferrer, «siam qui noi per aiutarlo», «ci saremo anche noi a dare una mano» (461-2). Del resto, il discorso dell'occasionale tribuno, tutto impostato sulla giustizia e organizzato sull'opposizione tra i prepotenti, i birboni, i tiranni, i dottori (compendiati in «costoro») e la gente quieta, i galantuomini, i poveri (riassunti in «noi»), guadagna l'approvazione degli astanti. In piena coerenza con questa semplificazione, «pane e giustizia» è, secondo Renzo, il motto che accomuna i manifestanti (509), con una significativa variazione rispetto al «pane e abbondanza» di Fermo (FL, 569) (Di Benedetto 1999, 287-96).

## 5 L'utopia di una società migliore

Dell'utopia immaginata da Renzo si intravede uno squarcio nelle pagine dei *Promessi sposi* nella speranza che nel mondo sia possibile una «legge nuova», improntata sulla solidarietà collettiva. Il famoso testamento politico di Adelchi («non resta | che far torto, o patirlo»: V, 354-5) parte dal presupposto di una società divisa in «farsetti» e in «cappe», ma non è immodificabile.

Il romanzo illumina squarci di redenzione: il protagonista, appena scampato al linciaggio degli inseguitori che lo avevano scambiato per un untore, «ancor mezzo affannato e tutto sottosopra, ringraziava intanto alla meglio in cuor suo la Provvidenza, d'essere uscito d'un tal frangente, senza ricever male, né farne» (Ps, 1013). Il privilegio capitogli è principio fondante dell'agire dell'Innominato, quando al calar dei lanzichenecchi, «quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell'offendere e nel difendersi, ora lo mostrava nel non fare né una cosa né l'altra» (868), assecondato dai bravi rimasti con lui, che, «qua-

<sup>11</sup> Per esempio, dichiara che «le gride non servono a nulla», che bisogna condurre i governanti «alle case di questi tiranni, [...] e far loro un buon processo, e giustizia sommaria, e poi far lo stesso anche fuori dalle porte di Milano, che vi so dir io che il bisogno è grande» (FL, 546). La prospettiva della «giustizia sommaria» è soppressa nei *Promessi sposi*.

si ribenedetti nello stesso tempo che il loro padrone, se la passavano, al par di lui, senza fare né ricever torto, inermi e rispettati» (871).

Renzo, persuaso da padre Cristoforo all'ideale difficile del perdono, assurge a immagine dell'uomo nuovo e proprio nel lazzaretto al «piccol popolo» sopravvissuto alla moria, «corretto dall'afflizione, e infervorato dalla gratitudine» (Ps, 1042), padre Felice affida l'ideale di un futuro patto sociale, fondato sulla concordia e sul sostegno germinato dall'amore reciproco. D'altronde, il lazzaretto nell'eccezionalità dell'emergenza aveva proposto uno straordinario modello di organizzazione e di prossimità, riproducibile nei tempi ordinari seppur «in un tristo mondo, [...], in mezzo a' superbi e a' provocatori» (1063) (Langella 2018), perché la storia continua e continuerà a essere la sede dell'ingiustizia.

In uno spazio di vera pace il volgo si riscatta nel popolo e la spinta verso una convivenza civile, contribuendo a sradicare il «corso antico» della forza e dell'odio, drizza lo sguardo verso una rinnovata organizzazione sociale e politica, dove, al di fuori della logica dei padroni, le cose degli uomini siano rette nell'ordinarietà quotidiana dalla solidarietà e dalla libertà, così che «il mondo vada un po' più da cristiani» (Ps, 459) e sia più abitabile.

## 6 Verso la terra di san Marco

L'appartenenza del suolo all'oppresso è una delle condizioni essenziali per riconoscersi in un assetto sociale e politico, che unisca e non divida i ceti, in cui anche gli invisibili possano riscattarsi.<sup>12</sup> Il richiamo ai valori dell'identità, riferiti al passato, si riverbera sul presente, ma, non realizzandosi quest'armonia in una terra dove i diritti degli individui sono conculcati, si ricerca altrove.

Non ancora, naturalmente, in una nazione, termine improprio nello scenario secentesco del romanzo, e di cui, infatti, si registra una sola occorrenza, nella grida che l'oste della Luna piena mostra a Renzo, con il significato di luogo di origine (Ps, 470), accezione che sopravvive al passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*.

Patria, invece, assume un senso affettivo e municipale ristretto al borgo di nascita<sup>13</sup> e al paesaggio attiguo, ma non è sostanziata tan-

<sup>12</sup> Nella prima stesura dell'omonima tragedia Adelchi propone una fusione tra Longobardi e Italici fondata su una diversa concezione del potere: la Penisola ancora «non è patria di nessun, fintanto | che di fratei non sia coverta» (Manzoni 1988, I, 305-6). Su quest'interpretazione cf. Becherucci 2004; Panizza 2012.

<sup>13</sup> In Ps, 469, l'oste domanda a Renzo il «nome, cognome e patria», con l'ultimo vocabolo mutato poche righe dopo nel sinonimo «nazione»; in Ps., 438 (come in FL, 528) ha il significato di causa comune («ah traditor della patria!»), ripreso in FL, 569 («non mi abbandonate, fratelli: patisco per la patria»). Cf. Langella 2005, 189-95; Ellero 2010, 227-53; Bruni 2017, 79-88.

to dalle radici esistenziali quanto dai vincoli civili, sociali ed economici, che consentono un'esistenza serena in una società ricostruita su principi comuni.

Di conseguenza, poiché nel paesello natale è stata disintegrata l'ipotesi di una vita scandita dalla familiarità e dalla sicurezza per le ingiustizie subite, è possibile lo spostamento dal paese d'origine a quello adottivo, da Lecco al Bergamasco: come sostiene in modo utilitaristico don Abbondio, ancor restio a compiere il suo dovere, la «patria è dove si sta bene» (Ps, 1095).<sup>14</sup> La scelta è anticipata da Renzo già da quando si profila il disegno del matrimonio di sorpresa: «C'è dubbio?» disse Renzo: «maritati che fossimo... tutto il mondo è paese; e, a due passi di qui, sul bergamasco, chi lavora seta è ricevuto a braccia aperte» (231). Dello stesso parere si rivela Agnese:

Per me, avrei avuto caro di lasciar l'ossa nel mio paese; ma ora che tu non ci puoi stare, in grazia di quel birbone, e anche solamente a pensare d'averlo vicino colui, m'è venuto in odio il mio paese: e con voi altri io sto per tutto. (786)

Infatti, sfumata la carità del loco natio (la terra dei padri), il vincolo affettivo è focalizzato sul nucleo familiare, surrogato anche simbolico della singolare assenza dei padri biologici: «Maritati, si va tutti insieme, si mette su casa là, si vive in santa pace, fuor dell'unghie di questo ribaldo» (231).

In questa direzione si collocano l'euforico grido di «Viva san Marco» (553) e il risentito commiato – quasi un ossimoro – con cui Renzo, incalzato da un provvedimento di cattura, ormai in salvo al di là dell'Adda saluta la riva lombarda, addio a uno stato improvvisamente ostile,<sup>15</sup> come lo definisce il narratore:

Renzo si fermò un momentino sulla riva a contemplar la riva opposta, quella terra che poco prima scottava tanto sotto i suoi piedi. – Ah! ne son proprio fuori! – fu il suo primo pensiero. – Sta lì, maledetto paese, – fu il secondo, l'addio alla patria. (554)

<sup>14</sup> «giacché codesti giovani, e qui la nostra Agnese, hanno già intenzione di spatriarsi (e io non saprei cosa dire: la patria è dove si sta bene), mi pare che si potrebbe far tutto là, dove non c'è cattura che tenga» (Ps, 1095. Vd. Perotti 2015).

<sup>15</sup> Il riferimento all'intera Lombardia è più esplicito in *FL*, 788: «Ciò che Fermo aveva sofferto, e temuto nel suo paese, gliel'aveva reso spiacevole: il suo paese gli ricordava le angherie d'un soverchiatore, i pericoli della prigione, e di peggio, poi il furore del popolo, che lo cercava a morte. Memorie di questo genere disgustano l'uomo dai luoghi che le richiamano, e se quei luoghi sono la patria, ne lo disgustano tanto più, appunto perché gli guardava prima con fiducia, e con affezione».

Alla fine, quando ormai si sono dissolti i pericoli incombenti e ostativi, i protagonisti sono ormai «avvezzi tutt'e tre a riguardar come loro il paese dove andavano» (1111), con un cambiamento di visuale non trascurabile, se consideriamo che nell'addio di Lucia (307-8) l'orizzonte paesano, ben presente nella sua essenza, è contrapposto allo spazio pericoloso della città.

Non sarà allora casuale se, alla conclusione del romanzo, l'unico a rimanere nel paesello è don Abbondio, il curato egoista del tutto distaccato dai compaesani. Persino don Rodrigo ha radici più profonde nel villaggio, perché vive del prestigio e della reputazione che gli tributano i contadini del luogo: mentre Renzo e Lucia agiscono anche al di fuori della realtà borghigiana, del signorotto, una volta a Milano, si smarriscono le tracce prima del drammatico epilogo.

L'Adda, quindi, oltre che un confine tra due stati, segna un limite simbolico e sociale tra la ferocia luciferina del sopruso insolente e il raggiungimento di «una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili» e promette un nuovo inizio. La terra di Bergamo si prospetta come un luogo di «cuccagna» (1115) dove il lavoro è protetto e incentivato, dove i capitali si impegnano nelle attività economiche (*FL*, 788-9). L'insediamento in una nuova patria territoriale e l'inserimento nel suo ordine sociale appaiono una conquista che travalica l'esperienza espiativa del singolo individuo, sia pure il «primo uomo della nostra storia» (*Ps*, 478), e proiettano nel futuro l'immagine di una moderna società, in cui, almeno, si tenti di rimediare alle ingiustizie (vedi Raimondi 1974, 221-2; Bàrberi Squarotti 1988, 189-209).

## Bibliografia

- Bàrberi Squarotti, G. (1988). *Manzoni: le delusioni della letteratura*. Cosenza: Marra.
- Becherucci, I. (2004). «Nel cuore dell'*Adelchi*. Premessa alla lettura dell'opera». *Giornale storico della letteratura italiana*, 224-53.
- Broggi, D. (2005). *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*. Pisa: Giardini.
- Bruni, F. (2017). *Patria. Dinamiche di una parola*. Venezia: Marcianum Press.
- Danzi, L.; Panizza, G. (a cura di) (2012). *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*. Milano: Il Saggiatore.
- De Rienzo, G. (1980). *L'avventura della parola nei "Promessi sposi"*. Roma: Bionacci.
- Di Benedetto, V. (1999). *Guida ai "Promessi Sposi"*. Milano: Rizzoli BUR.
- Dillon Wanke, M. (2011). «L'ombra di Manzoni». Alfonzetti, B.; Cantù, F.; Formica, M.; Tatti, S. (a cura di), *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 61-76.
- Dionisotti, C. (1988). *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*. Bologna: il Mulino.
- Ellero, D. (2010). *Manzoni. La politica le parole*. Milano: Casa del Manzoni.

- Gaspari, G. (2010). «Unità e identità degli italiani. La parte di Manzoni». Colombo, A.; Pittia, S.; Schettino, M.T. (a cura di), *Mémoires d'Italie. Identités, représentations, enjeux (antiquité et classicisme), à l'occasion du 150° anniversaire de l'Unité italienne (1861-2011)*. Como: New Press Edizioni, 262-78.
- Langella, G. (2005). *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*. Novara: Interlinea.
- Langella, G. (2018). «Il lazzeretto e la città futura. Capitoli XXXV-XXXVI». Fandella, P.; Langella, G.; Frare, P. (a cura di), «Questo matrimonio non s'ha da fare...». *Letture de "I promessi sposi"*. Milano: Vita e Pensiero, 149-62.
- Mancini, M. (2011). «Alessandro Manzoni». Alfonzetti, B.; Tatti, S. (a cura di), *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*. Roma: Donzelli, 19-32.
- Manzoni, A. (1885). *Opere inedite o rare*, vol. 2. Milano: Rechiedei.
- Manzoni, A. (1988). *Adelchi*. Edizione critica a cura di I. Becherucci. Firenze: Accademia della Crusca.
- Manzoni, A. (2000). *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*. A cura di I. Botta. Milano: Centro Nazionale Studi Manzoniani.
- Manzoni, A. (2014). *I Promessi sposi*. A cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi. Milano: BUR.
- Manzoni, A. (2015). *Fermo e Lucia*. A cura di S. Nigro. Milano: Mondadori.
- Palumbo, M. (2015). «Storia e giustizia nei *Promessi sposi*». Fournel, J.-L. (éd.), *Langages, politique, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*. Lyon: ENS Éditions, 315-25.
- Panizza, G. (2012). «Le due tragedie e l'idea di nazione». Danzi, Panizza 2012, 87-101.
- Perotti, P.A. (2015). «La patria è dove si sta bene (*I promessi sposi*, XXXVIII, 731)». *Esperienze letterarie*, XL, 109-24.
- Raboni, G. (2012). «L'esperimento dei *Promessi sposi*: una nuova letteratura per la nazione». Danzi, Panizza 2012, 123-34.
- Raboni, G. (2017). *Come lavorava Manzoni*. Roma: Carocci.
- Raimondi, E. (1974). *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*. Torino: Einaudi.
- Raimondi, E. (1990). *La dissoluzione romanzesca. Antropologia manzoniana*. Bologna: il Mulino.
- Toschi, L. (1983). *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*. Padova: Liviana.
- Toschi, L. (1989). *La sala rossa. Biografia dei "Promessi sposi"*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Visconti, E. (2004). *Dalle lettere: un profilo*. A cura di S. Casalini. Milano: Casa del Manzoni.

# D'Annunzio, «il ferro di Erme e lo specchio di Atena»

Monica Giachino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** A useful track to read *Il fuoco* is the one provided years later and implicitly by d'Annunzio himself in *Il compagno dagli occhi senza cigli*. Following that trace and the epiphanic value of an object, the mirror, the essay proposes to outline, at least in one of its aspects, the path from reality to myth.

**Keywords** Italian literature. 20th century. D'Annunzio. Il fuoco. Il compagno senza cigli.

Un'utile traccia di lettura del *Fuoco*, almeno in uno dei suoi aspetti, è quella autoriale, fornita a distanza di anni e in forma implicita nella cosiddetta «Favilla di Dario» pubblicata a puntate tra il dicembre 1912 e il febbraio 1913 sul *Corriere della sera*, rimasta incompiuta e destinata a confluire nel 1928, con l'aggiunta delle pagine finali e di un lungo inserto, nel secondo tomo delle *Faville del maglio* con titolo *Il compagno dagli occhi senza cigli*. Come si sa, la prosa, tra autobiografia reale e fittizia, si immagina composta e ambientata alla Capponcina nel gennaio 1900, durante la stesura del *Fuoco*. E con il *Fuoco* stabilisce un viscerale rapporto di intertestualità.<sup>1</sup> È il racconto di una giornata attesa e vissuta con sgomento, dopo una notte sublime dedicata alla scrittura del romanzo veneziano, ormai giunta alle sue fasi finali. Alto e solenne *l'incipit*, già marchiato dalla cifra dell'illusorietà:

Ho lavorato quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano. Se questo ardore mi dura, fra tre settimane l'avrò compiuto. Verso le quattro il camino

---

**1** Sulla pratica dell'*autotextualité* nella scrittura in prosa di d'Annunzio si veda Crotti 2016, 75-104.

s'è spento, ma non ho sentito l'aria raffreddarsi intorno alla mia illusione. (D'Annunzio 1947, 415)

La rarefatta e fervida atmosfera dell'artefice intento alla creazione artistica è interrotta dall'imporsi, nel giorno che viene, dell'incontro non più procrastinabile con l'amico più caro degli anni di collegio e con le miserie del suo vissuto, Dario: malato, fallito, dedito all'alcol, stretto dai debiti tanto da aver falsificato su di una cambiale la firma di d'Annunzio.

Significativamente viene specificato anche il punto preciso in cui all'alba di quel giorno di gennaio la scrittura viene sospesa: Stelio Èffrena e Foscarina a Murano, la visita alle fornaci, l'incontro con il maestro Seguso, la lavorazione del vetro e il dono del calice, destinato a infrangersi tra le mani di Foscarina. Con un'abile tessitura di citazioni e di richiami al romanzo, nel *Compagno dagli occhi senza cigli* la riflessione metaletteraria sovrappone l'esercizio dello scrivere alla lavorazione del vetro, fino a identificarli. Medesima è la necessità di trasformare con mano attenta la materia grezza in forme belle, medesima è la fragilità delle forme belle così ottenute:

Veramente mi pareva di respirare nella fornace, coi vetrai di Murano, e di non avere in mano la mia penna ma un ferro da soffio con in cima il vetro fuso, e di non essere rischiarato dal mio quieto olio d'oliva ma dalla vampa della grande ara incandescente. Mi bisognava, per creare il calice, convertir la parola in quella piccola pera di pasta rossa dal garzone aggiunta di tratto in tratto alla forma che nasce sotto i tocchi dell'ordegno. Mi bisognava avere le mani pieghevoli prudenti e bruciacchiate di quel buon Seguso, i suoi gesti agili e leggeri come 'i gesti d'una danza silenziosa'. Ecco infine, sul foglio di carta, il vetro che si tempera a poco a poco, quasi colorato d'un colore mattutino dal mio spirito come da un'alba più profonda di quella vera. (415)

I movimenti delle mani paragonati a «'i gesti di una danza silenziosa'» sono un prelievo diretto dal *Fuoco*.<sup>2</sup> La pagina scritta che diventa vetro e deve essere temperata a poco a poco richiama un luogo limitrofo del romanzo veneziano, ossia la risposta dei maestri mura-

<sup>2</sup> Così nel *Fuoco*, in una pagina che trova il proprio avantesto in alcune puntuali annotazioni dei *Taccuini* datate 1897 (cf. D'Annunzio 1965, 205-6): «Ferveva il lavoro intorno alla fornace. In cima ai ferri da soffio il vetro fuso si gonfiava, serpeggiava, diventava argentino [...]. I garzoni ponevano una piccola pera di pasta ardente nei punti indicati dai maestri [...]. Disperdevasi a poco a poco il rossore sotto gli ordegni; e il calice era esposto nuovamente alla fiamma [...]. Straordinariamente agili e leggeri erano i gesti umani intorno a quelle eleganti creature del fuoco, dell'alito e del ferro, come i gesti d'una danza silenziosa» (D'Annunzio 1989, 433-4).

nesi interrogati da Stelio Èffrena in merito alle fasi della lavorazione del vetro. Parole che contengono un monito preciso:

«Appena formato, si mette il vaso nella camera della fornace per dargli la tempera» rispondeva uno dei maestri vetrai a Stelio che l'interrogava. «Si spezzerebbe in mille frantumi se fosse esposto all'aria esterna d'un tratto». (D'Annunzio 1989, 435)

Evocato nell'*incipit* del *Compagno dagli occhi senza cigli*, l'insegnamento assume il valore di una premonizione, o meglio di un consapevole ma inevitabile pericolo. L'imminente epifania di Dario è preceduta da una «inquietudine» simile «alla paura di vivere», che stringe il cuore e serra la gola. È avvertita come «una ferita» nella «mia armatura», come una «forza ignota» che «sta per sopraggiungere e per entrare», capace di annientare «la legge di bellezza» che regolava «il mio giorno e la mia solitudine». Fin dal risveglio i fogli vergati nella notte sembrano l'esito di un lavoro lontano e inutile, destinato a condividere con il calice donato a Foscarina dal maestro Seguso una medesima sorte:

Guardo con indifferenza le pagine di stanotte; non ho voglia di leggerle. La coppa di vetro mi sembra andata in frantumi, già prima che la mano convulsa di Perdita la spezzi. Può talvolta la vita essere una così cruda nemica dell'arte? Nulla più mi lega alla mia opera. (D'Annunzio 1947, 416-17)

Nel racconto, com'è noto, si alternano due piani temporali: il passato, con il recupero memoriale dei ricordi degli anni di collegio, il presente di quella giornata che mette a confronto e a contrasto due vite e due destini. L'intenzione prima, e conclamata, è ovviamente quella di separare recisamente due vissuti e due sorti, di riconoscere nel passato i segni di una predestinazione e in Dario un opposto, un altro da sé, ciò che l'«io» sarebbe stato se non fosse stato artista, se non avesse avuto il talento, il coraggio, l'orgoglio di nascere alla gloria, «senza di lui» (530), ossia senza Dario, come recita il finale del racconto, in apparenza trionfale.

Ma, come spesso accade in d'Annunzio, la laude di sé lascia filtrare in filigrana tutt'altro. Troppo gravata d'angoscia è l'attesa dell'incontro con Dario, troppo concitata la sua uscita di scena, che ha il carattere di un'autentica rimozione: caricato a forza, con l'aiuto di uno dei famigli, in una vettura che lo dovrà portare lontano, «cupa come se fosse rivestita del drappo nero che s'usa a coprire la bara» (530), con nelle tasche del pastrano del denaro e una bottiglia di liquore. O meglio, quel che resta di tale bottiglia, in parte già consumata proprio nel luogo sacrale della scrittura: la stanza «rivestita d'un legno corale di sacrestia» inutilmente protetta da «due vasti leggii a mu-

ro, provenienti da Santa Maria Novella» e da «uno stupendo leggìo da coro trovato nel senese» (523). Sul lungo tavolo di noce giacciono sparse le pagine appena composte del *Fuoco*:

Io stesso prendo la bottiglia e il bicchiere; poso l'una e l'altro presso la pagina dove si tempera il vetro foggìato dall'ordegno del mio vetraio di Murano con gesti agili e leggeri come 'i gesti d'una danza silenziosa'. Per crudeltà contro me stesso, dico a colui che non può più udire né intendere: «Ti verso il gin nel calice di Murano appena appena freddato, o Dario». (528-9)

L'asserita volontà di fare di Dario una figura di contrasto, volta a testimoniare l'inevitabile predestinazione dell'io' a una vita eroica e inimitabile, è del resto continuamente minata da notazioni di segno inverso. Proprio quel tavolo di noce, tra le carte del *Fuoco* già vergate e quelle ancora da scrivere, è sede di una duplice rivelazione. Sul piano narrativo Dario confessa la colpa di aver falsificato, per questione di denaro, la firma dell'amico e automaticamente, a un più profondo livello di significato, sancisce la propria funzione:

Sospingo il cumulo ingente di pagine che compongono il mio romanzo già prossimo alla fine. Le spargo su la tavola, bianche e nere [...]. Dario ammutolito prende uno de' fogli bianchi, intinge una penna, e scrive il mio nome, tanto perfettamente contraffacendo la mia firma che io gli metto le mani su le spalle con atto affettuoso ed esclamo: «*Alter ego!*» Di subito egli si volge verso di me a faccia a faccia.

In un attimo sono svuotato di tutto il mio mondo immaginario, di tutte le mie finzioni [...]; in un attimo la stanza severa è vuotata di tutta la sua sensibilità affine ai miei pensieri [...] l'aura di sfacelo e di dolo mi riavvolge a un tratto, mi affanna, mi affoga, come l'emanazione di un contagio sordido. (523-4; corsivo nell'originale)

Dario assume la funzione di perturbante, di doppio, di *alter ego*. È compagno e fratello. E ancora e soprattutto è specchio, fin dai primi momenti del suo arrivo:

Non distogliere la pupilla dall'amico che si trascina e s'affanna. Ma guardalo, ma sopportalo intero. Ha uno specchio per te, perché tu vi ti miri. (427)

E poco oltre:

Sono nato a creare una vita sovrana, intento a crearla, per non lasciarmi sopraffare dal contrasto spietato; ed ecco, nel colmo dello sforzo inaccessibile, posto m'è innanzi un tremendo specchio. (490)

Del resto la scrittura dannunziana ha una lunga familiarità con specchi depositari di verità che contraddicono e rivelano inattuabili intenti e asserzioni programmatiche. Il confronto con veritiere immagini di sé riflesse in uno specchio segna anche il personaggio di Stelio Èffrena che pure, rispetto ad altri protagonisti dannunziani, sembra detenere un progetto più solido e sicuro: quell'arte nuova che sia fascinazione e strumento di dominio sulla folla, la parola che sappia soggiogare e muovere le moltitudini a cose grandi.

Da Claudio Cantelmo eredita uno specchio e una convinzione. Nelle prime pagine del *Fuoco* viene innestata una citazione proveniente dalle *Vergini delle rocce*, che Stelio Èffrena fa sua e, in sintonia con la dannunziana identificazione tra arte e vita, immagina uscita dalla propria penna e attribuita a un personaggio di propria invenzione:

Egli era giunto a compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita [...] a trasformare così d'un tratto in specie ideali tutte le figure passeggerie della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole «Io assisteva in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio». (D'Annunzio 1989, 205-6)

Il medesimo pensiero è infatti nella mente di Claudio Cantelmo quando, preceduto da fasci di mandorli in fiore, rende visita all'antica e morente famiglia dei Capece Montaga: che è poi una rielaborazione del frammento leonardesco posto in esergo al prologo delle *Vergini delle rocce*, l'arte intesa come «una cosa naturale vista in un grande specchio».

Ma così come era avvenuto nelle *Vergini delle rocce*, nel *Fuoco* altri specchi testimonieranno una verità opposta e più profonda.

*L'Allegoria dell'Autunno* pronunciata a Palazzo Ducale, che dovrebbe porsi come una sorta di prova generale dei futuri destini di gloria è in realtà delimitata da una immagine di segno opposto che vanifica l'asserita possibilità di nobilitare e trasformare il reale e che restituisce piuttosto la vanità del tutto. In apertura di episodio Stelio Èffrena, chino su uno dei pozzi del cortile di Palazzo Ducale, vede riflessa nello specchio d'acqua un'anima non vivificatrice, ma sterile e immota:

Stelio si soffermò sul pozzo indicato dalla Foscarina; si chinò sul margine di bronzo, sentendo contro le sue ginocchia i rilievi delle piccole cariatidi, e scorse nel cupo specchio interiore il riflesso vago delle stelle lontane. Per qualche attimo la sua anima si isolò, si fece sorda ai rumori circostanti, si raccolse in quel cerchio di ombra donde saliva un tenue gelo che rivelava la presenza dell'ac-

qua; è senti [...] nell'ultima profondità del suo essere, un'anima segreta che a somiglianza di quello specchio d'acqua rimaneva immota estranea intangibile.

«Che vedi?» gli chiese Piero Martello chinandosi anch'egli sul margine consunto dalle funi delle secchie secolari.

«Il volto della Verità» rispose il maestro. (228)

La stessa immagine ritorna in chiusura d'episodio, quando Stelio, tra i clamori della folla che lascia Palazzo Ducale e della città in festa, attende Foscarina nel luogo convenuto, ossia accanto a quel pozzo:

E gli ripassò sullo spirito la malinconia indefinibile ch'egli aveva provato nel chinarsi sul margine del bronzo a guardare in quel cupo specchio interiore il riflesso delle stelle; e s'aspettò un evento il quale movesse, nell'ultima profondità del suo essere, quell'anima segreta che a somiglianza di quello specchio d'acqua rimaneva immota, estranea ed intangibile. (269)

Ed è significativo che in quel medesimo luogo tornerà Foscarina. Si chinerà sul pozzo, ma guarderà nello specchio d'acqua con già una precisa consapevolezza:

Si appressò al pozzo. Com'ella lo considerava, ogni particolarità le s'imprimeva nello spirito e assumeva una strana forza di vita fatale: il solco delle funi nel metallo, l'ossido verde che rigava la pietra [...] e quel profondo specchio interiore che l'urto delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino. Si chinò sulla sponda, vide la sua faccia, vide il suo spavento e la sua perdizione, vide la Medusa immobile ch'ella portava al centro della sua anima. (398)

Del resto Foscarina sa che «non ci sono specchi nella casa della Contessa di Glanegg» la nobildonna viennese di rara bellezza che scelse la clausura a palazzo Gàmbara per impedire ad alcuno di assistere al vanire di tale bellezza. Così come Foscarina sa che «troppi ve ne sono nella casa di Lady Myrta»:

Quella ha nascosto agli altri e a sé la sua decadenza; questa s'è vista invecchiare ogni mattina, ha contato a una a una le sue rughe [...] ed ha voluto riparare con gli artifizii al danno irreparabile. (381)

Né è un caso che nel complesso tessuto narrativo, ideologico, iconografico del *Fuoco* venga chiamato in causa un altro specchio, il solo capace di garantire al poeta il potere di intervenire su di una realtà altrimenti non suscettibile di modifica e di restituire le immagini di un reale compiutamente trasfigurato. Accade durante la lunga se-

quenza della passeggiata di Stelio Èffrena e Daniele Glauro che, in una Venezia novembrina squassata dal vento, pietrificata e sepolcrale, hanno appena dato soccorso a Richard Wagner, colto da malore, sollevandolo con le proprie braccia. L'ebbrezza creativa che segue tale avvenimento, porta Stelio Èffrena a concepire l'opera nuova capace di generare «una comunione immediata con l'anima della folla», mostrando, con una ripresa shopenhaueriana, «le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo» (360-1). Con occhi di veggente Èffrena evoca e soprattutto invoca un altro specchio, in una domanda che resta, almeno nella narrativa dannunziana, senza risposta: «Ma chi darà a un poeta il ferro di Erme e lo specchio di Atena?» (365). Il riferimento è ovviamente al «gesto di Perseo» che con il falchetto di Erme e lo scudo di Atena recise la testa di Medusa.

Ma siamo nella dimensione del mito<sup>3</sup> e lo specchio di Atena, che sconfigge la Gorgone e il suo potere di pietrificazione, è appunto uno scudo, una protezione che permette di non guardare direttamente le cose.

## Bibliografia

- Alatri, P. (1988). *D'Annunzio. Mito e realtà*. Napoli: Suor Orsola Benincasa.
- Caronia, S. (2003). «Gabriele d'Annunzio. "Torna con me nell'Ellade scolpita"». *Il mito nella Letteratura Italiana*, vol. 3. A cura di R. Bertazzoli. Opera diretta da Pietro Gibellini. Brescia: Morcelliana.
- Crotti, I. (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Sinestesie.
- D'Annunzio, G. (1947). *Il compagno dagli occhi senza cigli. Prose di ricerca*, vol. 2. A cura di E. Bianchetti. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. A cura di E. Bianchetti e R. Forcella. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1989). *Il fuoco. Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Olschki.

**3** A questo proposito si vedano almeno Alatri 1988; Gibellini 1985; Caronia 2003.



# D'Annunzio dall'una all'altra prosa

## Lettera a Ilaria Crotti

Pietro Gibellini  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In the particular form of a letter, this critical analysis focuses on the prose writing of Gabriele d'Annunzio, from the novelistic and romance story to the exploration of shadows and personal *recherche*, between elzeviro and fragment. In the analysis, the attention goes to the studies dedicated over the years to the topic by Pietro Gibellini, also referring to the contributions by Ilaria Crotti on the same subject: not a retrospective, solipsistic look on individual contributions, but an attempt to compose them in a summary, in order to follow the turning point, or rather the turning points, that led the author to move from one genre to another.

**Keywords** D'Annunzio. Narrative. Novel. Prose writing. Notturmo.

Cara Ilaria, l'occasione di questa *Festschrift* in tuo onore mi induce a riflettere su un tema cui entrambi abbiamo dedicato la nostra attenzione: la scrittura in prosa di Gabriele d'Annunzio, transitata dal racconto novellistico e romanzesco alla esplorazione d'ombre e alla personale *recherche*, tra elzeviro e frammento. Nel farlo, ripenso naturalmente agli studi che ho dedicato negli anni al tema, ripensando anche ai tuoi contributi sullo stesso soggetto: licenza perdonabile, spero, perché non vorrei limitarmi a uno sguardo retrospettivo, solipsistico, su singoli contributi, ma tentare di comporli in una sintesi, onde seguire la svolta, anzi le svolte che condussero l'autore a passare dall'uno all'altro genere. Lo stesso scrittore marcò la separazione tra narrativa e prosa varia, quando riunì la sua opera nell'Edizione nazionale inaugurata nel 1927 da *Alcyone*: accanto alla sezione delle poesie, cioè dei *Versi d'amore e di gloria*, a quella teatrale, suggestivamente titolata *Tragedie Sogni*

*Misteri*, volle distinguere, con etichetta dantesca («Versi d'amore e prose di romanzi», *Purg.* XXVI, v. 118), le *Prose di romanzi* e le *Prose di ricerca*, o più esattamente, come suona il chilometrico titolo originale, *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di fuochi, di baleni*. Spartiacque di genere, ancor prima che la differenza di stile e di struttura, la gestione in prima persona del dettato: anziché narrare in terza come nei romanzi (con l'eccezione del *Giovanni Episcopo*, dove è il protagonista a narrare il suo calvario). Se nei romanzi narrava storie di protagonisti modellati - almeno in parte - a mo' di sue controfigure, spacciandole magari per «studii» oggettivi, d'Annunzio nelle nuove prose toglieva la maschera dell'interposta persona e si esprimeva direttamente, passando dalla vaga somiglianza alla perfetta identità tra scrittore e personaggio, unificando *auctor* e *agens*. Ora, sfronando dalla sezione di prose varie gli scritti d'occasione - discorsi celebrativi, testi politici e militari ecc. - sparsi su un ampio arco cronologico e riuniti poi in volume anche ad anni di distanza, è chiaro che lo snodo tra l'una e l'altra prosa va posto soprattutto tra l'immediato anteguerra e l'avventura fiumana, tra le rive atlantiche di Arcachon e la sponda lacustre di Gardone: in questa terra di nessuno, l'area narrativa prevalente nella prima stagione e quella descrittiva, introspettiva e memoriale cresciuta nella seconda sovrappongono i loro lembi. Dunque non dobbiamo immaginare una brusca inversione, ma rilevare una serie graduale di curve disseminate in un arco temporale relativamente lungo. Un arco nel quale (e anticipo qui la tesi di questa epistola) lo scrittore acquista consapevolezza di una sua vocazione alla prosa di ricerca già latente nelle opere narrative. Fin dagli esordi l'autore manifestava opzioni che con il tempo si sarebbero accentuate: la propensione a un lessico prezioso e arcaizzante; la predilezione per una sintassi lineare, iterativa e paratattica; la subordinazione della *fabula* all'intreccio; la riduzione del percorso diegetico a vantaggio di inserti ecfraistici, introspettivi, saggistici; la ricordata tendenza a fare dei protagonisti un ideale doppio dell'autore; la dilatazione degli accadimenti interiori e l'estrema riduzione degli eventi esterni. Non è forse vero che già nel romanzo d'esordio, *Il piacere*, «memoria» e «aspettazione» prevalgono largamente sullo scarso *plot*, il cui esito è deciso da un *lapsus* legato alla morbosa immaginazione di Andrea Sperelli? E che dire dell'incastonamento, nel primo romanzo, di un diario, sia pure attribuito alla mano femminile di un personaggio, la dolce Maria Ferres? Lo scrittore Alessandro Spina, *alias* Basili Khouzam - che tu certo ricordi - amava dire che nel romanzo ottocentesco il personaggio cerca il suo posto nel mondo, mentre in quello novecentesco il protagonista tenta di (e stenta a) mettere a posto il mondo nella sua testa: in questo senso *Il piacere* merita davvero il titolo di apripista della moderna narrativa.

Torniamo agli anni della svolta, quelli della grande guerra e dei suoi immediati dintorni. Il *Notturmo*, testo esemplare della nuova scrittura, si forma nell'arco di un quinquennio: dal 1916, anno dell'incidente aereo che costringe d'Annunzio a una cecità transitoria, affinando la sua vocazione a registrare sensazioni, ricordi e fantasie fissandole inizialmente sulle strisce di cartoncino che accentuano la sua vocazione alla sintassi breve, fino al 1921, quando reduce dall'avventura fiamana e approdato al *buen retiro* gardesano completa e pubblica il libro. Ma la svolta più o meno conscia può ben retrodatarsi: il ritmo della pubblicazione di romanzi, fino allora piuttosto incalzante, si arresta nel 1900, con il *Fuoco*, che mi piacque definire un romanzo-saggio, pubblicato contemporaneamente, in ideale gemellaggio, alla *Beata riva* di Angelo Conti, il «trattato dell'oblio» prefato dallo stesso d'Annunzio: nel saggio del *petit-maître* dell'estetismo italiano i due amici dialogano sull'arte sotto i trasparenti nomi di Ariele e Gabriele, così come fanno nel romanzo attraverso i loro sosia Stelio e Daniele. Concorderai infatti, cara Ilaria, che la distanza tra Stelio e Gabriele è memore di quella che separa l'autore da tutti gli *alter ego* dei suoi precedenti romanzi, compreso Andrea Sperelli, doppio autoriale presentato come affetto da una malattia della volontà ma in realtà idealizzato come artista raffinato, ricco, aristocratico, seduttore e via dicendo, qualità nelle quali lo scrittore l'avrebbe poi superato, ma che allora sognava di emulare non senza frustrazioni, dopo l'operazione imperfetta dell'ascesa sociale tentata dal Duca minimo sposando la sfortunata Maria Hardouin dei duchi di Gallesse Altemps.

Piuttosto, va notato che la dialettica tra arte solare e notturna, lucidamente presentata nella figura metapoetica del *Fanciullo* alcionio (1902), suonatore che dalle due canne del suo sifolo versava luce e ombra, non è estranea alla dialettica tra apollineo e dionisiaco, dunque tra melodia e ritmo, tra chiarezza e tenebra, che affiora nel *Fuoco* e sigilla *La beata riva*. Siamo insomma retrocessi dalla «inutile strage» alla *belle époque*, dal maledetto quadriennio 1914-18 agli albori del secolo.

Del resto, la genesi insolitamente lunga del romanzo veneziano, ideato e in parte avviato nel 1896, si spiega con l'entrata nello scenario progettuale di d'Annunzio della scrittura teatrale e della poetica drammaturgica - largamente trattata anche nel *Fuoco* - coincidente con l'entrata nella sua vita intellettuale e amorosa di Eleonora Duse. Dopo il *Fuoco*, la scrittura di d'Annunzio si volge quasi esclusivamente alla poesia e alla scena: compie le *Laudi*, che il *tandem* Duse-Conti vorrebbe orientare alla dolcezza francescana e neostilnovista piuttosto che sull'ebbrezza neopagana e sull'enfasi eroica; e privilegia soprattutto il teatro. È la scena ad assorbire l'esile trama dei romanzi potenziando la vocazione al dialogo che dava frutti eccellenti anche

nei testi narrativi (pur dovendosi riconoscere una scarsa polifonia poiché i personaggi parlano tutti - mi disse un giorno a Pavia Carlo Dionisotti - come le tre vergini delle rocce). La pubblicazione nel 1902 delle *Novelle della Pescara* non rappresenta un ritorno d'interesse alla narrativa, nella forma breve del racconto, ma piuttosto una selezione, sistemazione e dunque liquidazione di testi scritti e pubblicati negli anni Ottanta, una vicenda studiata da Ivanos Ciani prima che dal sottoscritto. Il ritorno a un libro incluso tra le *Prose di romanzi* si sarebbe avuto solo nel 1910, con quel *Forse che sì forse che no*, ambientato nella tua nativa Mantova; il corposo libro, ornato dalla xilografia del labirinto, poggiava la sua sostanza sui dedali mentali dei personaggi più che sul moderno mito icario dell'ebbrezza aviatoria. Con l'umbratile incertezza tra ragione e follia, tra realtà tangibili e fantasmi mentali, il *Forse* volgeva decisamente le spalle all'impianto consolidato della grande narrativa ottocentesca. Dopo il *Forse*, solo un altro testo è collocato dall'autore tra i romanzi: la *Leda*, certo in virtù della dicitura «racconto» esposta nel titolo completo della stampa trevesiana (*La Leda senza cigno*, racconto seguito da una «Licenza», Milano, Treves, 1916): ché la lunga «Licenza» posposta al breve racconto, un giallo *ante litteram*, avrebbe meritato l'inclusione tra le prose di ricerca, trattandosi di una sorta di diario autobiografico liberamente interceso da digressioni, germinate inizialmente - come evidenziò Clelia Martignoni - su cartigli analoghi a quelli rifiuti nel *Notturmo*.

Sorte diversa toccò invece alla *Vita di Cola di Rienzo*, pubblicata in rivista nel 1905-06 ma uscita in volume nel 1913 con l'aggiunta di un lunghissimo «Proemio» autobiografico, al quale si deve la collocazione del libro tra le *Prose di ricerca*. La *Vita* propriamente costituiva invece libera riscrittura della *Cronica* romanesca dell'Anonimo trecentesco, compulsata e postillata però nella versione toscannizzata procurata nel 1854 da Zefirino Re (uno dei libri spariti dalla biblioteca di Gabriele al Vittoriale, ragion per cui è stata rinviata a giudizio una nota dannunzista). Si direbbe dunque materia più da romanzo che da prosa d'arte; ma nel «Proemio» l'autore spiegava che nel ripercorrere la vicenda di Cola, egli non voleva far opera di storico né di biografo, ma praticare il genere del ritratto. In effetti, ripubblicando quel testo (1999), osservavo che nel *Tribuno innamorato* dell'antica gloria di Roma d'Annunzio metteva anche una parte di sé, secondo una consuetudine che tu hai rilevato nel *Ritratto di Luisa Baccara*. Il Comandante di Fiume non ricalcherà il modello del trascinatore umanista?

Ora, a ridosso della vita di Cola cade il *Solus ad solam* (1908), il diario epistolare indirizzato all'amante Giuseppina Mancini, sottratta dai familiari al contatto con Gabriele a causa delle turbe mentali della donna, aggravate se non scatenate dalla relazione con il don giovanni-narciso.

Forma diaristica ha anche la suggestiva *Contemplazione della morte* (1912), nella quale l'autore registra i ricordi, le meditazioni, le emozioni provate nel seguire due agonie: da vicino, ad Arcachon, quella del suo ospite francese, il pio Adolphe Bermond, da lontano quella del fratello maggiore e minore, e per certi tratti rivale, Giovanni Pascoli. Poco prima d'Annunzio (1911) aveva avviato la pubblicazione sul *Corriere della sera* delle prime *Faville del maglio* - poi incluse nei due tomi del 1924 e del 1928, giustamente collocati tra le *Prose di ricerca* - retrodatandole però di dieci-dodici anni, quelli dei *Taccuini* che in buona parte vi erano stati rifiutati, secondo una logica di riscrittura o se vogliamo di riciclaggio diversa dalla pratica autocitatoria da te esaminata nella *Leda* e nel *Notturmo*. L'attenzione di d'Annunzio ai *Taccuini*, editi solo postumi nel 1968 e nel 1976, dovette contare, a parer mio, non soltanto come cava da cui estrarre materiali da rifinire e riutilizzare, come fece immettendoli nelle *Faville* e soprattutto nel *Libro segreto* - dilatandoli e levigandoli, con esiti non sempre migliorativi - ma perché l'autore dovette capire la qualità intrinseca di quella prosa segmentata in brevi frasi, di notazioni immediate, sgombre da superfetazioni verbali. Insomma, la maturazione della nuova scrittura nasceva anche da un'agnizione retrospettiva, dal riconoscimento cioè di una propria vocazione nativa, manifesta nelle paginette germinali dei taccuini.

Vero è che la *Contemplazione della morte* deve considerarsi il testo inaugurale della prosa di ricerca, per la materia riflessiva - un basso continuo presente fino all'ultimo testo significativo, il *Libro segreto* che il frontespizio diceva «di Gabriele d'Annunzio tentato di morire» - ma anche per l'impianto diaristico e per le scelte stilistiche che ebbero occasione di considerare studiando le correzioni dell'autografo.

Tuttavia è il *Notturmo* che è diventato testo eponimo della nuova scrittura, spesso citata come «notturna» anche in riferimento ad altre opere della seconda maniera. Su questo libro, più che su altri, si sono sovrapposti i nostri interessi, con una curiosa sintonia, poiché entrambi abbiamo voluto estendere l'attenzione al diario che della convalescenza del padre tenne la figlia Renata, che lo assisteva amorosamente ritagliando dal cartoncino le strisce per il lapis dello scriba bendato; un diario che feci legare, su consiglio di Elena Ledda, all'edizione da me introdotta per i Grandi libri Garzanti (1995), nella redazione breve edita in rivista, e che tu pubblicasti nella redazione estesa fino allora inedita intitolandola *Il 'Notturmo' della Sirenetta* (1997). Anche nel *Notturmo* la «contemplazione della morte» aveva, come sai, gran parte; ma rispetto al libro precedente, il nuovo potenziava - se non m'inganno - la liricità della parola, accentuata dalla gravidanza acquisita nel campeggiare in frasi brevi o brevissime, ma anche dall'efficace apporto recato alla visività (la «retorica del-

lo sguardo» da te analizzata); d'Annunzio inoltre esaltava le risorse espressive della verbalità insistendo sul contatto con le arti sorelle: quella della pittura, che spiega l'inclusione come parte integrante e non solo esornativa delle incisioni di Adolfo De Carolis, che prelevai dalla *princeps* trevesiana e volli incluse nella edizione garzantiana con il consenso del suo direttore, Lucio Felici, e l'arte musicale, insita nel titolo stesso di *Notturmo*, che allude in prima istanza al buio cui l'infermo era costretto, ma anche al genere pianistico, nonché in tante pagine interne al libro (ricordo una affascinante conversazione con il maestro Gianandrea Gavazzeni su quelle dedicate a Skrjabin): nello stesso torno di tempo, d'Annunzio pubblicava l'elegante *Ritratto di Luisa Baccara* (testo a te familiare) che recava in copertina il suo profilo chino verso la tastiera, pure inciso da De Carolis, e nel quale Gabriele associava le arti della scrittura, della musica e dell'incisione sotto il mantello comune della sintassi; alternanza di pause e suoni, di bianco e nero, di parole e silenzi.

Tra le varie sterzate che accompagnano la curva ad ampio raggio del transito dalla prosa romanzesca a quella accostabile allo *stream of consciousness*, nel ventennio abbondante che sta tra la genesi del *Fuoco* e l'approdo del *Notturmo*, stanno due testi importanti da me editi e studiati dei quali - se non pecco di presunzione - la critica o non si accorse, o non capì l'importanza - e che mi piace richiamare all'attenzione di chi leggerà questa miscellanea. I due testi uscirono nel 1995, nella collana dei Classici Giunti appena inaugurata da uno studioso ed editor signorile e rigoroso come Lucio Felici, nostro collega per qualche anno a Ca' Foscari e mio amico di quasi una vita. La collana, dove, grazie alla collaborazione tra un maestro della grafica quale Attilio Rossi e il direttore-studioso, si coniugavano eleganza e rigore, era affidata a curatori autorevoli: la sua precoce chiusura la dice lunga sul divorzio già allora incipiente tra editoria e alta cultura.

Alla richiesta dell'amico Lucio di proporgli un d'Annunzio inedito o dimenticato, optai per l'antologia di *Prose scelte* curata dallo stesso autore nel 1906, e dopo allora finita nell'oblio, con due sole eccezioni (Emilio Cecchi ed Eurialo De Michelis) e per la stampa di un testo orale inedito da ricostruire, le parole gradualmente pronunciate da d'Annunzio nella convalescenza dopo la caduta dalla finestra del Vittoriale nel 1922.

L'antologia, nella quale l'autore aveva raccolto pagine scorporate dai romanzi, oltre che orazioni, commemorazioni, interventi critici e novelle, recava nell'edizione giuntina una puntuale annotazione e un apparato delle varianti introdotte da d'Annunzio nel rivedere i brani inclusi nella silloge, a cura di Giacomo Prandolini (un altro amico prematuramente scomparso, come Lucio). Nel mio ampio saggio intro-

duttivo, intitolato «Le 'Prose scelte' e le scelte della prosa», mettevo a fuoco la genesi e il senso di quell'operazione. Assegnavo con certezza a d'Annunzio l'*Avvertimento* che nella *princeps* figurava firmato dall'«Editore». Parte essenziale dell'*Avvertimento*, la ripresa dei concetti premessi dall'autore al *Trionfo della morte* (1894) per delineare l'«ideal libro di prosa moderna» superando la narrativa d'impianto naturalista: se dalla tradizione rinascimentale - scriveva d'Annunzio - poteva venire la lezione di una prosa musicale degna di gareggiare con l'orchestra wagneriana, per il sondaggio della psiche conveniva guardare piuttosto ai trattati morali e religiosi del medioevo, che in luogo di appiattirsi sugli avvenimenti come la «novellistica paesana» (una stoccata ai veristi!) ne cercavano le cause nei recessi dell'anima. Rimarcavo l'intento, dichiarato da d'Annunzio, di emulare le *Prose scelte* edite l'anno prima da Giosuè Carducci; sottolineavo come l'estrapolazione dal tessuto dei romanzi di brani da florilegio faceva di d'Annunzio un precursore dell'elzeviro rondesco; sostenevo che includendo i romanzi nel bacino cui attingere i *flores* per un'antologia significava svincolare quei testi dalla dominante narrativa cercando i momenti più felici del virtuosismo lirico, le «arie» sgravate dai «recitativi», per dirla con l'indimenticato amico Spina, appassionato di melodramma. Insomma, a quell'altezza cronologica i romanzi erano già virtualmente soggetti alla dicitura *Prose di romanzi* adottata nell'Edizione nazionale, che alla definizione codificata di *romanzo* premetteva quella di *prosa*, che estendeva l'attenzione dall'intreccio allo stile (gli studiosi che nei loro rinvii all'*Opera omnia* scelgono l'abbreviatura *Romanzi* omettendo *Prose* difettano, a parer mio, di sottigliezza). Introducevo però, in quella prefazione non riassumibile perché fitta di pezze d'appoggio testuali, la nozione di «ricerca», anzi, di *Recherche* proustiana, tracciando un parallelismo seppur differenziale tra quei due scrittori che poco si amavano eppure in molto si assomigliavano, come avevo notato pubblicando, nei miei studi sul *Segreto*, due illuminanti appunti di Gabriele su Marcel (uno venne poi ristampato dalla suddetta dannunzista che lo spacciò per frutto di una sua scoperta). Nel penultimo paragrafo, poi, mostravo come certi fili conduttori leghino le *dissecta membra* dei pezzi antologici facendone un testo coeso, primo fra tutti, il motivo della «memoria e aspettazione» che abbiamo già visto reggere l'architettura del *Piacere* e dominare il proscenio nelle prose di ricerca. Le fitte citazioni sfociavano nel motivo dei sepolcri, cruciale nella visione dannunziana del rapporto vita-morte-arte-sopravvivenza, esemplarmente trattato in un episodio del primo romanzo, ora provvisto del titolo *Il sepolcro del poeta* con cui concludevo il mio saggio. Come dire: la «contemplazione della morte», sviluppata nel libro omonimo del 1912, si annidava già tra le pagine del primo Romanzo della Rosa. In testa, la mia introduzione, intitolata «Le 'Prose scelte' e le scelte della prosa», recava come esergo una citazione del d'Annunzio «segreto»: «Pur nella più tenue e nella più po-

tente ode di Alcyone non è tanto mistero quanto nei numeri della mia prosa recente; ove aduno gli arcani della Magia e quelli della Poesia non dissimili». Le *Prose scelte* del 1906, insomma, cadevano a ridosso di importanti partite chiuse: la sostanziale estinzione del romanzo a vantaggio del teatro, la sistemazione conclusiva della novellistica, e la sostanziale chiusura della poesia con il vertice di *Alcyone*, che prefigurava, nella poesia-manifesto del *Fanciullo*, la conversione del flautista in arciere, dunque dell'Imaginifico in Comandante, e nel *Commiato* dedicatorio a Pascoli si congedava non solo dalla raccolta e dall'estate luminosa, ma dal miracoloso e irripetibile viaggio nel mito e dalla poesia stessa (i versi successivi per l'impresa libica e per la grande guerra, *Canzoni della gesta d'oltremare* e *Canti della guerra latina*, non sarebbero state che orazioni in versi). Incanalando la poesia nei «numeri» della nuova prosa, insomma, d'Annunzio reinterpretava a modo suo la strada aperta da Baudelaire e Rimbaud con i *Poèmes en prose* e le *Illuminations*.

Anche la prosa di ricerca, peraltro, ebbe le sue fasi. Se per le *Faville del maglio*, come ti ho già accennato, si può parlare di prossimità al capitolo rondesco e alla prosa d'arte, c'è un'altra componente che imparenta la tarda maniera dannunziana al frammentismo vociano o meglio alle libere associazioni del surrealismo: è la scrittura che segue capricciosamente i corto-circuiti mentali che tocca il culmine nel *Libro segreto* (1935), per il quale parlai di autoritratto mancato e di pirandellismo involontario, e che oggi è concordemente ritenuto la punta più avanzata della modernità letteraria, per dirla con un'espressione cara a voi contemporaneisti. Le cose non stavano così quando pubblicai il mio primo studio sul *Segreto* (1977): i più, con l'eccezione di un signore degli studi quale Guy Tosi, giudicavano quel ricupero e montaggio di frammenti rimasti nei cassetti alla stregua di un rimedio a una vena ormai disseccata, mentre nasceva dal consapevole superamento della «stolta biografia» già promessa a un editore americano, e la rinuncia a fondare la nuova opera, accostata dal suo autore al *Secretum* di Petrarca e alle *Confessioni* di Agostino, sulla «memoria fallace» posta a base della *cathédrale* di Proust. Il libro testamentario rispondeva anche a un intento autoconoscitivo, come mostra l'*incipit* ricorrente in vari paragrafi scritti, «A chiarezza di me», e il titolo transitoriamente previsto *Di me a me stesso* (poi applicato arbitrariamente a un'edizione postuma di appunti omessi dalla prima selezione e che il vecchio autore pensò per un attimo di destinare a un secondo tomo di cui non abbiamo che il frontespizio: *Altre quattrocento pagine del libro segreto*).

Ebbene: l'oltranza sperimentale del *Segreto* ha il suo germe proprio nel secondo testo che pubblicai nei Classici Giunti. Si tratta, come ti accennavo, di un testo orale, costituito dalla registrazione delle pa-

role pronunciate da d'Annunzio dopo la misteriosa caduta dalla finestra del Vittoriale che lo ridusse in pericolo di vita, la sera del 13 agosto 1922. Le trascrissero i due medici che si alternarono per due settimane al capezzale dell'infermo per sorvegliare il ritorno alla coscienza e alla parola, dunque per ragioni cliniche cui si aggiungeva, crescente, un sentimento di devozione. Felici scelse un titolo suggestivo, *Siamo spiriti azzurri e stelle*, tratto da una delle ultime eccitate esternazioni verbali del malato ormai in via di guarigione. La ricostruzione del testo orale fu laboriosa ma gratificante. Come l'archeologo che si trova a ricomporre i frammenti sminuzzati di un'anfora, mi trovavo le trascrizioni di due medici che assistevano l'infortunato, ora isolatamente ora assieme (in tal caso i resoconti erano due, uno stenografico l'altro più sintetico). Le note delle trascrizioni - l'album di un medico e un dattiloscritto esemplato disordinatamente sul manoscritto poi disperso dell'altro medico - non erano in sequenza cronologica, come se una ideale ventata avesse scompigliato il mazzetto di fogli; le rare annotazioni della data e dell'ora costituivano i primi punti fermi, attorno ai quali mi fu possibile ricomporre le tessere del mosaico; si poteva perciò seguire il lento ritorno del ferito alla parola, dalle prime frasi isolate, talvolta sconnesse, a quelle gradualmente più estese, oscillanti tra momenti di umorismo, tinto anche di inserti in dialetto veneziano, e acensioni liriche e visionarie, come quella da cui proviene il titolo. Accanto però all'edizione critica del testo parlato ricostruito nella sua forma originale, riproducevo nella loro struttura caotica i due testimoni: quelli che d'Annunzio, guarito, lesse e postillò, per riascoltarsi e prelevare frasi che poi reimpiegò.

Il mio saggio introduttivo lo intitolai «'Delirio' dopo la caduta»; il termine «delirio», per quanto appena detto, era necessariamente limitato da quelle virgolette che generalmente vanno evitate perché, come mi insegnava Lucio, sono un comodo *escamotage* per dire e non dire; «Dopo la caduta» mi ricordava l'opera più nota di Arthur Miller, l'invidiato marito della povera Marilyn. Ricostruivo innanzitutto il contesto storico: quel trauma fece cadere il progettato incontro tra d'Annunzio, Mussolini e Nitti e tagliò fuori il poeta, cui ancora obbedivano i legionari armati reduci da Fiume, dagli eventi che sfociarono nella marcia su Roma. Chiarivo poi il mistero smentendo l'ipotesi di un attentato doloso; una delle prime parole del ferito, e la testimonianza orale che avevo raccolto dal giardiniere Faustino Andreoli che assistette dall'esterno alla caduta, ne chiarivano la dinamica: il poeta astemio insolitamente ebbro, a cavalcioni sul davanzale, una galanteria di troppo verso Jolanda, la giovane sorella minore di Luisa Bàccara, che suona al pianoforte, una spinta difensiva di Jolanda o di Luisa, accorsa in difesa della sorella o forse infastidita, ingelosita... insomma, «cherchez la femme» (così titolavo il paragra-

fo, ovviamente ignorato da giornalisti e biografi anche recenti interessati ad alimentare la leggenda del complotto). Se il disgraziato episodio - proseguivo - emarginò d'Annunzio dalla vicenda politica italiana, segnò una svolta decisiva nella sua scrittura. Leggendo le scompigliate trascrizioni delle frasi da lui pronunciate dal 17 al 27 agosto, ed evidenziando con le matita le più interessanti, il poeta fu come folgorato: capì cioè che quel linguaggio emergeva da una remota profondità, che la scrittura poteva catturare un flusso di coscienza affiorante anche dal subconscio (non pochi sogni e sequenze di versi germogliati nel dormiveglia vennero trascritti dal poeta, e versati nel *Segreto*). Prima che nel *Libro* del 1935, nel quale d'Annunzio riprendeva alcuni stralci del diario ma soprattutto l'impianto libero e divagante, Gabriele ne versò i frutti in una prosa quanto mai suggestiva, totalmente ignorata dai critici: il *Comento meditato a un discorso improvviso*, composto nello scorcio del 1922 come chiosa al discorso pronunciato dal balcone di palazzo Marino poco prima dell'incidente. Chiarivo la vicenda testuale del *Comento*, poi incluso nel *Libro ascetico della giovane Italia* (1926), e ne sottolineavo l'importanza proprio per l'agnizione di sé, per la riconosciuta attitudine a una esplorazione d'ombre che dall'esterno percepito con una prodigiosa attenzione sensoriale si volgeva sempre più all'inseguimento dei fantasmi interiori. Era, insomma, il primo passo verso il *Libro segreto*, nel quale il Nostro si sdoppierà in autore e curatore, in Gabriele d'Annunzio e in Angelo Cocles, quanto dire un nunzio alato e monocolo come l'orbo veggente, il quale fingeva di pubblicare i fogli donatigli da d'Annunzio nel fatidico 1922, prima di tentare il suicidio: ché per tale era spacciato il «volo dell'arcangelo» gettatosi dalla finestra, da sempre «tentato di morire». Insomma, come dal primo grave infortunio era nato il *Notturmo* a te caro, dal secondo nacque il *Comento* e soprattutto il *Segreto*.

Ecco tutto, cara Ilaria: la conversione dalla narrativa alla prosa di ricerca si svolge lungo un viaggio scandito da tappe essenziali, i testi sui quali nei nostri studi abbiamo ambedue operato affondi analitici, ma che disposte linearmente disegnano ora un preciso itinerario: la dominante immaginativa e memoriale del *Piacere* (1889); il vagheggiamento dell'«ideal libro di prosa moderna» nel *Trionfo della morte* (1894); il velleitario tentativo del romanzo-poema delle *Veragini delle rocce* (1896); quello più articolato del romanzo-saggio con il *Fuoco* (1900) e la susseguente cessione al genere drammaturgico delle istanze narrative e dialogiche; il congedo dal genere della narrazione breve con la sistemazione delle *Novelle della Pescara* (1902); il commiato dalla poesia con il capolavoro dell'*Alcyone* (1903) e il dirrottamento della vena lirica nell'alveo del *poème en prose*; l'estrapolazione dai romanzi delle pagine da antologia nelle *Prose scelte* (1906); la conversione della storiografia in ritrattistica con la *Vita di*

*Cola di Rienzo* (1905-06) e la sua subordinazione all'autobiografia con il lungo «Proemio» aggiunto in volume (1912); il diarismo privato del *Solus ad solam* (1908) e quello pubblico della *Contemplazione della morte* (1912); l'identificazione autore-personaggio avviata con le *Faville* del 1911-14 e la connessa riscoperta dei *Taccuini*; le ultime forzate etichette narrative conferite al non-romanzo del *Forse che si* (1910) e al breve racconto della *Leda* oscurato dalla lunga «Licenza» autobiografica (1916); l'approdo epocale al *Notturmo* (1916); il testo parlato del 1922, «*Siamo spiriti azzurri e stelle*», e della sua immediata fruizione nel *Comento meditato* (1922), germe della svolta che porterà dalla prima alla seconda maniera della prosa matura, quella a dominante elzeviristica delle *Faville* (1924 e 1928), e quella frammentistica e sperimentale del *Libro segreto* (1922).

Così, gettando un ponte fra le due rive della prosa dannunziana - che ho chiamato due prose, ma ho in fondo presentato come prosa una e bina - ripassato mentalmente i nostri scritti su d'Annunzio, i tuoi inaugurati, salvo errore, nel 1991 da un articolo sul *Notturmo*, i miei - purtroppo - molto prima... Con tanti rallegramenti e auguri dal tuo

Pietro Gibellini

Bornato in Franciacorta, luglio 2020

## Bibliografia

Nello stendere questo scritto in forma di lettera, ho tenuto presente gli studi della destinataria Ilaria Crotti. In particolare:

- Crotti, I. (1991). «*Notturmo*: appunti per una retorica dello sguardo». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno* (Venezia, 1988). Roma: Lucarini, 331-58.
- Crotti, I. (1996). «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione dannunziana tra *Leda* e *Notturmo*». *Sigma*, 5-6, 59-89.
- Crotti, I. (1997). *Il "Notturmo della Sirenetta"*. Padova: Programma.
- Crotti, I. (2011). «Da Isabella a Francesca. Nuvoletti rilegge d'Annunzio», Sognorini, R. (a cura di), «*Forse che si forse che no*». *Gabriele d'Annunzio a Mantova = Atti del Convegno* (Mantova, 24 aprile 2010). Firenze: Olschki, 41-65.
- Crotti, I. (2011). «Dalla parte di lei. Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio». Arban, A. et al., *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Crocetta del Montello: Antiga, 155-71.
- Crotti, I. (2013). «Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara». *Rivista di letteratura italiana*, 1, 67-86.
- Crotti, I. (2015). «Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 2, 97-112. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-2-15-7>.
- Crotti, I. (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Sinestesie.

Gli studi del sottoscritto, filo conduttore di queste pagine, li elenco selettivamente, privilegiando le pagine introduttive a edizioni di testi dannunziani:

D'Annunzio, G. (1995). *Novelle*. Milano: Garzanti.

D'Annunzio, G. (1995). *Notturmo*. Milano: Garzanti.

D'Annunzio, G. (1995). *Prose scelte. Antologia d'Autore (1906)*. Firenze: Giunti.

D'Annunzio, G. (1995). «*Siamo spiriti azzurri e stelle*». *Diario inedito (17-27 agosto 1922)*. Firenze: Giunti.

D'Annunzio, G. (1999). *La vita di Cola di Rienzo*. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G. (2009). *Il piacere*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2009). *Il fuoco*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2009). *Le vergini delle rocce*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Venezia: Marsilio.

Nella lettera-saggio alludo anche alle pagine che ho premesso al facsimile dell'autografo della *Contemplazione della morte* (Verona: Valdonega, 1992) e alla *Beata riva* di Angelo Conti (Venezia: Marsilio, 2000), nonché allo studio sulla «Preistoria intima e storia esterna del "Libro segreto" di d'Annunzio» (*Studi e problemi di critica testuale*, 1977, 12, 111-32).

# **Pirandello e la persuasione**

## *Note su Sei personaggi in cerca d'autore*

Alessandro Cinquegrani  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This essay analyses the relationship between author and character in Luigi Pirandello's work, with particular reference to *Sei personaggi in cerca d'autore*. It goes through concepts such as purity, destiny, god of the work and finally persuasion in Michelstaedter's interpretation.

**Keywords** Author and character. Purity. Persuasion and rhetoric.

**Sommario** 1 La purezza. – 2 Il conflitto. – 3 Il destino.

### **1 La purezza**

La contemporaneità è percorsa da forti incongruenze interpretative poiché, da una parte il Novecento ha messo sul piatto problemi, epistemiche, strutture ermeneutiche di indubbia novità, dall'altra sono ancora forti quelle cornici umanistiche che impongono chiavi di lettura inadatte o addirittura fuorvianti nella traduzione del portato problematico e innovativo. (Marchesini 2009, 8)

Così l'etologo e filosofo Roberto Marchesini sintetizza i principi fondamentali dell'Umanesimo del XX secolo che inizia con la frattura culturale dei primi anni del Novecento. Identifica poi le due principali «chiavi di lettura inadatte» nel «pensiero dicotomico» e, come immediata conseguenza di questo, «la purezza della razza». E aggiunge:

L'Umanismo enfatizza le differenze tra l'umano e il non umano [...] e così facendo dà luogo a una teoria di dicotomie dove un termine viene assegnato al non umano, e considerato di livello inferiore, l'altro viene assegnato all'essere umano e ritenuto superiore: natura-cultura, *res extensa* e *res cogitans*, istinto-ragione, ne sono gli esempi più eclatanti. (15)

Luigi Pirandello è uno scrittore - uno scrittore filosofo, come lui stesso si definirà - che rientra pienamente in questa categoria; il suo sistema di pensiero tende sempre a suddividere il mondo e la conoscenza in categorie duali simili a quelle proposte da Marchesini: natura-cultura, vita-forma, istinto-ragione e, in ambito strettamente narratologico, autore-personaggio.

Come detto, al pensiero dicotomico corrisponde quello che Marchesini chiama «il mito della purezza»:

Applicato all'individuo offre un indicatore di autenticità: per essere fedele a me stesso, trasparente agli occhi altrui, schietto, ovvero non adulterato, devo aspirare alla purezza, vale a dire liberarmi dai polluenti, dalle scorie, dalle sofisticazioni, dagli estranei, da tutto ciò che mi è ancora al contesto, mi fa confondere in esso, crea pericolose contiguità. (47-8)

Nel suo discorso sull'identità Pirandello persegue questo modello. I suoi personaggi inseguono questa purezza, un'identità che è suprema assolutezza e solitudine: Mattia Pascal, Serafino Gubbio, Vitangelo Moscarda, il sedicente Enrico IV sono solo i casi più noti di una serie di personaggi che inseguono un'identità assoluta, libera dalle scorie della contaminazione con il mondo e con i compromessi della vita sociale.

Si tratta di rappresentazioni di uomini e perciò di identità, ma si tratta anche di personaggi: è a questi stessi anni che Enrico Testa associa la nascita del personaggio assoluto nelle pagine del *Castello* di Kafka che per molti versi crea personaggi associabili a quelli di Pirandello (cf. Testa 2009; Cinquegrani c.d.s.). Dunque la purezza di cui si parla è anche la purezza del personaggio.

Del resto la centralità del personaggio è quella che informa molta letteratura modernista, e anzi ne definisce il potenziale innovativo. Lo dice chiaramente, sempre negli stessi anni, Virginia Woolf, nel celebre saggio *Mr Bennett and Mrs Brown*:

I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character-not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. (Woolf 1924, 7)

Nel pensiero dicotomico di Pirandello, il rapporto tra autore e personaggio che si struttura nel modernismo si radicalizza. I *Sei personaggi in cerca d'autore* sono l'esempio più lampante del mito della purezza applicato a questi elementi narratologici. Il personaggio assoluto vi compare infatti privo di autore, e perciò nel massimo della sua purezza. Dal suo punto di vista l'autore dunque non può che appiattirsi sulle esigenze del personaggio come afferma il Padre:

Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli! (Pirandello [1921] 2016, 387)

In questo modo l'autore abdica dal suo ruolo, rinuncia a gestire i personaggi e perciò non può che scomparire, abbandonando il personaggio nella sua assoluta purezza.

Nel sistema duale che viene a crearsi, Pirandello dimostra di considerare con insofferenza eventuali figure terze che si frappongono nella dicotomia tra autore e personaggio. Già Vicentini, Alonge e recentemente Mirisola hanno sottolineato giustamente il ruolo primario che nell'interpretazione dell'opera riveste il saggio del 1908 «Illustratori, attori e traduttori» che permette di comprendere quanto precoce sia questa impostazione nella teoria letteraria di Pirandello. Fin dal titolo si comprende infatti che il tema riguarda tre ruoli estremamente diversi della mediazione letteraria, che hanno storie e presupposti persino divergenti nello spazio della critica e che tuttavia hanno un solo punto in comune, che evidentemente è decisivo per Pirandello, ovvero quello di rappresentare degli intrusi nel rapporto tra autore e personaggio, cioè di deformare l'essenza del suo pensiero dicotomico.

Del resto nel saggio compaiono considerazioni che sembrano prodomi di quanto accadrà nei *Sei personaggi* e in altre opere che potremmo approssimativamente definire metateatrali dell'autore girgentino come ad esempio:

Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro. (Pirandello [1908] 2018, 5)

È questa la situazione paradossale che si presenta nei *Sei personaggi*, ma immediatamente Pirandello deve riconoscere con fastidio la necessità dell'intruso: l'attore che deve incarnare i personaggi: «che cosa sono i comici se non illustratori anche loro? Ma illustratori necessari, qui, purtroppo» (5).

Non si tratta di un generico sospetto verso le qualità dei singoli attori, al contrario la critica si rivolge allo statuto stesso dell'attore come intruso nello spazio immaginativo dell'autore:

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. (6)

Al di là del problema strutturale del teatro c'è in questa affermazione una dichiarazione narratologica più radicale: il personaggio, dice Pirandello, non può corrispondere alla volontà dell'autore quando diventa vivo. Nessun attore, nessun illustratore, nessun traduttore per quanto grandi siano possono rappresentare il personaggio esattamente come l'autore l'ha immaginato e come il lettore lo ha ricostruito nella sua mente.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

«No! Così no! Così no!» (7)

Pirandello parla qui del caso in cui noi lettori non vedessimo i personaggi come li abbiamo immaginati, ma il contesto fa capire che questo è il caso ampiamente più probabile, per non dire certo, nel passaggio dall'immaginazione alla realtà. Perciò nessun attore, nemmeno il più talentuoso e esperto, può soddisfare pienamente l'esigenza di incarnare il personaggio esattamente come l'ha concepito l'autore. Per questa ragione il problema diventa narratologico e non soltanto teatrale - e del resto illustratori e traduttori non hanno a che fare con la struttura del teatro: perché la questione riguarda l'aver vita dei personaggi, il farsi reali dei personaggi uscendo dall'immaginazione dell'autore, che non è possibile proprio per il mito della purezza, secondo cui il personaggio puro, assoluto, non può contaminarsi con la realtà.

## 2 Il conflitto

Nella prefazione ai *Sei personaggi* Pirandello stabilisce, nel rapporto tra autore e personaggio, una chiara distinzione tra autore e personaggio tra scrittori «storici» e scrittori «filosofi». Ai primi basta

rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. (Pirandello [1921] 2016, 328)

I secondi, invece,

sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. (328)

Si tratta, evidentemente, di un'altra dicotomia, che definisce la precedente tra autore e personaggio, tra i quali esiste un confronto che egli stesso definisce una «lotta che [i personaggi] han dovuto sostenere con me per la loro vita» (330). Nella rappresentazione della scrittura come lotta, infatti, nel caso degli scrittori storici a vincere sono sempre i personaggi e l'autore non può che limitarsi a seguirli, come diceva Il Padre nel passo su citato, avendo perciò un ruolo passivo rispetto alla libertà delle sue stesse creature. Nel secondo caso, invece, a vincere è l'autore che piega i personaggi al senso che lui vuole attribuire loro, ne limita quindi la libertà al rispetto delle sue direttive.

Pirandello non esita a identificarsi con il secondo tipo di scrittore, con quello che domina i suoi personaggi e attribuisce loro significati di natura filosofica. Ma in questa stessa prefazione chiarisce anche cosa intenda per autore e, benché lo faccia discutendo le critiche avute alla rappresentazione teatrale dell'opera di cui parla, assume posizioni che hanno un'importanza narratologica particolarmente significativa.

Il punto di partenza è la critica secondo la quale il personaggio del Padre svolgerebbe, sotto mentite spoglie, il ruolo dell'autore. Pirandello comprende bene l'origine dell'equivoco: «Io che intendo chi non m'intende, capisco che l'appunto viene dal fatto che quel personaggio esprime come proprio un travaglio di spirito che è riconosciuto essere il mio». Ma aggiunge subito: «Il che è ben naturale e non significa assolutamente nulla» (333).

Pirandello qui sta attaccando in modo elegante ma diretto un equivoco tra i più diffusi nella critica biografica e che anche oggi, a un secolo di distanza, fatica a tramontare, ovvero l'identificazione, sia pu-

re mediata, tra l'autore e il protagonista, che si fonda sul presupposto che quasi sempre l'autore attribuisca al protagonista caratteristiche del proprio panorama psicologico, «il che è ben naturale e non significa assolutamente nulla» perché è altrettanto vero che egli dissemina parti di sé anche in tutti gli altri personaggi che galleggiano nel proprio universo psichico con diversi gradi di approssimazione al loro creatore. Dunque, nel suo discorso che in fondo è un utile saggio di teoria letteraria, Pirandello definisce meglio il concetto di autore:

Voglio chiarire che una cosa è il travaglio immanente del mio spirito, travaglio che io posso legittimamente - purché gli torni organico - riflettere in un personaggio; altra cosa è l'attività del mio spirito svolta nella realizzazione di questo lavoro, l'attività cioè che riesce a formare il dramma di quei sei personaggi in cerca d'autore. (333)

La distinzione sarà al centro di un dibattito che durerà decenni e che probabilmente è ancora attivo. Quarant'anni dopo Roland Barthes su questa differenza costruirà la celebre sentenza sulla «morte dell'autore», distinguendo tra Autore con il suo «travaglio» e scrittore con la sua «attività [...] nella realizzazione di questo lavoro». Spiega il critico francese:

All'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio. Lo «scrittore» moderno - il soggetto della scrittura - nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui* e *ora*. (Barthes 1988, 55)

Come questo «scrittore», che secondo Barthes nasce all'epoca di Mallarmé, l'autore di Pirandello nasce nel momento in cui compaiono nella sua immaginazione i personaggi: non ha un'identità biografica precedente, se non nella misura in cui questa ha dato forma e identità alla sua persona attuale. Perciò la sola «attività del[lo] spirito» che conta è quella che si svolge durante la «realizzazione di questo lavoro».

Ragionando sul significato di autore e sulla sua postura anche nei *Sei personaggi*, Giacomo Debenedetti ricorre all'«apologo illuminante» rappresentato dalla novella *La prova*, nella quale due missionari messi alla prova da Dio, ridono dell'epilogo favorevole, sbeffeggiando, seppure inconsapevolmente, Dio, e il narratore commenta che avrebbe voluto punire i missionari per la loro sfrontatezza: «*se fossi stato Dio, un dio piccolo, avrei fatto così*». Scrive dunque Debenedetti:

Il dio piccolo avrebbe obbedito a una convenzione, non si sarebbe curato di capire i chierici in quel loro modo di agire inedito e istintivo, ma unicamente di farli rientrare nelle leggi della loro parte: si sarebbe regolato, non già come dio, ma come personaggio di dio. Ebbene: di fronte alle sue figure, Pirandello punisce sempre con la mentalità di quel dio piccolo, di quel dio-personaggio. Al centro dell'azione, tra i suoi personaggi, egli lavora come personaggio dell'autore. (Debenedetti 1937, 636)

La dicotomia ricalca ancora la stessa forma: non l'autore-uomo con un suo portato biografico ma l'autore-personaggio con un suo ruolo narratologico. Ed è per questo che si scatena il conflitto, la «lotta» come dice lui stesso, con i personaggi: perché la loro pretesa di libertà e di vita, si scontra con il dovere del dominio che l'autore sente dentro di sé. Se l'uomo Pirandello, l'autore-uomo, come Dio avrebbe potuto guardare con pietà e comprensione ai suoi personaggi, come certamente sarà avvenuto, il personaggio dell'autore, l'autore piccolo, non può che vedere con sconcerto le libertà che questi si prendono, quando addirittura arrivano a volgergli le spalle e andarsene.

Definito l'autore, è necessario anche definire i personaggi, che sono descritti esattamente come quelli del saggio su «Illustratori, attori, traduttori» citato più su, ovvero come «personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine che li conteneva» (Pirandello [1921] 2016, 329). Quei personaggi risultano all'autore vivi, in carne e ossa:

Mi trovai davanti un uomo sulla cinquantina, in giacca nera e calzoni chiari, dall'aria aggrottata e dagli occhi scontroso per mortificazione; una povera donna in gramaglie vedovili, che aveva per mano una bombetta di quattr'anni da un lato e con un ragazzo di poco più di dieci dall'altro; una giovinetta ardita e procace [...]. Insomma quei sei personaggi come ora si vedono apparire sul palcoscenico, al principio della commedia. (327)

La situazione dunque è identica a quella descritta nel saggio, ma il problema qui non è più la mediazione dell'attore (che subentrerà più tardi), ma la vita stessa che questi personaggi incarnano, una vita che di lì a poco, infatti, scatenerà la frattura insanabile tra autore e personaggi.

### 3 Il destino

Nell'ottobre 1936, in un'intervista a Cavicchioli per la rivista *Termini*, Pirandello fa tre nomi sorprendenti: pone insieme Nietzsche, Weininger e Michelstaedter come coloro che furono «spezzati» dal tentativo di tenere insieme «forma e sostanza». (Cangiano 2018, 497-8)

Come sostiene lo stesso Cangiano, nell'ambito del modernismo italiano la posizione di Carl Michestaedter è stata spesso associata (da Debenedetti, Garin o Salinari) a quella di Pirandello proprio perché insiste su temi analoghi. Ma, dice, il giovane goriziano ha specificità proprie:

Michelstaedter, voglio dire, è come i suoi coetanei parte del modernismo in quanto egemonia culturale del suo tempo, della crisi delle stabili certezze di realtà, ego, linguaggio (entrata in crisi della possibilità di assumere il reale tra i simbolismi dell'Io), ma ne è al contempo la coscienza negativa, il punto in cui non solo la strada dell'accettazione del *flusso* (gioia dell'innocenza eraclea oltre le *forme*) viene rilevata come struttura ideologica, ma anche ciò che ad essa si oppone, i vari tentativi del pensiero borghese di ricostruirsi un fondamento stabile [...] si rivelano parte della stessa operazione culturale, cioè parte della stessa struttura *astrattiva*. (502)

Tra «l'impulso vitale» che lo spinge a «*impossessarsi del presente*» (Asor Rosa 1995, 302; corsivo nell'originale) e la coscienza della vita, tra la *persuasione e la retorica*, Michelstaedter indica una via di convergenza che supera o assorbe il conflitto:

Le cose egli [l'uomo] non le vive soltanto come ogni altra coscienza più o meno, affermandosi in ogni attualità. Ma sa «anche» cosa sono in sé queste cose: egli mangia, beve, dorme, ha peso, cammina, cade, si rialza, invecchia; ma la sua persona non è nel saper mangiare, bere, dormire, pesare, camminare, più o meno bene, non è la persona che invecchia: - egli sa «anche» tutte queste cose. E pel suo sapere egli è fuori del tempo, dello spazio, della necessità continua, egli è libero: *assoluto*. (Michelstaedter 1999, 94)

Tra le due forze che governano l'uomo, l'autore teorizza una convergenza di pulsioni, o un'armonizzazione che conduce alla libertà. Cangiano definisce queste due forze come «la realtà in frammenti [...] sempre più atomizzati» dalla parte della *persuasione* e «la necessità sistemica di ricomporre questi punti di vista in un'astrazione meccanizzata» (Cangiano 2018, 503) dalla parte della *retorica*. Questa opposizione permette di interpretare non solo l'identità dell'individuo all'inizio del Novecento ma anche la natura del personaggio letterario.

Quando Giacomo Debenedetti descrive la *Recherche* per affermare il tramonto del personaggio-uomo, utilizza parole simili a queste:

Nell'*Amour de Swann*, cioè nel pezzo della *Recherche* più conformisticamente narrativo, più fedele alle convenzioni architettoniche del genere romanzo, gli atomi del protagonista trovano un argine,

una instabile e illusionistica coesione, nella sagoma precostituita, a tutti familiare, chi sa quante volte ritratta dai pittori mondani, del ricco, patetico dandistico dilettante e *snob* della *belle époque*. (Debenedetti 1965, 1290)

Gli «atomi» contro l'«argine» e il tentativo del faticoso equilibrio tra le due parti: sono parole quasi identiche all'atomizzazione e la ricomposizione di cui diceva Cangiano leggendo Michelstaedter.

È per questa ragione che la vita (la *persuasione*) dei personaggi pirandelliani risulta difficilmente compatibile con le esigenze dell'autore: mentre l'Autore con la maiuscola, simile al Dio dell'opera, può infatti apprezzare e commuoversi per la vita dei personaggi (*persuasione*), l'autore piccolo non può che pretendere di creare un argine all'atomizzazione, un argine volto alla creazione di una teoria e di un senso (*rettorica*). Capita tanto più in quelli che Pirandello stesso definisce autori filosofi, cioè in quelli per i quali è più forte l'esigenza di trasformare la vita dei personaggi in teoria.

Non si tratta propriamente del conflitto tra vita e forma che Pirandello stesso e la critica che ne è seguita hanno ampiamente discusso, quanto piuttosto di una dicotomia altra che permette ai personaggi vivi di sentirsi sempre in un eterno e continuamente reiterato qui e ora: «il momento eterno» (Pirandello [1921] 2016, 382), come dice il Padre, di «una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena» (371), che, dice la Madre, «avviene ora, avviene sempre!» (381). Non si tratta, insomma, di fissare nella forma figure come don Abbondio o Sancho Panza, pure evocati dal Padre, ma di definire come i personaggi stessi vivono le loro vite (*persuase*) in modo diverso da come le interpreta quello che attraverso Debenedetti abbiamo chiamato l'«autore piccolo».

Per definire la persuasione Michelstaedter utilizza l'immagine del peso:

Un peso pende da un gancio, e per pender soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende dipende.

Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza; lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendente fino a che sia contento di scendere. - Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo accontenta e vuol pur scendere, ché il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo, che necessario sarà alla sua vita, fintanto che lo aspetti [...] più basso; ma ogni volta fatto presente, ogni punto gli sarà fatto vuoto d'ogni attrattiva non più essendo più basso; così *che in ogni punto esso manca dei punti più bassi* e vieppiù questi lo attraggono: sempre lo tiene un'ugual fame del più basso, e infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere.

Che se in un punto gli fosse finita e in un punto potesse *possedere* l'infinito scendere dell'infinito futuro – in quel punto esso non sarebbe più quello che è: *un peso*. (Michelstaedter 1999, 39; corsivi nell'originale)

Michelstaedter parla della natura dell'uomo, con chiari riferimenti leopardiani. Ma nello spazio limitato dell'opera letteraria quell'uomo è il personaggio che vive ogni attimo con una brama di vita, che fa sì che ogni dettaglio sia importante perché sfugge il quadro complessivo che seleziona, ordina e conferisce senso (*rettorica*): è all'autore che spetta di trovare quel senso e da qui scaturisce la presunta inefficacia della «commedia da fare» e la dipartita dell'autore stesso, perché – scrive Pirandello nella Prefazione – «per quanto cercassi, io non riuscivo a scoprir questo senso in quei sei personaggi» (Pirandello [1921] 2016, 329). Il dettaglio – la «saletta a fiorami [...] bianca» (369) – ha valore di realtà quanto la scena madre, perché l'uomo persuaso vive l'attimo ben prima di selezionare e gerarchizzare la vita come farebbe un autore, o il suo vicario Capocomico: «Non è bianca; è a strisce; ma poco importa!» (369).

Il peso pesa e il personaggio cerca la persuasione, cerca di «avere la vita in sé», cerca di scegliere secondo l'umore o il sentimento del momento, cerca di essere libero, senza occuparsi del quadro complessivo, della riuscita dell'opera. È ciò che accade al Figlio, che cerca di avere una propria identità, di scegliere secondo la sua disperazione o il suo fastidio: scegliere di andarsene. Ma andarsene dall'opera e vivere soltanto la propria vita persuasa senza la selezione che si fa sulla scena, significa essere nella condizione del peso che possiede «l'infinito scendere dell'infinito futuro» e quindi non essere più un peso, e non essere più un personaggio. L'Autore, il Dio autore, come il lettore, è commosso dal suo doloroso desiderio, ma l'autore piccolo, il personaggio dell'autore, non può permettere che questo accada, non può permettere l'evanescenza del personaggio perché rappresenterebbe altresì l'evanescenza dell'opera stessa, del mondo finzionale creato.

Da qui deriva il miracolo:

*Il Figlio resterà proteso verso la scaletta, ma, come legato da un potere occulto, non potrà scenderne gli scalini; poi tra lo stupore e lo sgomento ansioso degli Attori, si moverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere.* (391)

Scrive di questa didascalia Piermario Vescovo:

L'immagine più forte – che è contenuta da una didascalia della redazione finale – riguardo all'inderogabilità del destino (inteso come compimento rappresentativo, per quanto la vicenda sia stata

solo abbozzata) mi sembra indubbiamente espressa dal 'potere occulto' che impedisce al Figlio di scendere dalle scalette che uniscono sala a palcoscenico, invenzione fondamentale e del tutto assente nella prima redazione, risultato massimo della complicazione offerta alla cerebrale trama di partenza dall'esperienza concreta della scena.

[...] basterà qui sottolineare l'indiscutibile valore magico, anzi da sortilegio, dell'aggettivo *legato* cui si riferisce la dichiarazione del *potere occulto*. (Vescovo 2015, 301; corsivo nell'originale)

Il *potere occulto* è l'intervento dell'autore piccolo, quello che deve curarsi del buon funzionamento dell'intreccio, anche a scapito dei suoi stessi personaggi. Il suo intervento certifica l'inderogabilità del destino, cioè la tenuta del disegno drammaturgico. O, in termini filosofici, è l'«architettura», la «necessità sistemica», ovvero la rettorica.

Si potrebbe dire perciò che nella tensione narrativa di cui si fa espressione il personaggio, la persuasione è incarnata dal suo desiderio di vivere ogni atomo della propria vita anche al di fuori dell'opera, mentre la rettorica è ciò che l'autore gli impone nell'economia dell'opera, ovvero il suo destino. Solo quando si trova l'equilibrio tra le due parti l'opera funziona: il personaggio «è libero: *assoluto*».

## Bibliografia

- Alonge, R. (2018). *Luigi Pirandello*. Bari: Laterza.
- Asor Rosa, A. (1995). «La persuasione e la rettorica di Carlo Michelstaedter». *Il Novecento. I. L'età della crisi*. Vol. 4 di *Letteratura italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 265-332.
- Barthes, R. (1988). «La morte dell'autore». *Il brusio della lingua*. Vol. 4 di *Saggi critici*. Torino: Einaudi, 51-6.
- Cangiano, M. (2018). *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*. Macerata: Quodlibet.
- Cinquegrani, A. (c.d.s.). «La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo». Mazzoni, G.; Micali, S.; Scaffai, N.; Pellini, P.; Tascia, M. (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*. Bracciano: Del Vecchio.
- Debenedetti, G. (1937). «Una "giornata" di Pirandello». Debenedetti 1999, 625-46.
- Debenedetti, G. (1965). «Commemorazione provvisoria del personaggio uomo». Debenedetti 1999, 1280-322.
- Debenedetti, G. (1999). *Saggi*. Milano: Mondadori.
- Marchesini, R. (2009). *Il tramonto dell'uomo: la prospettiva post-umanista*. Bari: Dedalo.
- Michelstaedter, C. (1999). *La persuasione e la rettorica*. Milano: Adelphi.
- Mirisola, B. (2016). «Introduzione a *Sei personaggi in cerca d'autore*». Pirandello [1921] 2016, 309-23.
- Pirandello, L. [1921] (2016). «Sei personaggi in cerca di autore». Gibellini, P. (a cura di), *Il meglio del teatro. Drammi scelti*. Milano: Rizzoli BUR.

- Pirandello, L. [1908] (2018). «Illustratori, attori e traduttori» [ebook]. *Arte e scienza: saggi*. Roma: Modes. [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/arte\\_e\\_scienza/pdf/pirandello\\_arte\\_e\\_scienza.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/arte_e_scienza/pdf/pirandello_arte_e_scienza.pdf).
- Testa, E. (2009). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vescovo, P. (2015). *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
- Vicentini, C. (1993). *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Woolf, V. (1924). *Mr. Bennett and Mrs Brown*. <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>.

# ‘Menzogna romantica’ e ‘sortilegio romanzesco’ Tre paragrafi

Piermario Vescovo  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This contribution attempts to match the dimensions of the ‘menzogna and sortilegio’ of Elsa Morante’s novel, and above all its construction in relation to the novel of the bourgeois epic of the previous century, those of the ‘mensonge romantique’ and ‘verité romanesque’ of René Girard, and therefore of describe the geometries of mimetic desire that build the plot of this huge debut in European post-war literature.

**Keywords** Elsa Morante. René Girard. Mimetic desire. Menzogna e sortilegio.

**Sommario** 1 Geometrie mimetiche. – 2 Maschere hidalghe. – 3 Le lettere, un anello.

## 1 Geometrie mimetiche

Accostare i titoli di *Menzogna e sortilegio* e *Mensonge romantique et verité romanesque* potrà apparire un accoppiamento giudizioso.<sup>1</sup> Penso, al contra-

---

<sup>1</sup> Pubblico qui, sperando possa interessare la festeggiata, un’anticipazione di un lavoro in corso, che comprende tre paragrafi di un’analisi più ampia dedicata all’opera in questione, in larga parte già scritta e nella misura consentita ai contributi del presente volume. Il lavoro intende collocarsi in un progetto più ampio, dedicato a trame e figure (soprattutto teatrali) di desiderio mimetico. Non gravo questi appunti volutamente – anche e soprattutto per ragioni di misura – di indicazioni e referenze bibliografiche, salvo a indicare, perché tenuti particolarmente presenti, Mengaldo 2003 e Garboli 1995; le applicazioni della teoria girardiana a questo romanzo si riducono, se ho visto bene, a una tesi di Lombardo 2016, e potrebbero essere riprese con profitto. L’accostamento mi interessa però, come si vedrà da queste note, in altra direzione da quella psicanalitica. Segnalo per l’interesse girardiano, riferito a *L’isola di Arturo* (e per il tema del donchi-

rio, che lo scarto cronologico tra il 1948 in cui vide la luce il romanzo di Elsa Morante e il 1961 in cui fu pubblicato il saggio di René Girard possa offrire un esempio eloquente della capacità dei romanzieri di vedere e rappresentare con anticipo rispetto alla riflessione critica.

*Menzogna e sortilegio* è stato spesso frainteso, e addirittura adoperato come esempio da opporre ai successivi romanzi di Morante (specialmente davanti all'apparizione de *La storia* nel 1974) proprio richiamando il suo carattere di 'grande romanzo borghese', accogliendo o strumentalizzando il giudizio espresso a suo riguardo da György Lukács, contrapponendo la supposta debolezza di questo alla pienezza 'classica' del primo. Il carattere di *Menzogna e sortilegio*, qualora non compreso alla data della sua apparizione, si è comunque rivelato alla luce di quanto la stessa autrice ha scritto (e teorizzato) negli anni successivi, in dichiarazioni come quelle offerte da una celebre intervista del 1959 (poi in *Pro o contro la bomba atomica*) o perfino nella sintesi per la quarta di copertina della riedizione negli Struzzi Einaudi del 1975, dove è ribadito in termini piani ed esterni - il breve testo è scritto in terza persona - quanto prima affidato all'io recitante' della narratrice Elisa nei capitoli introduttivi al libro:

questo [...] primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post romantica, ossia dell'epopea borghese.

Per tornare all'accostamento di partenza, l'aggettivo da affiancare a *menzogna* - che risulta dunque una *menzogna romantica* o *post-romantica* - si trova qui offerto direttamente.

In ogni caso, un dato si impone, anche a una semplice lettura (al di qua di un'eventuale applicazione del sistema di Girard): infatti *Menzogna e sortilegio* presenta non solo un tasso altissimo di strutturazioni di desiderio mimetico, ma tutte queste triangolazioni risultano composte in un disegno geometrico.

Partiamo dal principio. Mimetici sono, *ab origine*, i rapporti tra due rami della stessa famiglia: quello in auge dei Cerentano di Paruta e quello, caduto in basso, dei Massia; specialmente nel contrasto tra le due donne, vedove e superstiti: le cognate Concetta e Cesira, di cui la seconda moglie e poi vedova di Teodoro Massia (maestra-istitutrice e in partenza intrusa nell'ordine della famiglia del marito). A Cesira, vedova di Teodoro, la cognata Concetta, vedova a propria volta, può prestare soccorso economico, ma a patto di tenerla lontana e senza alcuna possibilità di confidenza. Questa, dunque, la prima triangolazione: Concetta-Teodoro-Cesira.

---

sciottismo): Brugnolo 2009. I rinvii a *Menzogna e sortilegio* sono direttamente offerti nel testo con il numero di pagina, da Morante 1988.

L'amministratore dei Cerentano, Nicola Monaco - unico intermediario tra questi due mondi separati - interviene nel rapporto mimetico con quanto resta della famiglia originale; egli risulta, inoltre, padre naturale di uno dei quattro protagonisti della storia, nella successiva generazione: quel Francesco De Salvi, concepito in un'occasionale rapporto con la giovane Alessandra, moglie del contadino-possidente Domenico, che si porrà come terzo elemento tra i discendenti dei due fratelli (o sarebbe meglio dire delle due cognate): Anna, figlia di Cesira, ed Edoardo, figlio di Concetta (si noti, tra parentesi, che il marito di costei e padre di Edoardo, non ha spazio alcuno nella narrazione e Concetta risulta una sorta di vedova *ab origine*, a cui lo sposo ha trasmesso solo, in un tempo lontano, il cognome e la rendita). Francesco, peraltro sfigurato dal vaiolo, entra nella storia simulando (insieme a idee protosocialiste) uno stato baronale immaginario, per sola esaltazione, essendosi scoperto figlio di un uomo di livello superiore al padre nominale contadino, in realtà solo piccolo-borghese. Egli bussa alla porta di casa Cerentano alla ricerca di Nicola Monaco, già loro fattore, nel frattempo defunto, facendo così la conoscenza di Edoardo.

Edoardo Cerentano, da vivo, assume dunque, insieme, il ruolo di modello mimetico di Francesco, del suo desiderio di ascesa sociale, e della cugina Anna, della sua attrazione verso il ramo familiare principale (è il padre ad alzarla in braccio, per mostrarle il cugino bambino, in una carrozza, con un'apparizione da fiaba); la 'cuginanza' è sospesa tra l'incesto e il sogno di un matrimonio possibile con dispensa, insieme violazione e riunione, per via mimetica, dei due rami famigliari separati. Dopo l'abbandono di Edoardo, angelico giovane, in una perfetta, ulteriore, triangolazione, Anna sposa, senza alcun trasporto, in una sorta di contrappasso, proprio Francesco, il 'Butterato'. Parallelamente Edoardo desidera Rosaria - secondo un movimento di abbassamento mimetico, speculare rispetto al rapporto istituito con Anna -, la 'donna di vita' amante di Francesco, usurpando dunque l'oggetto da lui 'posseduto'. Edoardo, già uscito dalle vite di Anna e Francesco, diventa, da morto, il mediatore mimetico che accomuna, in un'altra triangolazione, Anna a Concetta, l'amata e la madre, riunendo solo attraverso questo doppio culto idolatrico ciò che resta dei due rami separati della famiglia. Infine, e soprattutto, Anna risulta modello mimetico della figlia Elisa, ma Rosaria interviene, con una triangolazione risolutiva - da amante del padre a madre adottiva della figlia - a portarla lontano e, lasciandola poi erede dei suoi beni, uscita anche lei di scena, mettendola in condizione di scrivere il suo romanzo. Elisa (quasi Elsa) è erede di questo fitto intreccio di rapporti mimetici - riassunti qui solo nelle linee generali -, nella direzione stessa in cui la narratrice che la inventa e le dà voce entra in campo come erede dell'estrema tradizione romanzesca borghese.

---

Appare assai difficile rintracciare nella tradizione letteraria prosa o più lontana concentrati simili di desiderio attraverso l'altro, per densità e per disposizione geometrica, e ritengo che ciò rappresenti, anzitutto e in buona sostanza, il carattere retrospettivo dell'operazione morantiana, esattamente nel senso di una rivisitazione postuma della, morta, tradizione «della narrativa romantica e post romantica, ossia dell'epopea borghese». Non solo del 'grande romanzo' ma anche della più corriva ricaduta nella cosiddetta letteratura d'appendice: Elisa stessa infatti paragona la sua *epopea*, la sua elaborazione mentale, prima della maturazione nella scrittura, a «certi romanzi pubblicati a dispendio» (Morante 1988, 26).

Si potrebbe dunque riassumere con una formula: il primato assoluto di impiego di procedimenti mimetici di 'desiderio attraverso l'altro' deriva a *Menzogna e sortilegio* proprio dall'essere non un romanzo del secondo Ottocento e del primo Novecento, quale lo concepirebbe un epigono o un narratore di consumo, ma un'opera incubata durante la Seconda guerra mondiale e scritta nel dopoguerra. Questa collocazione e consapevolezza fa del rapporto con la tradizione romantica e post-romantica, o del 'romanzo borghese' che dir si voglia, un'esperienza che può essere affiancata allo scavo critico di quella stessa tradizione. Ovviamente laddove quest'ultimo persegue un approccio analitico del rapporto tra *romantico* e *romanzesco*, l'operazione la riattraversa in termini di (re)invenzione e liberazione. Si tratta appunto - collocata la *menzogna* romantica o post-romantica - della dimensione del *sortilegio* e dell'uscita da esso.

Si potrebbe citare a man bassa, da quasi ogni pagina del saggio di Girard, ma mi limito a due passi introduttivi: il primo distingue il ruolo specifico del romanzo nella letteratura dell'Ottocento e del primo Novecento dalle ragioni e dai compiti della riflessione critica contemporanea, e in esso, dunque, l'autore dichiara preliminarmente le proprie ragioni: «Soltanto i romanzieri denunciano la natura imitativa del desiderio» (17), non cioè i 'saggisti' del tempo di Stendhal o di Balzac, e perfino del tempo di Proust (e nemmeno questi romanzieri nelle loro riflessioni 'saggistiche'). Affermazione che si potrebbe, eventualmente, così riformulare, in termini meno perentori ma non meno chiari: «La natura imitativa del desiderio è denunciata nel corso del XIX e del primo XX secolo particolarmente dal romanzo, e la critica deve assumersi il fine di razionalizzare pienamente tale istanza». In questo senso non solo Stendhal e Balzac, Dostoevskij e Proust, nei termini di lunga durata, ma anche Morante - nello scarto d'anticipo di poco più di un decennio da queste riflessioni - si colloca sul terreno dei narratori, ovviamente con la differenza che ella non è o non si finge un autore del secondo Ottocento o del primo Novecento, ma evoca o fa resuscitare quella tradizione, in una sorta di seduta spiritica, al suo personaggio di narratrice poco più che bambina, anzi, più precisamente, all'"io recitante" di Elisa.

La seconda indicazione preliminare riguarda la dichiaratoria dei termini, e in particolare degli aggettivi, assunti nel titolo girardiano, nell'opposizione di fondo della sua coppia antinomica (ma abbiamo visto che Morante stessa definisce *romantica* o *post-romantica* l'epopea romanzesca borghese): «D'ora in poi qualificheremo come *romantiche* le opere che riflettono la presenza del mediatore senza mai svelarla, e *romanzesche* quelle che invece la svelano. A queste ultime il presente saggio è essenzialmente dedicato», scrive Girard (Girard 1965, 19). Il romanzo morantiano presenta una prospettiva di disvelamento della menzogna romantica sicuramente a carico di Elisa, processo che viene chiaramente annunciato nella premessa dalla stessa narratrice. Il dato da chiarire – che mi sembra soprattutto impiegato in maniera dissimile e sostanzialmente generica dalla critica, talora con un'assunzione *passé-partout* – riguarderà dunque, insisto, la natura e la posizione del *sortilegio*.

Se *menzogna e verità* – così *romantico* e *romanzesco* – appaiono nel titolo girardiano quali coppie di opposti, *menzogna e sortilegio* sembrano offrirsi invece come un'endiadi, che ha infatti indotto più di un critico a richiamare coppie di termini correlati in titolature romanzesche originali dell'età romantica, come, anzitutto, *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, peraltro, nell'originale con un'assonanza che si perde nella resa in italiano). Queste e altre simili endiadi si collocano dalla parte dei personaggi, ne riassumono il carattere o i 'sentimenti'/'atteggiamenti' rappresentativi. Certamente la *menzogna* del titolo morantiano risulta a carico della vita degli attori della sua storia, della madre, del padre, dei nonni, del cugino, eccetera, di Elisa, e del suo processo di liberazione attraverso la scrittura; certamente il *sortilegio* è nel travisamento, nella copertura, nel non voler vedere la verità da parte di questi. Ma indubbiamente questo secondo termine riguarda – anzi riguarda in prima istanza – l'esperienza attraverso cui la narratrice fittizia Elisa rivisita e resuscita la storia della sua famiglia, e attraverso la cui voce e la cui finzione di scrittura la narratrice reale Elsa fa rivivere la tradizione morta dell'epopea borghese a cui ha deciso di applicare, in un'opera di dimensioni enormi, e insieme di esordio, la propria scrittura. Il *sortilegio* è la dimensione della lunga *possessione* di Elisa, visitata dai suoi fantasmi, ovvero la sopravvivenza della *menzogna* dei parenti o personaggi oltre la loro esistenza (reale per il personaggio, fittizia per l'autrice): l'attraversamento di tale esperienza permette di giungere alla verità attraverso la scrittura, e forse di ritrovare – ciò che la critica, mi sembra, dimentica spesso – la *vita*.

## 2 Maschere hidalghe

Talora infatti - pur riconoscendo il carattere retrospettivo e postumo dell'operazione morantiana - si è finito con il rendere generico, cioè metastorico, tale rapporto, parlando di 'archetipo' romanzesco (tanto più se con il ricorso a qualche tentazione junghiana), smarrendo nell'indistinzione l'assoluta determinazione storica del rapporto con una tradizione.

Don Chisciotte, personaggio centralissimo, viene richiamato dalla stessa Elisa (o da Elsa che si rivela e si nasconde insieme nella prefazione di Elisa, se si pensa che la narratrice fittizia non dovrebbe possedere la strumentazione culturale per un tale riferimento: quello della corrispondenza o non corrispondenza di autrice e personaggio primo risulta infatti tema spesso dibattuto dalla critica, *pro e contro* l'identità). Non, dunque, *dimensione archetipica* alla Don Chisciotte, ma, al contrario, determinazione assolutamente storica, poiché si tratta, tra l'altro, precisamente del personaggio che inaugura la tradizione romanzesca moderna, secondo Girard, proprio nel segno del desiderio mimetico (anche se certamente al di qua della dimensione romantica e borghese: semmai, si potrebbe osservare, la tradizione romantica e borghese ha mistificato il ruolo e il senso del personaggio). È proprio il *sortilegio* - come in un rito spiritico che provi a resuscitare un cadavere, e appunto ritornando al punto di partenza di Cervantes - a ridefinire questo rapporto, posto che Alonso Quijano si nutra di letteratura cavalleresca e farneticava a partire dalla tradizione del romanzo che precede quella moderna o borghese.

Il capitolo secondo della premessa vede Elisa autodescrivere dettagliatamente nell'atto del *sortilegio* dell'incubazione del libro, per lo sguardo assente e l'immobilità «immersa in qualche celeste meditazione», mentre al contrario essa è rapita da un abisso nero e infernale (Morante 1988, 27). Un aggettivo, in particolare, cade a definire la specie di questa fantasia: le maschere del rapimento che distraggono Elisa da sé sono definite *Hidalghe generose* (27). Elisa aveva sommarientemente riferito la composizione della biblioteca nella sua camera romana, evidentemente da lei allestita, posto che Rosaria è alfabetica («pazze leggende dei Tedeschi», «fiabesca malinconia scandinava», «epopee degli antichi», «amori orientali»: parafrasi che si possono sciogliere in: Grimm, Andersen, poemi omerici, *Mille e una notte*, cui si aggiungono «numerose vite di santi», 24).

Dunque la ripresa cervantina, quanto più esatta e significativa, sembra apparire estranea al campo delle letture di formazione di Elisa, e tanto più, dunque, allusiva al ruolo, dietro alla narratrice interposta, dell'autore reale. Elsa, che la inventa, presta a Elisa, rivelandosi dietro al suo personaggio, le proprie letture predilette, e in particolare, dunque, la definizione con cui Cervantes definisce la propria creatura, la cui mente è travolta dall'*epopea* allucinata prodot-

ta dal *romanzesco*. *El ingenioso hidalgo Don Quijote*: appunto l'eroe per antonomasia della mediazione mimetica esterna, che così, dentro al libro, si crede davvero, uscendo dalla sua casa e gettandosi nel mondo, un *hidalgo generoso*. Non può che essere lui a prestare il carattere che lo definisce come protagonista non a Elisa, ma alle varie *maschere* che producono il sortilegio di Elisa, dal singolare al collettivo. Se si dubitasse della generazione cervantina, o della precisa escogitazione di questo rapporto, il titolo del capitolo successivo (l'ultimo della premessa) viene a offrire un riscontro di pienissima evidenza, dissipando ogni dubbio: *Gli ultimi Cavalieri dalla Triste Figura* (maiuscole nell'originale) indica precisamente come il carattere del protagonista cervantino si irradia a tutti i personaggi del romanzo, che sono appunto *molti* e non *uno*, e appunto *ultimi* nel senso di epigoni, e tanto più perché appartenenti alla tradizione successiva, romantica e borghese.

*Maschere generose* dunque sì, ma perché *Hidalghe*? Naturalmente perché i personaggi si credono 'nobili' per simulazione o allucinazione mimetica. Non so - ma la possibilità appare rilevante - se ci si possa spingere fino a tenere in conto la stessa radice etimologica della parola (del resto offerta da ogni dizionario della lingua spagnola), che riconduce *hidalgo* a *hijo de*: ciò che caratterizza l'appartenenza nobiliare nel 'discendere da qualcuno che ha rango', è insieme la condizione di chi desidera diventare ciò che non può essere attraverso un modello (Don Quijote), ma anche lo stato preciso della narratrice, Elisa figlia di Anna, che si sottrae alla macchina della menzogna romanzesca prendendo le distanze da lei, nell'atto di farla rivivere nelle sue pagine, scoprendo dietro le maschere i volti piccolo-borghesi.

Quanto all'illetterata Anna bisogna recuperare a suo conto - di contro alle sue pessime prove di scrittura - un ruolo preciso: quello delle letture ad alta voce nel salotto di casa Massia, dove una qualche piccola biblioteca esisteva già:

Anna teneva letture ad alta voce. Si leggevano per lo più traduzioni di avventurosi romanzi francesi che costituivano, in massima parte, la biblioteca di Teodoro. [...] E a simili storie di moschettieri e di regine, di malfattori magnanimi e di geniali segugi, di aristocratici fortunosi e di donzelle, Teodoro si ispirava alla figlia. (93)

Qui le *frottole* di Teodoro, e l'innalzamento a buon mercato del piccolo borghese - che peraltro si autodistrugge nella finzione e col vino - che inventa la sua vita sulle pagine dei *Tre moschettieri* e simili romanzi, trovano nei libri che Anna legge ad alta voce per intrattenere i familiari una sorta di rivelazione di una funzione al suo grado più basso, e facilmente comprensibile, di un millantato credito o di un'immedesimazione romanzesca. Teodoro Massia è, insomma, rispetto alla letteratura che egli può leggere e comprendere, un pic-

colossimo 'cavaliere dalla trista figura' (parallelamente avvinto dalla cultura dominante nel suo tempo: quella del melodramma, di cui alcuni critici hanno banalizzato lo spessore mimetico, cedendo al riflesso della loro passione di melomani).

Se *Hidalgo* è la parola che rappresenta la proiezione e l'immaginazione di sé, in chiave mimetica, da parte di Alonso Quijano, che si ribattezza appunto nel nome più altisonante di Don Quijote de la Mancha, *Caballero de la Triste Figura* proviene invece dallo sguardo esterno del suo narratore, che definisce così per la prima volta il personaggio nel momento del suo incontro con Sancho Panza, anzi che ce lo fa vedere attraverso lo sguardo di costui («miró y notó el Caballero de la Triste Figura»; 1: 23). E si tratta, esattamente, di una descrizione corrispondente al vero, allontanata dai titoli di nobilitazione immaginaria, come per esempio nel contrasto che appare in questo tratto del dialogo tra il Duca e Sancho, dove spicca il tentativo di mistificazione e travestimento da parte del servitore del lignaggio del padrone:

- Tanto que mejor – dijo el duque –, porque muchas gracias no se pueden decir con pocas palabras. Y porque no se nos vaya el tiempo en ellas, venga el gran Caballero de la Triste Figura...
- «De los Leones» ha de decir vuestra alteza – dijo Sancho –, que ya no hay Triste Figura ni figura.
- Sea el de los Leones – prosiguió el duque -. Digo que venga el señor Caballero de los Leones a un castillo mío que está aquí cerca, donde se le hará el acogimiento que a tan alta persona se debe justamente, y el que yo y la duquesa solemos hacer a todos los caballeros andantes que a él llegan. (2: 30)

La stazione successiva – dopo il funerale di Rosaria, l'ultima vivente dei quattro protagonisti indicati come tali nella premessa – vede, appunto, la camera di Elisa vuotarsi dei fantasmi, di cui giungono al più parvenze di voci lontane, come provenienti da altre stanze.

E se li cerco, io credo di scorgere per la camera sconvolta, in luogo delle loro abbaglianti figure, flosce spoglie senza vita. Simili a costumi abbandonati in disordine dagli attori, alla fine dello spettacolo, in un retroscena d'infimo teatro. (Morante 1988, 30)

vistosa continuazione e ricaduta della metafora precedente della recita, che ha tanta parte nel libro. Ecco, dunque, la verità sullo stato di quelle ombre, private della precedente aura mimetica.

Da qui – secondo la narrazione dell'ultimo capitolo – comincia propriamente la scrittura di Elisa, in un «tendere l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria»:

La quale, recitando i miei ricordi e i sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (34)

A questo punto - presentati i quattro personaggi principali - la narrazione si scioglie come una dettatura in diretta dalle voci bisbiglianti dei personaggi che a un alzare delle pupille dileguano: la loro apparenza si direbbe diversa e intermedia tra il grado delle *Maschere Hidalge* e quello delle *povere spoglie*, come *figure strane e incerte, volti di sostanza trasparente*. «Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto d'una povera famiglia borghese» (34). Ecco il punto: la *Trista Figura* è esattamente il riconoscimento che precede l'inizio della narrazione, della natura prosasticamente borghese, anzi piccolo-borghese o 'povero'-borghese, di quei personaggi, e si direbbe dell'intero universo del romanzo o dell'epopea borghese'. Le notti di veglia dell'insonne Elisa conoscono una sostituzione decisiva: «al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna: la memoria» (31).

### 3 Le lettere, un anello

La giovane narratrice interna, Elisa, non consente mai ai suoi personaggi la comprensione della vanità dei loro desideri, nemmeno in *articolo mortis*, di contro, dunque, alla funzione inaugurata, secondo Girard, proprio dal *cavaliere dalla triste figura* cervantino, che vede la sua incarnazione più chiara ed esemplare in Julien Sorel e che giunge fino ai personaggi principali, e allo stesso narratore, della *Recherche* di Proust: «L'eroe sfugge alle sue chimere soltanto al momento dell'agonia» (Girard 1965, 20), si tratti della pazzia per mediazione mimetica esterna di Don Quijote (emulo di Amadigi di Gaula) o delle modellizzazioni di stato sociale e per via amorosa e mondana (dunque interna) dei personaggi dell'epopea borghese. Nel romanzo morantiano è solo Elisa che matura e descrive questo carattere, come ella dichiara nelle pagine introduttive al suo libro; ma Elisa è appunto giovane e può ambire, compiuta la sua operazione, fatti svanire i suoi fantasmi familiari, composto il suo romanzo, addirittura a vivere.

I personaggi di *Menzogna e sortilegio* restano, anche nel momento estremo, prigionieri delle 'loro chimere': esemplare, su tutti, il caso di Anna, madre della narratrice (a cui il libro è dedicato), che recupera dalla 'donna di mondo' Rosaria l'anello che l'aveva legata al cugino Edoardo, da questi a lei donato dopo la restituzione. Anna scopre, al momento della morte del marito, schiacciato dalle ruote di una locomotiva, che Rosaria possiede l'anello un tempo donatole da Edoardo come promessa di legame perpetuo, e che lei aveva sprezzantemente ritornato a lui dopo il suo abbandono. Il

fatto che esso sia stato donato a un'altra donna dovrebbe privare quell'oggetto di ogni valore simbolico e, al tempo stesso, far realizzare ad Anna che colei che lo porta al dito, Rosaria, che ella trova a casa sua insieme a sua figlia, è stata l'amante del marito e legata prima a Edoardo. Si tratta di una ricomposizione, attraverso un oggetto, del triangolo della mediazione mimetica che ha condizionato in forma illusoria la sua intera vita, nel desiderio del cugino e con esso nel desiderio di appartenenza sociale. L'agnizione finale, degna di un romanzo d'appendice, non rivela invece ad Anna l'insignificanza di Edoardo - quella che la narratrice e i lettori maturano uscendo dal sortilegio della sua figura, vista attraverso gli occhi di Anna - ma, al contrario, le permette di morire sostanzialmente riappacificata, nell'illusione di un'unione perenne che le deriva dall'aver ritrovato quell'oggetto, che assume ora e per sempre il ruolo di un feticcio o amuleto.

Ecco, dunque, rispetto alla *menzogna romantica* dell'unione ideale tra i cugini, non un disvelamento, ma un *sortilegio*, nel senso esatto in cui il termine si usa nelle favole. Solo che le favole prevedono statutariamente la dissoluzione finale dell'incantamento negativo, mentre qui esso rappresenta, esattamente al contrario, la propagazione per illusione e il trionfo della *menzogna*. La funzione - come hanno sottolineato alcuni critici, in particolare Cesare Garboli - di amuleti che possiedono alcuni oggetti dei romanzi morantiani, appare meglio comprensibile nella dimensione del *sortilegio*, da intendere appunto in senso fiabesco, piuttosto che secondo una lettura psicanalitica, talora tentata dalla critica. Infatti, se l'applicazione di strumenti psicanalitici, intesi almeno in questo senso, si propone di penetrare e avvalorare quella che (banalmente e correntemente) si usa definire 'psicologia dei personaggi', ricercando un sostrato profondo alle loro azioni, la presente ipotesi di lavoro, esattamente al contrario, si mantiene saldamente concentrata sull'esattezza di una trama interamente dominata dalle triangolazioni mimetiche, in cui la ragione è di natura meccanica. La necessità delle azioni e delle reazioni non obbedisce a moventi di verosimiglianza ma di corrispondenza necessaria, imitativa o addirittura *fatale* (nel senso letterale del termine, da *fando*, che produce tanto la parola *fabula*, e il campo intero dell'affabulazione, che la parola *fatum*, nel senso del destino e, quindi, dell'esito che se non nella vita certo predetermina l'approdo finale delle vicende dei personaggi).

Anna, la madre naturale di Elisa, rappresenta su tutti i personaggi - insieme a Concetta, madre di Edoardo (che non vediamo però morire 'in scena') - il trionfo del mediatore mimetico, nel senso che nessuna rivelazione avviene nel decorso della sua esperienza, nemmeno appunto *in articulo mortis*. Al contrario la madre adottiva della narratrice, Rosaria, risulta indubbiamente, in assoluto, il personaggio meno toccato da questo contagio, se non come elemento di

scambio o persona che 'subisce' i rapporti mimetici (il suo ruolo di amante di Francesco e di Edoardo, esperienza ovviamente carnale, di contro a quella che riguarda per i due personaggi il ruolo opposto di Anna). Infatti la sua uscita di scena, la sua morte, annunciata per prima nella premessa della narrazione, avviene del tutto in sordina e senza carichi simbolici di sorta. La morte di Rosaria lascia Elisa davvero sola e le permette di narrare la storia della sua famiglia, di realizzare lo scarto effettivo dalla generazione precedente e dalla sua infanzia.

Peraltro - constatazione di qualche rilievo - Rosaria è personaggio, senza essere affatto una povera di spirito e senza appartenere pienamente a una dimensione davvero creaturale (quella della matrigna di Alfredo o della protagonista de *La storia* nei romanzi seguenti), del tutto destituito da tentazioni letterarie o da velleità artistiche. Analfabeta: la sua estraneità alla scrittura e alla lettura la contrappone alla madre naturale di Elisa, che è infatti colei rispetto a cui la figlia deve anche in questa direzione porsi in opposizione. Rosaria è estranea anche al mondo del melodramma che appassiona e coinvolge gli altri personaggi, in una dimensione di cultura popolare e corrente (Teodoro), o per un prestigio di classe che deriva dall'apparire nella sala del Teatro d'Opera (si veda la crisi di Anna, portata ad assistere all'*Aida*, che non può occupare la poltrona perché sprovvista di *abito di gala*, e che accede al loggione grazie ai biglietti che un collega del marito cede gratuitamente: la figura della donna ingioiellata nel luogo inappropriato viene paragonata da Elisa a «un dannato in una bolgia», o, addirittura, una Mater dolorosa: Morante 1988, 666). Purtroppo - come si è già annotato - la melomania, presente in grado più o meno forte in alcuni critici che si sono occupati del romanzo, ha mistificato questo tema in quello della passione musicale di Elsa Morante, facendo insomma tutt'uno della citazione dalle parole di Cherubino, da *Le nozze di Figaro*, posta dall'autrice a *exergo* di una parte del romanzo (blasone del desiderio mimetico) e dell'attrazione, a carico dei personaggi, per l'opera italiana romantica, non considerata ovviamente nel romanzo nel suo valore, ma nella sua funzione mimetico-sociale.

Oggetto per eccellenza rifiutato - tanto più rilevante in quanto oggetto inventato nella narrazione - è per una qualche dignità il carteggio che la madre lascia espressamente in eredità a Elisa (che Anna nasconde e le rivela insieme sotto al materasso: luogo analogo, peraltro, a quello in cui, con trucco romanzesco d'appendice, Edoardo aveva nascosto un monocolo nel letto di Rosaria, per accusarla di tradimento e ripudiarla). Dopo aver perso la cognizione dello spazio e del tempo, recuperato l'anello, Anna si consuma in pochi giorni, ma prima di morire si alza dal letto, come una sonnambula, e recupera, ponendosi alle labbra «il piccolo indice macilento», dallo stanziino attiguo, «un fascio di fogli scritti, nei quali un sentimento sicuro

mi fece ravvisare tosto le fantastiche lettere del Cugino» (Morante 1988, 925), e si sottolinei appunto l'aggettivo *fantastico*. Un dito serve ad Anna per la richiesta di silenzio, ponendo sotto al materasso del suo letto di morte, ovvero consegnando alla figlia le lettere di cui quest'ultima rivelerà il contenuto ma che distruggerà, violando evidentemente quella consegna, come oggetto d'affezione. Anna porta con sé nella tomba l'anello-amuleto di un legame perpetuo, come appunto nelle storie romantiche.

Tanto rilievo possiede il libro che Elisa arriva a scrivere - precisamente quello che noi leggiamo - quanto povera risulta, romanticamente dozzinale e addirittura sotto il livello della stessa correttezza grammaticale, la 'letteratura' di Anna, testimoniata appunto dalle lettere che ella scrisse, fingendosi Edoardo, dopo la sua morte, per tenere in vita il fantasma dell'amato, per la madre del giovane defunto e per sé stessa. La sublimazione letteraria del desiderio mimetico viene impietosamente svalutata proprio in quanto fissata in scrittura. Mentre la passione della lettura ad alta voce di quei fogli fatta da Anna a Concetta, nel palazzo Cerentano, cui Elisa bambina fu spettatrice, aveva evidentemente coperto i difetti della sua scrittura, la pagina scritta, che Elisa ripercorre e alla quale ella confronta la sua memoria di bambina, ne svela impietosamente la dozzinale banalità. Si disegna qui peraltro una prospettiva molto più complessa, laddove Elsa Morante si dedicherà nei suoi romanzi successivi proprio a far parlare con una caratterizzazione acconcia, con grande invenzione caratterizzante e con opposta adesione, i suoi personaggi di semicolte, da Nunziata ne *L'isola di Arturo* all'Antigone de *La serata a Colono*. E chissà se ella rilesse le proprie prime prove di narratrice in una direzione siffatta (giudizio sulla correttezza grammaticale a parte), e in particolare il 'romanzetto a puntate' *Qualcuno bussa alla porta*, diventando (in senso anagrafico e di statura letteraria) 'grande'.

Di rilievo fondamentale risulta che il giudizio motivato e maturato da Elisa che ripercorre le lettere che la madre volle espressamente lasciarle in punto di morte si proietti altresì su quelle che non sono a sua disposizione, che ella non può leggere e non può quindi (pietosamente o meno) distruggere. Anzi, a guardar meglio, l'immaginazione di queste precede nel romanzo l'apparizione materiale di quelle: Anna, appena abbandonata da Edoardo, scrive delle lettere disperate e consuma giorni e notti nell'operazione, anche lei chiusa in una stanza:

Giunse così la seconda sera, e, come il giorno avanti, udendo rincasare sua madre ch'era uscita nel pomeriggio, Anna corse a rinchudersi nel tinello. Quivi consumò l'intera notte scrivendo al cugino lettere in cui, *nella sua maniera sgrammaticata e ardente*, lo interrogava, lo invocava, o inveiva contro di lui; ma appena terminata una lettera, la strappava giudicandola insufficiente o inutile. (Morante 1988, 261)

Qui la *maniera sgrammaticata e ardente* è supposta, e la distruzione delle scritte a carico della stessa Anna. Le simmetrie risultano plurime e l'illuminazione reciproca rilevante. Il carattere *romantico* risiede nello 'scrivere male' di Anna, anche laddove nessuna prova lo testimonia.

Elisa - nemmeno nata nel momento in cui questa prima scena si svolge - sembra dunque immaginare altre lettere scritte dalla madre a partire da quelle in suo possesso, conservate invece come preziose reliquie. Le une e le altre, identicamente 'false' perché inventate dalla narratrice reale, possiedono uno statuto differente nell'economia della narratrice fittizia. Ma chiaramente non è, ancora una volta, su piano di accertamento di una possibile verosimiglianza che dobbiamo confrontare queste due scene, quanto in quello di una coerenza di costruzione narrativa che, come abbiamo già insistito, si fonda sulla geometria dei rapporti: Anna scrive la sua povera 'letteratura' quando la madre (peraltro maestra e, dunque, fornita di consapevolezza grammaticale superiore) non è presente in casa; Elisa compone il suo romanzo quando la madre adottiva, analfabeta, non c'è più in senso assoluto, e le ha lasciato la piena disponibilità della casa che abita, e proprio in questa circostanza ella rilegge e confronta alla sua prosa in formazione quella dozzinale, *sgrammatica*, e *ardente*, della madre naturale.

Alcune campionature linguistiche sono state prodotte a sostegno di due opposte ipotesi di lettura: la simulazione da parte dell'autrice reale (Elsa) di una scrittura compatibile con il suo personaggio (Elisa); l'impossibilità di pensare a una siffatta simulazione o corrispondenza, sostenendo che lo stile elevato non può appartenere a Elisa, ma solo a Elsa. Lo stile di Anna - pur senza simulazione interna, nemmeno campionaria, della sua scrittura - è invece un riferimento essenziale, che permette di porre la questione da un altro punto di osservazione: «L'Epistolario è sparso d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi [...] Io temo che Edoardo, più letterato di sua cugina, avrebbe arricciato il naso vedendo la propria firma sotto simili spropositi». E la diagnosi continua poi sul piano dello *stile*, mettendo in campo un modello preciso: «nei suoi momenti più accesi, esso tocca tutt'al più un'enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense» (Morante 1988, 789). Il *sortilegio* che si produceva da quella letteratura menzognera - almeno nella recitazione o lettura ad alta voce da parte di Anna delle lettere del finto Edoardo - risulta del tutto svanito agli occhi di Elisa, al punto che non solo quelle lettere non vengono assunte e incastonate nel suo libro (come si usa nei romanzi epistolari, e nemmeno attraverso una revisione formale e grammaticale) ma esse costituiscono l'oggetto di distinzione e maturazione della sua scrittura. «Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?», suona il titolo del capitolo in questione. La domanda è ovviamente retorica e la risposta è «sì». Per

questo tali *prose* devono essere distrutte, contravvenendo al mandato di Anna in punto di morte, e perché mentre la donna distruggeva le sue lettere quando Edoardo era vivo e ne ricambiava i sentimenti, queste ne idealizzavano la figura dopo morto, in unione al desiderio della madre di lui.

L'analisi potrebbe, di qui, ampliarsi ad altre scritture 'interne' e ad altre prestazioni 'artistiche' dei personaggi del romanzo, e in particolare dalla *prosa* alla *poesia*. La pochezza di Edoardo - quella che si rivelerà dettagliatamente a Elisa bambina nella visita a Palazzo Cerentano dopo la sua morte, al tempo della lettura di Anna a Concetta delle false lettere, nella totale distruzione dell'aura che circondava il personaggio - si annuncia nelle strofe che egli compone per la cugina, e che poi metterà in musica e canterà sotto alle sue finestre come serenata. Si ricordi il paragone che abbiamo già citato: Edoardo è, in fondo, soltanto «più letterato di sua cugina», nel senso di meno sgrammaticato:

Anna, perché non brilla per me sol  
di tue pupille il notturno tesor?  
Raggio di stelle per me non val  
che a tutti è dato mirar.  
Di pietre chiuse in ferreo scrigno sol  
l'avaro, segreto splendor,  
ahimé,  
sol quello piace a me.

Anche questo, dunque, palese referto, ai limiti della caricatura, della *menzogna romantica* e di altra *maniera*, in questo caso leziosamente poetica. Ma si veda - analoga nella sua povertà e nella miseria dell'espressione, anzi senza la finzione del sentimentalismo a buon mercato - pure la diversa lettera, in prosa e con una scrittura *frettolosa e negletta*, con cui Edoardo congeda la cugina, firmata con prosopopea, con uno stile che capovolge l'enfasi romantica della precedente in gelida (e pretenziosa) formalità: Edoardo si firma non semplicemente con il nome di battesimo, come si fa normalmente alla fine di una storia d'amore, ma con la distanza dell'esibizione della titolature: «Edoardo Cerentano di Paruta» (Morante 1988, 272-3).

Peraltro anche il rapporto tra Elisa ed Elsa si pone, su un piano parallelo a quello prima messo in campo, rispetto alle 'poesie' dei personaggi, per quelle incastonate al principio e alla fine della narrazione. Se Elsa, o Elisa, scrive per i suoi personaggi brutti versi 'di situazione', ella colloca due suoi componimenti poetici, in posizione particolare. Elsa, o Elisa, attribuisce ancora ai medesimi personaggi altre composizioni, troppo spaiate per livello per essere ricondotte a un piano di simulazione contestuale di scrittura. Davvero Edoardo, l'autore della strofa che abbiamo ora citato, può esserlo anche

dei versi che accompagnano il dono dell'anello con doppia pietra alla stessa Anna, poco dopo nello sviluppo del racconto? Mi riferisco alla poesia *Diamante e rubino*, una 'canzone' che Edoardo canta ad Anna, assicurandola di averla composta poco prima per strada. Sono belli o brutti questi versi? Forse non degni di essere raccolti da Morante tra le sue poesie - come invece quelli di Elisa che aprono e chiudono il romanzo -, ma certamente pensati e simulati per la situazione narrativa, essi appaiono, benché enfatici, comunque di una fattura non disprezzabile. A voler essere pignoli, peraltro, mentre le brutte strofe risultano composte allo scrittoio - dunque in qualche modo 'lavorate' da Edoardo - questi versi di altra fattura si dicono composti per ispirazione improvvisa e non 'scritti' dal donatore (Morante 1988, 248):

Per amore di un rubino di sete moriva  
 il bianco diamante, il candido cavaliere:  
 - O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa,  
 fammi alla tua vena bere.  
 - La mia vena, o diletto, fontana a te sia.  
 Bevi, assetato, bevi, anima mia!  
 Egli bevve: il rubino, come luna sorgente,  
 si spogliava del suo colore.  
 Non rimpiangere, o cara. Anche il giorno ha pallida fronte  
 e pallide guance ha l'Amore.

Un simile salto di ispirazione dipende dal 'sentimento' provato da Edoardo? Assai difficile crederlo, ed egli potrebbe, ai soli fini della credibilità romanzesca, continuare a sedurre Anna con versi di più bassa fattura, come quelli composti dall'innamorato per la sua serenata (che poi saranno ricantati, al suo posto, ad Anna dal 'butterato' Francesco, in un caso palese di simulazione mimetica al ribasso, quasi alla Edmond Rostand).

Il «bianco diamante» deve «bere» il colore del rubino, che resterà così però 'spogliato del suo colore'. Edoardo 'beve' il 'colore', il sangue, di Anna rosa rossa-fanciulla. Bevutolo - potremmo aggiungere - la 'pietra' perderà ai suoi occhi, esaurita la sua funzione mimetica, ogni attrattiva. E, ancora, l'anello con la doppia pietra (con Anna scolorata ed Edoardo che l'ha dissanguata) finirà al dito di una donna con cui Edoardo allaccerà una relazione puramente sessuale, che possiamo definire mimetica solo in un rapporto di triangolazione al ribasso, rispetto ad Anna ovviamente, e rispetto soprattutto al fatto che Francesco 'possiede' carnalmente Rosaria (che, peraltro, ha naturalmente proprio 'nome di Rosa'). Si noti, ancora, che il dono dell'anello a Rosaria avviene - senza enfasi e senza sottolineatura di sue valenze simboliche - in mezzo ad altri doni, il cui valore risulta semplicemente venale e assume, insieme, il desiderio di apparire di chi lo

offre e lo testimonia in chi lo riceve, sensibile all'effetto: «Fra i doni di Edoardo a Rosaria, il più prezioso fu un anello già prima apparso in questo racconto e destinato a riapparirvi ancora» (Morante 1988, 360), descrizione che mentre sottolinea il valore venale dell'oggetto anticipa al lettore il puro carattere transitorio della sua proprietà e la valorizzazione romanzesca di esso. In questi versi è l'oggetto e non l'uomo - il dono e non il donatore - a parlare.<sup>2</sup>

**2** Ho volutamente escluso, come dichiarato in testa, discussioni bibliografiche e divagazioni, per restare nei limiti materiali richiesti. Si permetta, tuttavia e in coda, un duplice richiamo, esemplificativo, verso una possibile fonte e una (sicura) ricaduta. Il primo riguarda, a partire dal nome di Rosa e dall'anello amuleto - visto che queste pagine hanno interrogato il rapporto dichiarato con Cervantes - un'altra possibile suggestione dalla letteratura spagnola, questa volta moderna e drammatica, ovvero dalla meravigliosa *Doña Rosita mujer* di Lorca (1936), *poema granadino del Novecentos* e che riflette mirabilmente proprio l'inizio secolo che costituisce, peraltro in una restituzione sfumata e volutamente privata di richiami puntuali, il tempo medesimo di ambientazione del romanzo morantiano (su questo tornerò in un altro 'paragrafo', in altra occasione). In esso il nome di Rosa riassume il destino - lo sfogliarsi e l'imbiancare - della protagonista. Il procedimento metaforico - attraverso una poesia - è lo stesso, dal rosso sangue al bianco: «Cuando se abre en la mañana | roja como sangre está. | La tarde la pone blanca | con blanco de espuma y sal». Si rammenti: «O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa», e «il rubino, come luna sorgente, | si spogliava del suo colore», e soprattutto la metafora finale, «pallide guance ha l'Amore», che mi ricorda - se non si tratta di accostamento impressivo - la didascalia finale del dramma lorchiano: «De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento». Se ciò è sostenibile, si assisterebbe a una dislocazione del nome, dove Rosa è affidato non alla *soltera* ma - per dirlo con Lorca, che le fa intervenire - a una *manola*, che non subisce il potere di amuleto dell'anello. Per quest'altro motivo - per cui il romanzo morantiano risulta evidentemente fonte - si veda il recentissimo *La vita bugiarda degli adulti* di Elena (ma direi qui quasi 'Elsa') Ferrante (2019), che ha come elemento-oggetto portante, nell'intreccio appunto di vicende diverse, tutte di triangolazione mimetica, non un anello ma un braccialetto: esso non solo determina le unioni amorose e sessuali dei personaggi, ma il differente ruolo sociale di un fratello borghese e di una sorella proletaria che la figlia del primo, guardacaso, avvicina, con attrazione antiborghese. Una costruzione banalizzata, mi sembra, dai resoconti della stampa in chiave di osservazione e registrazione sociale, laddove la sua determinazione è evidentemente romanzesca (anzi, credo dichiaratamente, morantiana), come infatti rimarca la conclusione, nel diverso 'destino' finale riservato all'oggetto-amuleto da parte del personaggio principale della giovane 'in formazione'. Quest'ultima osservazione viene qui allegata, naturalmente, ai fini di un'eventuale riflessione sulla continuità della *menzogna* e del *sortilegio* romanzesco fino al tempo presente della tradizione romanzesca italiana.

## Bibliografia

- Brugnolo, S. (2009). «Il chisciottismo dei periferici: sulle dinamiche del desiderio mimetico nell'*Isola di Arturo*». Antonello, P.; Fornari, G. (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*. Massa: Transeuropa, 183-220.
- Garboli, C. (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Girard, R. (1965). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. it. di L. Verdighetti. Milano: Bompiani.
- Lombardo, T. (2016). *Elementi psiconalitici nel romanzo "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante* [tesi di laurea]. Lausanne: Université de Lausanne. [https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB\\_S\\_000000022214.P001/REF.pdf](https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_S_000000022214.P001/REF.pdf).
- Mengaldo, P.V. (2003). «Menzogna e sortilegio». Moretti, F. (a cura di), *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 571-84.
- Morante, E. (1988). *Opere*, vol. 1. A cura di C. Cecchi e C. Garboli. Milano: Mondadori.



# Progressione narrativa e *climax* nel *Critico d'arte* di Dino Buzzati

Daniele Baglioni  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Buzzati's brief tale *Il critico d'arte* (1956), whose main character impatiently writes and rewrites his review of a painting exhibition, each time in a more obscure and nonsensical language, has generally been interpreted as a mere parody of the pretentious style of art critics. As a result, its narrative frame, characterised by a rhetorical crescendo known in Buzzati's terms as *progressione*, has often been neglected. Nevertheless, the three drafts of the critic's review scattered in the tale can itself be considered as part of the narrative progression. As a matter of fact, the three versions build an expressive climax, reproducing, on a microtextual level, the wider rhetorical *crescendo* of the tale.

**Keywords** Dino Buzzati. 20th century Italian short prose. Narrative progression. Rhetorical climax.

**Sommario** 1 Progressione e *climax* nella prosa di Buzzati. – 2 *Il critico d'arte* tra parodia e racconto. – 3 La progressione nel macrotesto. – 4 Dall'«avanguardismo critico» alla «critica astrattista»: il microtesto della recensione. – 5 Fuori dalla progressione: l'epilogo.

## 1 Progressione e *climax* nella prosa di Buzzati

«Lo schema compositivo di *Bàrnabo* è dei più semplici»: così la dedicatoria di questo volume esordiva nella sua pionieristica monografia, ancora oggi di riferimento, consacrata a Dino Buzzati (Crotti 1977, 4), sottolineando «sia l'esilità sia la voluta misura elementare» del primo romanzo – e prima prova letteraria in assoluto – dello scrittore. Si tratta di considerazioni estendibili a tutti i romanzi di Buzzati e, ancor di più, ai racconti, vale a dire alla «misu-

ra del narrare» che, più di ogni altra, «gli resterà tipica» (38), nella quale l'estrema semplicità dell'intreccio è compensata da un vertiginoso incremento, nel giro di poche pagine, della tensione narrativa, risultando in quel «crescendo d'irrealità» che Calvino individua come cifra stilistica del bellunese.<sup>1</sup>

Un tale crescendo è dovuto senz'altro al carattere fantastico dei racconti, che trasportano rapidamente il lettore dalla plausibilità delle situazioni iniziali agli esiti inaspettati dei finali, «svarianti dal visionario al tragico al surreale» (Carnazzi 1998, XXIV). Come però ha riconosciuto la critica più recente, la sua efficacia, lungi dal dipendere esclusivamente dall'*inventio*, è in buona parte affidata all'*elocutio*, che dietro una lingua semplice e apparentemente dimessa nasconde l'uso sapiente di un numero limitato, ma estremamente versatile, di espedienti retorici. È a questi espedienti che si deve l'avanzamento e la graduale intensificazione del racconto, ossia quella che Atzori (2012b, 66), sulla base di una suggestione dello stesso Buzzati, ha proposto di chiamare la «progressione narrativa».<sup>2</sup>

Sempre Atzori ha messo bene in luce come lo strumentario di Buzzati includa soprattutto le figure della ripetizione, da intendersi *lato sensu* come tanto dell'«uguaglianza completa» quanto dell'«uguaglianza meno rigida e più mitigata» (Lausberg 1969, 132), e dunque comprensive, oltre che delle ripetizioni lessicali (in forma di epanalessi, anafore, polittoti) e delle frequenti iterazioni di moduli sintattici, anche della riformulazione e della *climax*. In particolare quest'ultima, nella sua accezione non solo di amplificazione semantica delle parole (Mortara Garavelli 1988, 197), ma anche di accelerazione della sintassi e del ritmo, dunque di *climax* – per così dire – 'espressiva', ha un posto di assoluto rilievo: manifestandosi spesso a distanza, da un capoverso all'altro o da una pagina all'altra, assolve infatti il compito di scandire la narrazione e, al contempo, di

---

**1** Si riporta per intero la citazione di Calvino, tratta da un articolo apparso sulla *Repubblica* del novembre 1980 in cui l'autore definisce il proprio debito nei confronti di Buzzati: «Devo dire che lo stampo del racconto buzzatiano, preciso come un meccanismo che tende dal principio alla fine in un crescendo d'attesa, di premonizione, d'angoscia, di paura, diventando un crescendo d'irrealità, diede forma al mio modo di concepire una narrazione» (Calvino 1995, 1: 1013).

**2** Nel libro intervista a Yves Panafieu del 1973 Buzzati identifica la «progressione», insieme con la ripetizione, come le due tecniche più caratteristiche della sua prosa: «Ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la progressione, l'altro, che però non ho praticato molto, è la ripetizione» (Panafieu 1973, 122). Dato il proseguire della riflessione («l'ideale per me sarebbe quello di poter scrivere un libro di mille pagine, che cominciasse con un mormorio e finisse in uno schianto catastrofico mondiale, o viceversa...», 122), Atzori ha convincentemente argomentato che, nell'uso della parola che fa Buzzati, «la progressione investe [...] lo *sviluppo narrativo*» (Atzori 2012b, 66; corsivo nell'originale): di qui il termine «progressione narrativa», tenuto distinto dalla *progressione* senza aggettivi, ossia dall'«intensificazione anaforica o sinonimica», che rientra invece nella *climax*.

esaltare, di volta in volta in modo più enfatico, elementi e moduli del racconto già presentati. Risulta pertanto evidente lo stretto legame che, nella prosa di Buzzati, unisce la progressione alla *climax*: in un narrare – come quello del bellunese – tutto sbilanciato verso la sua conclusione, la *climax* regola l'agogica e la dinamica del crescendo, fungendo da architrave dello sviluppo del racconto.

## 2 Il critico d'arte tra parodia e racconto

Un esempio paradigmatico di queste tecniche si ha nel racconto *Il critico d'arte*, «uno dei [...] pezzi più fortunati» di Buzzati (Carnazzi 1998, XXXIV), pubblicato sul *Corriere della Sera* il 20 luglio 1956 e poi ristampato, «quasi in forma identica» (1541), nei *Sessanta racconti*. Il breve testo (sei pagine in tutto), al pari della *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*, anch'esso del '56 e confluito nei *Sessanta*, ha per bersaglio il mondo dell'arte, ben familiare a Buzzati nella sua duplice veste di recensore di mostre e di pittore ed espositore.<sup>3</sup> A differenza della *Battaglia notturna*, però, non prende di mira gli artisti contemporanei, ma i critici e la loro scrittura: vi si narra infatti la faticosa stesura, in tre diverse versioni linguisticamente sempre più complesse e sconnesse, della recensione di una mostra di pittura da parte del protagonista, «il noto critico Paolo Malusardi» (Buzzati 1998, 1056).<sup>4</sup>

Per la trama quasi assente e, in compenso, la presenza degli spezzoni di recensione, del testo è stata evidenziata soprattutto la «funzione parodistica» (Giannetto 1996, 216), ossia la messa alla berlina del «critichese, che può servire a spacciare come capolavori quadri astratti d'infimo valore» (Tellini 2008, 185). Così facendo, però, si è perso di vista l'aspetto narrativo, che invece è prevalente, perché la recensione, che Malusardi riscrive più volte fino a sfociare nel *nonsense*, è comunque inserita nella cornice di un racconto, che condivide con gli altri analoghe forme di organizzazione e incremento della tensione, nonché il finale a sorpresa. Semmai, la peculiarità del

---

<sup>3</sup> Benché al *Corriere della sera* l'incarico ufficiale di critico gli venne attribuito solo nel 1967, Buzzati aveva cominciato a scrivere d'arte fin dalla fine degli anni '40, soprattutto sulle colonne del *Corriere dell'informazione* (Besazza, Gallina 2004). In tutta la sua attività di recensore, comunque, continuò a ritenersi più un «cronista», dunque un giornalista «tenuto semplicemente a spiegare» astenendosi da considerazioni estetiche (Buzzati [1964] 1972, 466), che non un critico vero e proprio, una professione quest'ultima per la quale mostrò sempre scarso apprezzamento (cf. da ultimo Merler 2011; Carbone 2016, 30-1). Quanto alla parallela attività di pittore, gli esordi datano agli anni '20, ma la produzione conobbe un'intensificazione a partire dagli anni '50 (e, al dicembre 1958, risale anche la prima mostra personale alla Galleria Re Magi di Milano; cf. Sacconago 2007).

<sup>4</sup> Le citazioni del racconto sono tutte tratte dal Meridiano buzzatiano a cura di Carnazzi (Buzzati 1998, 1056-61).

*Critico d'arte* è che la progressione si svolge su due livelli: da un lato, quello macrotestuale, ossia la narrazione della ricerca ossessiva di un linguaggio a effetto da parte del protagonista; dall'altro, quello microtestuale, costituito dall'evoluzione - o meglio dall'involuzione, fino al disgregamento - del suo stesso linguaggio nelle varie stesure della recensione.

Alla duplicità della progressione corrisponde una doppia *climax*, che tuttavia ha carattere diverso secondo i due piani. Se infatti nel macrotesto la *climax* si manifesta come sostegno retorico a un crescendo narrativo, ed è quindi funzionale al racconto della trasformazione del protagonista dall'inerzia iniziale al *raptus* conclusivo, nel microtesto della recensione, vero e proprio testo nel testo, la *climax* avviene in assenza di una narrazione, in forma di mera riformulazione di una breve sequenza di frasi. In questo secondo caso si assiste pertanto a un interessante esempio di *climax* costruita esclusivamente su elementi formali, che nel suo graduale dissolversi in una non lingua viene a coincidere *in toto* con la progressione.

### 3 La progressione nel macrotesto

Come in altri racconti di Buzzati, il testo, benché breve, si articola in paragrafi, che secondo una prassi prevalente dello scrittore non sono numerati. I paragrafi sono cinque, due in meno di *Sette piani* e *I topi* e due in più del *Colombre*, per prendere a riferimento alcune delle prove buzzatiane più note. Tuttavia, diversamente dagli esempi citati, la segmentazione del testo non ricalca cesure cronologiche nette o cambi di ambientazione. Se si eccettua infatti il paragrafo finale, che funge da epilogo (cf. § 5), l'unica discontinuità spazio-temporale s'incontra all'interno del paragrafo terzo (che coincide con la metà di tutto il racconto), quando si ha il passaggio dalla «DCXXII sala della Biennale» (Buzzati 1998, 1056), la scena con cui si apre il testo, a «un'ora dopo, nella camera d'albergo» (1058), ossia all'ambiente in cui si svolge per intero la stesura della recensione.

Le ragioni della ripartizione sono da ricercarsi allora in una cronologia tutta interna al protagonista (di fatto l'unico personaggio del racconto, se si eccettuano le due lettrici ritratte nell'epilogo), che vediamo progressivamente animarsi di paragrafo in paragrafo. Ripercorriamo le tappe di questo 'risveglio', scandito dai passati remoti. Nel paragrafo iniziale Malusardi è immobile (la frase d'esordio si conclude con «sostò perplesso») e gli unici predicati che gli vengono riferiti sono «si accertò» e «cercò nella memoria». Nel secondo paragrafo s'intravedono i primi segni del ravvivo del personaggio, sapientemente disposti in *gradatio* ascendente rispetto alla sezione precedente: «cercò nel catalogo» riprende il già usato «cercò», solo che qui si tratta di una consultazione reale, che richiede

l'azione – sia pur minima – di sfogliare le pagine; «passò in rassegna mentalmente» presenta un'intensificazione sensibile rispetto a «cerco nella memoria», da immaginarsi riflessa nella mimica facciale del protagonista; un'analoga amplificazione si coglie nell'uso di «guardò» rispetto all'occhiata fugace «con le code degli occhi» (1056) evocata da «si accertò», peraltro con un'iterazione del verbo in apertura dei due capoversi finali («guardò più attentamente»; «guardò di nuovo») che, nell'indicare un aumento dell'attenzione, sembra implicare un progressivo avvicinamento del critico alle tele esposte.

Nel terzo paragrafo entra finalmente la parola: all'inizio in forma di dialogo interiore («fece un lieve esame di coscienza»; «si rispose»; «disse a se stesso»; «fu colto da un brivido»; «sorrise»); poi, con il cambio di scena e l'irruzione del verbo chiave «scriveva», che introduce la prima versione della recensione, anche nelle modalità della produzione e ricezione del testo scritto («rilesse due volte»; «cancellò»; «inserirò»; «rilesse altre due volte»), in contrappunto con altri verbi che esprimono l'insoddisfazione del critico per la propria scrittura. La conclusione del paragrafo è segnata da un ritorno del dialogo interiore, stavolta però più contratto e teso («la domanda che egli rivolse a se stesso d'improvviso», «rabbrivì quasi»), che termina con «scrisse», in *climax* aspettuale rispetto al precedente «scriveva», rinforzata dal sintagma «con incalzante orgoglio» (1060). Segue quindi la penultima redazione della recensione, cui succede un ulteriore momento di sospensione («si arrestò, ansando»), funzionale a una ripresa immediata – e ormai di carattere patologico, come rimarca l'imperfetto «febbriticava» – che prepara l'acme del paragrafo successivo («rilesse ansiosamente»; «si gettò a capofitto»).

Quest'ultimo si apre con la versione finale della recensione, presentata anch'essa da «scrisse», seguito da un sintagma che riformula, amplificandolo, quello dell'occorrenza precedente («padroneggiato da un incalzante *raptus*», 1060). Infine, nel capoverso finale, è riproposta la stessa dinamica che aveva caratterizzato la conclusione delle altre stesure, stavolta però in forma meno tesa, a dare al lettore il senso, mediante l'*anticlimax*, della soddisfazione finalmente raggiunta: «ansando» è quindi mitigato in «prese fiato»; «rilesse ansiosamente» si stempera in un rilassato «rilesse centellinando l'ultimo whisky del fondo del bicchiere». Fa eccezione il movimento finale del critico («improvvisò una danza di vittoria»), comparabile per intensità al «si gettò a capofitto» che aveva segnato il passaggio dalla seconda all'ultima redazione; ma la danza è comunque solo accennata e, per il suo carattere liberatorio, sancisce ormai l'avvenuta transizione dall'irrequietezza del processo di scrittura al clima festoso della sua conclusione.

La progressiva amplificazione della semantica dei verbi si accompagna a una parallela accelerazione del ritmo, ugualmente importante per l'aumento della tensione. Nei primi due paragrafi si ha in ge-

nere un solo passato remoto per ogni capoverso: il racconto pertanto procede in modo lento e prevedibile, il che è conforme con il carattere 'statico' della prima parte. Già al principio del terzo paragrafo, però, l'«esame di coscienza» del protagonista si svolge tutto nel giro di due capoversi, e il ritmo accelera vertiginosamente dopo la prima stesura della recensione, quando l'insoddisfazione di Malusardi è resa con ben dieci predicati concentrati in un'unica frase, in successione asindetica:

Rilesse due volte, scosse il capo, cancellò "infrenabile vocazione", inserì, dopo "ribadire", la precisazione "con inusitata gravidanza", rilesse altre due volte, scosse di nuovo il capo, sollevò la cornetta del telefono, chiese la comunicazione con il bar, ordinò un doppio whisky, giacque sulla poltrona assorto in pensieri tortuosi. (1059)

L'asindeto è riproposto anche dopo la seconda stesura, solo che in questo caso i predicati sono separati fra loro non da virgole, ma da punti, ciò che dà alla sequenza un ritmo ancor più sincopato:

Si arrestò, ansando. Febbricitava. Rilesse ansiosamente. No, non c'era ancora. [...] Si gettò a capofitto. (1060)

Asindetica, infine, è anche la sintassi del capoverso che segue l'ultima versione della recensione. A separare i predicati continuano a essere i punti, ma le frasi, in linea con lo scioglimento della tensione narrativa, tendono a farsi più lunghe e a ospitare un maggior numero di imperfetti:

Era già buio quando prese fiato. Si sentiva sfinito e rotto, quasi avesse preso un sacco di legnate. Ma felice. Quindici fogli di fitta scrittura giacevano sparpagliati attorno. Li raccolse. Li rilesse centellinando l'ultimo whisky del fondo del bicchiere. Alla fine improvvisò una danza di vittoria. Per il demonio, questo sì, era genio. (1060-1)

Insieme con la frequenza dei verbi, contribuisce al ritmo del racconto la distribuzione del discorso indiretto libero, una tecnica fra le più comuni della prosa di Buzzati e, in questo testo, particolarmente ricorrente per la scarsità delle azioni descritte e per l'assenza di altri personaggi oltre al protagonista. Il discorso indiretto libero manca quasi del tutto nel primo paragrafo, dove prevale la narrazione oggettiva, come si vede già nel primo capoverso del racconto:<sup>5</sup>

---

**5** Tuttavia la conclusione, con l'irriverente accostamento dell'impressione prodotta dai quadri ai problemi di digestione, rivela già il punto di vista del critico, che diventerà esplicito nei paragrafi successivi.

Nella DCXXII sala della Biennale il noto critico Paolo Malusardi sostò perplesso. Era una personale di Leo Squittinna, una trentina di quadri apparentemente tutti uguali, formati da un reticolo di linee perpendicolari tipo Mondrian, solo che in questo caso il fondo aveva colori accesi e nell'inferrata, per così dire, i tratti orizzontali, molto più grossi di quelli verticali, qua e là diventavano più fitti, il che dava un senso di pulsazione, di stretta, di crampo, come quando nelle digestioni difficili qualcosa si ingorga nello stomaco e duole, per poi sciogliersi nel giusto andamento viscerale. (1056)

A partire dal secondo paragrafo frammenti di monologo interiore s'inframmezzano sempre più di frequente alla narrazione, ma l'attenzione del protagonista continua a essere rivolta verso l'esterno: anzitutto verso il pittore, la ripetizione del cui cognome scandisce come un *mantra* le varie fasi dell'anamnesi («Squittinna, Squittinna, ripeté sommessamente», 1056; «Squittinna, Squittinna, strano nome», 1057); poi verso gli altri critici, dall'«ignoto Ermanno Lais» autore del catalogo (1056) alla macchietta appena tratteggiata del «Tamburini, un gobbetto immancabile in tutte le grandi mostre d'arte, un maniacco che sfogava all'ombra dei pittori le sue fallite aspirazioni, un rompicatole, attaccabottoni temutissimo» (1056-7). Allo stesso tempo, cominciamo a sentire la vera voce di Malusardi che, in netto contrasto con il tono artefatto della sua scrittura, esibisce una schiettezza intrisa di colloquialismi («Certo, quelle nude geometrie, per commuoverlo, non lo commuovevan di sicuro. Diciamo pure, non gliene importava un fico secco»; «Erano così essenziali, quelle tele, così nude, così lontane da qualsiasi diletto dei volgari sensi, che un critico, lodandole, si sarebbe trovato in una botte di ferro», 1057).

La polifonia si sviluppa pienamente nel terzo paragrafo, inizialmente nella forma ordinata di un botta e risposta interiore, come si è già avuto modo di notare e come è possibile apprezzare meglio nel passo riportato, dove l'avvio del monologo è segnalato dalle virgolette:

“Perbacco, è una magnifica trovata” disse a se stesso il critico “va là che non sei del tutto idiota”. A questo punto fu colto da un brivido, come chi passeggiando spensieratamente d'un subito si avvede di procedere sull'orlo di un abisso. Se avesse manifestato sulla carta quelle idee, semplicemente, tali e quali, come gli erano venute in mente, che cosa mai si sarebbe detto di lui in giro, ai tavolini del Florian, in via Margutta, alla Sovrintendenza, nei caffè di via Brera? Al pensiero, sorrise. No, no, grazie a Dio il mestiere lo conosceva a fondo. Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto e nel linguaggio che si addice alla pittura lui era ferratissimo. Sì e no, c'era solo il Poltergeist che potesse stargli alla pari. Sugli spalti dell'avanguardia critica lui, Malusardi, era forse il più in vista di tutti, il più temuto. (1058)

Nel corso del paragrafo, però, il racconto del narratore e la voce del protagonista si sovrappongono in modo sempre più confuso. Quest'ultima infatti affiora all'improvviso, a introdurre uno spezzone di recensione («E come esprimere come un minimo di decenza esoterica il banale concetto di *trompe l'oeil*? Ecco, per esempio:», 1059), oppure è sommessamente segnalata in un inciso, senza più le virgolette a distinguerla dal resto:

Ma se – fu la domanda che egli rivolse a se stesso d'improvviso – se dalla poesia ermetica è germinata quasi per necessità una critica ermetica, non era giusto che dall'astrattismo nascesse una critica astrattista? Rabbrividi quasi, misurando confusamente gli sviluppi di una così audace concezione. Un vero colpo d'ala. Semplicissimo, eppur difficile come tutte le cose semplici. Tanto è vero che nessuno ci aveva mai pensato. E lui sarebbe stato il caposcuola. In pratica non restava che da trasferire sulla pagina la tecnica finora adottata sulle tele. (1059)

Infine, nel quarto paragrafo la dialettica tra narrazione oggettiva, monologo interiore del protagonista e sua espressione scritta nella recensione si risolve a tutto vantaggio di quest'ultima. Il discorso indiretto libero sembra dunque superato, giunto al termine insieme con il travaglio creativo di Malusardi, e invece riemerge a sorpresa nella brillante conclusione del paragrafo («Per il demonio, questo sì, era genio», 1061), dimostrando che il protagonista, nella graduale soggettivizzazione del racconto, ha ormai preso il sopravvento sul narratore.

#### **4 Dall'«avanguardismo critico» alla «critica astrattista»: il microtesto della recensione**

Come si è già avuto modo di notare più volte, le versioni della recensione sono tre, distribuite nei paragrafi terzo e quarto. A queste si può aggiungere la riflessione in forma di monologo interiore che, subito dopo il rientro di Malusardi in albergo, precede le varie fasi della scrittura. Siamo all'inizio del terzo paragrafo: il critico, «con la prospettiva di scrivere un articolo che avrebbe fatto spasimare d'invidia i suoi colleghi per la rabbia di essersi lasciata fuggire una preda così ghiotta», fa una scaletta assai schematica dei contenuti di una possibile recensione:

“Potrei dire che Squittinna è un astrattista. Che i suoi quadri non vogliono rappresentare niente. Che il suo linguaggio è un puro gioco geometrico di spazi quadrilateri e di linee che li chiudono. Ma spera di farsi perdonare il manifesto plagio di Mondrian con una

innovazione spiritosa: fare grosse le linee orizzontali e sottili quelle verticali, e variare tale ispessimento così da ottenere un curioso effetto: come se la superficie del quadro non fosse piana bensì a onde rilevate. Un *trompe l'oeil* astrattista insomma..." (1058)

Analogamente agli altri frammenti di monologo interiore, questo primo abbozzo, pur presentato come propedeutico alla scrittura, è strutturato da Buzzati in netta contrapposizione a essa. Si tratta infatti di una descrizione oggettiva dei quadri del pittore e, conseguentemente, del loro scarso valore, non dissimile da quella fornita dal narratore al lettore nel primo paragrafo (cf. § 3). Dell'attendibilità della descrizione si premura di garantire Buzzati medesimo, che ci informa che «in determinate, e rare, condizioni favorevoli, il critico riusciva almeno a essere sincero con se stesso» (1058). A livello linguistico, la sincerità si riflette in una sintassi semplicissima, scandita da rapide subordinate rette dal «Potrei dire» iniziale, ciascuna illustrante un unico facile concetto.

Il passaggio alla scrittura avviene dunque in evidente discontinuità, spacciata dal critico come imposta dal registro («Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto e nel linguaggio che si addice alla pittura lui era ferratissimo», 1058), ma in realtà funzionale a un offuscamento dell'originario giudizio estetico, che viene talmente mitigato da risultare persino rovesciato:

"...al quale (Squittinna) sarebbe oltremodo faticoso disconoscere, pur sotto il voluto peso di inevitabili e fin troppo ovvii apparentamenti stilistici, un irrigidimento, per non dire infrenabile vocazione, verso ascetismi formali che, senza rifiutare le suggestioni della casualità dialettica, amano ribadire una stretta misura dell'atto rappresentativo, o meglio evocativo, quale perentoria imposizione ritmica secondo uno schedario di filtratissime prefigurazioni..." (1058-9)

Le strategie messe in atto dal «ferratissimo» Malusardi sono varie: il notevole aumento di complessità della sintassi, che diluisce più contenuti in un'unica frase, con chiara prevalenza dell'ipotassi (a cominciare dalla relativa iniziale, che manca della reggente); l'uso di figure del 'non detto', come la litote («sarebbe oltremodo faticoso disconoscere») e l'aposiopesi («per non dire infrenabile vocazione»), nonché dell'epanortosi («dell'atto rappresentativo, o meglio evocativo»); un lessico altamente metaforico, condito da un'abbondante aggettivazione («ascetismi formali», «perentoria imposizione ritmica», «schedario di filtratissime prefigurazioni»). Siamo evidentemente nell'ambito della parodia, che tuttavia segue ancora fedelmente, distortendoli, i punti precedentemente fissati nella scaletta, come si ricava più chiaramente dalla conclusione di questa prima versione, in cui si men-

ziona Mondrian e si esprime «con un minimo di decenza esoterica il banale concetto di *trompe l'oeil*»:

“Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana a lui si presti solo nel limite di un termine di trapasso da nozione a coscienza della realtà, dove questa sarà sì rappresentata nella sua prontezza fenomenica più esigente, ma grazie a un puntuale astrarsi, si amplierà in una surrogazione operativa di più vasta e impervia portata...” (1059)

L'ancoraggio alla scaletta si perde invece del tutto nella seconda stesura. È tra la prima e la seconda versione, infatti, che Malusardi concepisce il progetto di una «critica astrattista» la quale, al pari dei quadri di Squittinna, che «non vogliono rappresentare niente», rinuncia deliberatamente alla semantica. Per la verità, il nuovo testo si affida ancora a parole significanti, ma le combina fra loro in modo che non diano senso, ora per l'estrema vaghezza dei sintagmi («nel contrappunto di una strategia testimoniale», «fra i postulati additivi», «sintomo esplicito di un farsi» ecc.), ora per accumulo agrammaticale di preposizioni e congiunzioni («sul mentre perciocché») e ardite derivazioni neologiche, come nel caso di «relazionamento»:

“...al quale (Squittinna) sul mentre perciocché nel contrappunto di una strategia testimoniale, si reperisce il nesso di riscatto dal consunto pedissequo relazionamento realtà - realtà fra i postulati additivi. Sintomo esplicito di un farsi. E l'inquieto immergersi in un momento fatale dunque, da cui i moduli consumerebbero l'apparenza di una sostanza efficiente, così avvertita e sensibile da consumare i termini in sopravvivenza peculiare di poesia.” (1060)

L'unico aggancio con la redazione precedente resta l'attacco «... al quale (Squittinna)», che tuttavia dà solo l'illusione di una continuità, perché invano si cercherebbero in questa seconda versione i contenuti che, in forma opaca, sono ancora riconoscibili nella prima. Del resto, di là dall'*incipit* e dal termine «realtà» (nella seconda stesura enfatizzato dalla ripetizione nella locuzione «relazionamento realtà - realtà», apparentemente tautologica), le due versioni non hanno parole in comune, e il lessico della seconda fa ormai solo impliciti e vaghissimi riferimenti alla tecnica pittorica di Squittinna («contrappunto, moduli»).

Il livello di *nonsense* raggiunto è già alto, ma l'ambizione suprema del critico, come ci avverte Buzzati, è di infrangere «le ultime catene» del linguaggio, sottraendosi così definitivamente alla «forza d'inerzia delle vecchie abitudini» (1060). Nella terza e ultima stesura, quindi, l'infrazione si manifesta come rinuncia non solo alla semantica, ma al lessico nel suo complesso, sostituito da parole in larga parte inventate:

“Il pittrore” scrisse, padroneggiato da un incalzante *raptus* “di del dal col affioriccio ganolsi coscienziamo la simileguarsi. Recusia estemesica! Altrinson si memocherebbe il persuo stisse in corisadicone elibuttorro. Ziano che dimannuce lo qualitare rumelettico di sabirespo padronò. E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d’ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcroso, quantano, sul gicla d’nogiche i metazioni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi...” (1060)

Non è questo l’unico esempio, nelle opere di Buzzati, di ‘lingua inventata’ (nell’accezione ampia di qualsiasi forma di «verbigerare non naturale» datane da Bausani 1974, 9).<sup>6</sup> Senz’altro, però, è il più interessante, e anche il più esteso. Vi si osserva una tecnica neologica mista, che va da procedimenti molto semplici (la deformazione di *pittore* in «pittrore» e *dovessimo* in «dovressimo», l’univerbazione di «altrinson», la derivazione dei verbi denominali «coscienziamo», «qualitare» e «padronò») a strategie più sofisticate, come la fusione di *simile* e *dileguarsi* nell’ibrido «simileguarsi», gli pseudogrecismi «estemesica» e «rumelettico» (nonché il mostruoso «predomioranzabelusmetico») e anche la creazione ‘pura’, senza alcun appiglio nella lingua comune («ganolsi», «elibuttorro», «sabirespo» ecc.). La grammatica resta comunque quella dell’italiano, come rivelano le terminazioni delle parole e anche gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni e i clitici pronominali. Tuttavia si coglie una progressiva deriva verso forme di linguaggio preverbale, che affiorano nelle ultime frasi, a partire da «Tambron tambron» (certamente ispirato al cognome dell’allora ministro dell’interno Fernando Tambroni, ma trasformato, tramite l’apocope e l’epanalessi, in una specie di onomatopea) fino a «posca o pisca». Sempre nella seconda parte, alle violazioni della sintassi (per esempio nelle frequenti sconcordanze: «coi tuffro», «sul gicla», «i metazioni»), già presenti nella sezione precedente, si

<sup>6</sup> Già nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) si trova una formula magica in versi composta interamente da parole inventate («Fàrete finkete gamorrè | àbile fàbile dominé | brùn stin màiela prit | furu toro fifferit», Buzzati 1998, 288). Dieci anni dopo, nel «racconto musicale» *Ferrovia soprelevata*, il primo dei libretti composti per Luciano Chailly, tre diavoli conversano tra loro in una lingua infernale («Nasca ti-parèk», «Aschebeo gu gu bettorraggiu», «Sirink bettea!» ecc.), nella quale si riconoscono a tratti inserti di lingue occidentali («Grafori esclusivement?», «Magna parva?», «Das heisst atlèn?»; cf. Buzzati 1998, 1256). Nella stessa opera, alla fine del terzo episodio, la protagonista Laura canta una canzone in una lingua del tutto incomprensibile («Laikra làkka | iscia iscia butta. | Laikra làkka | iscia iscia but», «Lammarrilla senoà riella | bude bude focio mi | sile nesko morticónna | ticco ticco gasciné [...]»; 1272-3). Sul riuso delle parole inventate nel *Critico d'arte* all’interno della commedia *L'uomo che andrà in America*, cf. le osservazioni in § 5.

aggiungono anche infrazioni della grafia e della fonotassi («d'nogiche»), e la forma delle parole spesso non consente la loro immediata assegnazione a una o all'altra parte del discorso.

Il dissolvimento della lingua del critico in una sequenza di parole incomprensibili costituisce l'apice del crescendo del microtesto, che procede per moto inverso rispetto al macrotesto: la graduale perdita di senso della recensione contrasta infatti con l'intensificazione semantica del lessico della narrazione; analogamente, l'ampliarsi delle campate sintattiche nel passaggio dalla scaletta alla scrittura è inversamente proporzionale all'accelerazione del periodare del racconto man mano che ci si avvicina alla stesura finale. L'effetto di soggettivizzazione, però, è lo stesso: nel corso delle varie versioni della recensione i riferimenti ai quadri di Squittinna diventano sempre più rari e opachi (nell'ultima versione resiste solo «nello Squittinna», all'interno però di una sequenza incomprensibile); in compenso, aumenta il tasso di emotività del critico che, pur in assenza di un lessico significativo, si riflette nella varietà interpuntiva della stesura finale («Recusia estemesica!», «Verè chi...»).

## 5 Fuori dalla progressione: l'epilogo

La progressione della recensione nelle sue tre stesure rappresenta inegabilmente il nucleo e l'elemento più memorabile del racconto. Come tale, manifesta un'autonomia di cui era ben consapevole lo stesso Buzzati, che riuscì i testi con alcune varianti nella *pièce* teatrale *L'uomo che andrà in America* (1962), spartendoli fra i due critici Boccadoro e Girometta, che si sfidano a duello, al cospetto dei rispettivi sostenitori, nel lodare i quadri di un pittore astrattista (Buzzati 1980, 393-4). Tuttavia l'effetto della progressione nella commedia è meno efficace, e ciò non solo perché il crescendo linguistico manca del sostegno della *climax* narrativa (nella commedia, del resto, la sfida dei critici è una breve *gag* inserita a metà del dramma), ma anche perché l'effetto della deriva linguistica dei critici sul proprio pubblico è immediato e provoca solo prevedibili incitamenti dell'uno e dell'altro gruppo di 'tifosi' (questo il termine adoperato, non a caso, da Buzzati).

Nel racconto, invece, la ricezione del testo *nonsense* è tenuta distinta dalla sua creazione, in una conclusione che si contraddistingue per la sua estraneità alla progressione narrativa, dato il cambio tanto dei personaggi (Malusardi è assente) quanto della collocazione nello spazio e nel tempo. La tecnica non è isolata in Buzzati (si pensi agli anonimi pescatori che rinvergono il barchino con lo scheletro di Stefano Roi, spinto a riva dalla risacca, nel finale del *Colombre*), ma qui è ulteriormente rafforzata dal fatto che all'epilogo è dedicato un paragrafo a sé, il quale dunque risulta separato anche graficamente dal resto del racconto, quasi si trattasse di un'appendice o un

*post scriptum*. Dalla camera d'albergo di Malusardi ci troviamo catapultati nella casa di Fabrizia Smith-Lombrassa, «ragazza aggiornatissima o per dirla più elegantemente 'assai avvertita'» (1061), la quale, intenta a leggere «avidamente» la recensione, ne declama un breve estratto all'amica Diomeda. Nulla, se non la recensione, lega la narrazione precedente a quest'ultima scena. Persino la posa di Fabrizia, «sdraiata mollemente sul divano», è ben scelta in opposizione alla frenetica agitazione di Malusardi e alla danza con cui celebra la conclusione della scrittura.<sup>7</sup>

A ulteriore conferma dell'aspetto parodistico della recensione nel racconto, la sua accoglienza da parte delle ragazze è entusiastica:

A un tratto scoppiò in una risata. «Senti, senti, Diomeda, che tesoro» disse volgendosi all'amica «senti come glielle canta, il Malusardi, a quei poveri figurativi... *Rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca!*»

Risero di gusto entrambe. (1061)

La reazione però è ben diversa dal trionfo immaginato da Malusardi: non è infatti né invidia né ammirazione quella suscitata dallo scritto nel modesto contesto del salotto di Fabrizia, bensì un'irrispettosa doppia risata, prima della sola lettrice, poi anche dell'amica. Un che di irriverente ha anche il commento di quest'ultima, la cui battuta chiude l'intero racconto:

«Spiritoso, niente da dire» approvò Diomeda. «Ah, io l'adoro, il Malusardi. È un formidabile!» (1061)

L'elogio del critico risulta sminuito dalla riduzione della sua «audace concezione», la critica astrattista, a una banale e squalificante spiritosaggine. Ma c'è di più. L'uso dell'aggettivo *spiritoso* è un richiamo intratestuale al monologo interiore di Malusardi all'inizio del terzo paragrafo, quando il critico, giudicando con sufficienza i quadri di Squittinna, gli aveva riconosciuto come unico tratto originale un'«innovazione spiritosa» (1058). Ecco allora che nel finale del racconto, per tramite della vacua innocenza delle ragazze e dei loro vezzi («che tesoro», «lo adoro»), si rivela la reale parabola espressiva di Malusardi, che nel suo approdo finale appare non dissimile da quella pittura mediocre che il nuovo linguaggio della recensione inten-

<sup>7</sup> Sul versante della sola forma si osserva però un'interessante *liaison* ritmica tra i due paragrafi, il penultimo chiuso e l'ultimo aperto da un endecasillabo («Per il demanio, questo sì, era genio» - «Sdraiata mollemente sul divano», 1061). Sono ben note nelle opere di Buzzati le «infiltrazioni di prosa d'arte come sintomi innegabili di una propensione verso una caratterizzazione lirica della pagina» (Crotti 1977, 101), rilevate anche da Giannetto 1996, 185-7 e studiate nel dettaglio da Atzori 2012a e Reitano 2013.

deva mettere in ombra. La doppia progressione sapientemente costruita da Buzzati si svela per quello che è realmente, un *bluff*, e al netto delle lodi superficiali delle due *fan* si dissolve ingloriosamente in uno scoppio di risa.

## Bibliografia

- Atzori, F. (2012a). «*Bàrnabo delle montagne*: la magia del ritmo». *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore, 14-20. Ed. or., *Studi buzzatiani*, 1, 1996, 79-85.
- Atzori, F. (2012b). «“... era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione...”: ripetizione e progressione in *Un amore* di Dino Buzzati». *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore, 53-74. Ed. or., Gatta, F.; Tesi, R. (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*. Roma: Carocci, 21-46.
- Bausani, A. (1974). *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali – Linguaggi segreti – Linguaggi universali*. Roma: Ubaldini.
- Besazza, E.; Gallina, M. (2004). «Alle origini della cronaca d'arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967». *Studi buzzatiani*, 9, 114-25.
- Buzzati, D. [1964] (1973). «Arriva la “pop-art”». Buzzati, D., *Cronache terrestri*. A cura di D. Porzio; introd. di C. Toscani. Milano: Mondadori, 383-6.
- Buzzati, D. (1980). «L'uomo che andrà in America». *Teatro*. A cura di G. Davico Bonino. Milano: Mondadori, 371-438.
- Buzzati, D. (1998). *Opere scelte*. A cura di G. Carnazzi. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1995). «Quel deserto che ho attraversato anch'io», in «Dino Buzzati». *Saggi 1945-1985*, vol. 1. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori, 1012-15. Ed. or., *La Repubblica*, 1 novembre 1980.
- Carbone, A. (2016). *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Carnazzi, G. (1998). «Introduzione»; «Cronologia»; «Note». Buzzati 1998, IX-L; LI-LXVIII; 1471-556.
- Crotti, I. (1977). *Dino Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia.
- Giannetto, N. (1996). *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze: Olschki.
- Lausberg, H. (1969). *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino.
- Merler, G. (2011). «Dino Buzzati cronista d'arte: lingua e stile». *Studi buzzatiani*, 16, 69-86.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Panafieu, Y. (1973). *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano: Mondadori.
- Reitano, S. (2013). «Il *cursus* nella ‘prosa magica’ di Dino Buzzati: una rilettura ritmica del *Deserto dei Tartari*». *Studi buzzatiani*, 18, 63-86.
- Sacconago, E. (2007). «Storia del Buzzati pittore». *Studi buzzatiani*, 12, 25-51.
- Tellini, G. (2008). *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori.

# Il viaggio del testo

## Le corrispondenze americane di Calvino, dalle lettere al reportage narrativo

Ricciarda Ricorda  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Italo Calvino described his journey in the United States between 1959 and 1960 in different texts, from the first draft in “Diario americano 1959-1960”, included in *Eremita a Parigi*, to some journalistic correspondences and then to a volume, *Un ottimista in America*, which he had planned to publish but abandoned after correcting the second drafts. The essay aims to analyse the different stages of writing, following the passage from the first draft to the volume, that has been recovered and published in 2014.

**Keywords** Journey. Rewriting. Reportage. Travel writing. United States.

**Sommario** 1 Il libro rifiutato. – 2 Stratigrafia della scrittura. – 3 Dalle corrispondenze al libro.

### 1 Il libro rifiutato

Nell'aprile del 1961, al ritorno da un viaggio in Scandinavia e in procinto di ripartire per Maiorca, Italo Calvino manifestava all'amico Mario Socrate la propria insoddisfazione, dovuta all'impressione di condurre una vita dispersiva, e ricordava in proposito la scelta di non pubblicare il libro sul viaggio negli Stati Uniti, compiuto l'anno precedente, a cui aveva lavorato a lungo:

La sensazione di stare annegando in un mare di attività inutili mi sta prendendo alla gola. Ma sono tempi in cui spesso conta più quello che non si scrive di quello che si scrive. Quel libro sull'America, cui avevo lavora-

to molti mesi, l'ho distrutto. Non era venuto male, ma mettermi anch'io sulla strada di quelli che fanno libri di viaggio era indulgere a un costume di facilità. (*Lettere*, 680)

Interessante, in queste righe, il riferimento all'importanza che può assumere proprio «quello che non si scrive»; ma significativa anche la svalutazione dell'odeporica, riportata a un «costume di facilità». Il giudizio dello scrittore non è però univoco, né nei confronti della letteratura di viaggio, né sull'opzione del rifiuto del proprio libro; per il primo aspetto, così, infatti, si era espresso solo alcuni mesi prima, nell'agosto del 1960, nell'intervista «Il comunista dimezzato», rilasciata a Carlo Bo su *L'Europeo*:

Partendo per gli Stati Uniti, e anche durante il viaggio, spergiuravo che non avrei scritto un libro sull'America (ce n'è già tanti!). Invece ora ho cambiato idea. I libri di viaggio sono un modo utile, modesto eppure completo di fare letteratura. Sono libri che servono praticamente, anche se, o proprio perché, i paesi cambiano di anno in anno e fissandoli come li si è visti se ne registra la mutevole essenza; e si può in essi esprimere qualcosa che va al di là della descrizione dei luoghi visti, un rapporto tra sé e la realtà, un processo di conoscenza.<sup>1</sup> (Calvino [1994] 2002, 129)

Anche in riferimento alla seconda questione, ovvero la scelta di non pubblicare il libro 'americano', Calvino esprime nel tempo valutazioni articolate: ad Armanda Guiducci, sempre nell'aprile del 1961, l'aveva ricondotta a un suo senso di incertezza crescente, «Più vado avanti con gli anni, meno sono sicuro delle cose» (*Lettere*, 680) e ancora nel 1985, in una lettera a Luca Baranelli, avrebbe indicato anche precisi limiti del testo («l'avevo sentito troppo modesto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico»), ma avrebbe nel contempo espresso il dubbio di non aver fatto bene, in quanto, «pubblicato allora, il libro sarebbe stato comunque un documento dell'epoca, e di una fase del mio itinerario, come Raniero aveva visto» (1530). In effetti, non erano mancati, all'epoca, gli incoraggiamenti e le valutazioni positive dell'opera, come il giudizio ap-

**1** Nella medesima occasione Calvino sottolinea l'importanza del viaggio come esperienza di vita, e anche come spinta a scrivere meglio «perché si ha capito qualcosa di più della vita»; dichiara però che l'interesse per lui del viaggio negli Stati Uniti riguardava «come sono fatti realmente, non, che so io, per un 'pellegrinaggio letterario' o perché volessi 'trarne ispirazione'. Però negli Stati Uniti sono stato preso da un desiderio di conoscenza e di possesso totale di una realtà multiforme e complessa e 'altra da me', come non mi era mai capitato. È successo qualcosa di simile a un innamoramento» (Calvino [1994] 2002, 129). Ma d'altra parte, qualche anno prima, nel «Questionario 1956» (Calvino 1995, 2716), aveva dichiarato: «Ho viaggiato l'Europa di qua e di là della cortina di ferro; ma i viaggi non sono avvenimenti di molta importanza».

punto del citato Raniero Panzieri che, allora consulente dell' Einaudi per le scienze sociali, aveva raccomandato con convinzione al consiglio editoriale la pubblicazione del libro (1530), o l' apprezzamento di Leonardo Sciascia che, in una lettera del giugno 1960, aveva invitato l' amico a darlo alle stampe, con il titolo *Cartoline dall' America*, che avrebbe restituito il senso «della freschezza e dell' immediatezza delle impressioni» (La Mendola 2009, 168).

Calvino non seguirà il consiglio di Sciascia, per il titolo del suo libro americano, per il quale avrebbe scelto invece *Un ottimista in America*: non dimenticherà però l' opzione *Cartoline dall' America* (d' ora in poi *Cartoline*), che utilizzerà per la pubblicazione di un' ampia parte dei materiali relativi al viaggio negli Stati Uniti sulla rivista *ABC*, tra il giugno e il settembre del 1960.

In effetti, se il volume, arrivato alle seconde bozze, viene accantonato dallo scrittore, i testi che lo avrebbero composto vedono quasi interamente la luce su diverse testate, offrendo un interessante esempio di quella stratigrafia della scrittura che da sempre ha caratterizzato la letteratura di viaggio, con il suo «statuto duttile», con l' instabilità che ne ha costituito uno degli aspetti ricorrenti nei secoli (Clerici 2008, CII); possiamo seguirne infatti lo sviluppo in tappe successive: le prime impressioni del viaggio sono consegnate alla sezione dell' epistolario calviniano relativo ai mesi trascorsi negli Stati Uniti; contemporanea è poi la stesura di una sorta di 'testo primario', per usare una definizione di Clerici (XCVII), «Diario americano 1959-1960», rimasto inedito nelle carte dell' autore e pubblicato postumo nel 1994 in *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche* (d' ora in poi *Diario EP*); segue una serie di corrispondenze pubblicate su diversi giornali tra il giugno del 1960 e il dicembre 1961; infine, avrebbe dovuto realizzarsi l' approdo al libro, in realtà 'negato', *Un ottimista in America (1959-1960)* (d' ora in poi *Ottimista*), recuperato nella forma delle seconde bozze e dato alle stampe nel 2014.<sup>2</sup>

Se sull' importanza del viaggio statunitense, così come più in generale sul rapporto di Calvino con l' America e sulle sue idee su quel mondo, sono state già condotte molte, autorevoli analisi,<sup>3</sup> l' articolo delle diverse fasi di scrittura e riscrittura dei testi scaturiti da quell' esperienza sembrerebbe meritare un supplemento d' indagine,

<sup>2</sup> Nella «Nota» che conclude il volume, l' editore «ringrazia per la collaborazione Luca Baranelli e Didi Magnaldi» (*Ottimista*, 405); Mario Barengi, nella bella recensione comparsa all' uscita del volume su *Doppiozero* (Barengi 2014) riporta all' «impeccabile acribia editoriale» di quest' ultima la ricostruzione del testo.

<sup>3</sup> All' interno della vastissima bibliografia della critica calviniana, mi limito a ricordare gli interventi più specificamente focalizzati sull' argomento: Marazzi 1995, 1997; Castellucci 1999; Botta, Scarpa 2002; Raveggi 2012.

sia per chiarire i loro rapporti interni,<sup>4</sup> sia per avere un'ulteriore possibilità di vedere come lavorava Calvino.

## 2 Stratigrafia della scrittura

Sarà utile fornire preliminarmente un rapido quadro informativo della consistenza e dei caratteri del *corpus* degli scritti in questione: quanto alle *Lettere*, sono una ventina circa (23, per la precisione) quelle spedite dallo scrittore durante il viaggio americano; documentano i tempi degli spostamenti e dei soggiorni nelle diverse località, sostanzialmente corrispondenti alle indicazioni contenute nel *Diario EP*, rispetto a cui presentano anche diverse coincidenze, che non stupiscono per altro, dato che alcune delle missive più lunghe e impegnative sono inviate a Einaudi e ai collaboratori della casa editrice, destinatari anche del *Diario* stesso.

Interessante già la lettera mandata da Calvino qualche mese prima della partenza, alla fine di settembre 1959, a Mateo Lettunich,<sup>5</sup> responsabile dell'Arts Division dell'Institute of International Education di New York e referente americano del suo viaggio finanziato, com'è noto, dalla Fondazione Ford: pur esprimendo la difficoltà di pianificare nel dettaglio i suoi spostamenti prima di arrivare a New York, lo scrittore dimostra di avere già chiari i luoghi che intende visitare, oltre alla metropoli, dove conterebbe di passare novembre e dicembre e poi marzo e aprile, San Francisco, Los Angeles, Chicago «and a town of the South (for instance: New Orleans)» (*Lettere*, 604): mete puntualmente praticate nel suo itinerario statunitense.

Sono poi numerosi gli spunti che verranno ripresi nelle varie corrispondenze: la noia del viaggio via mare, la vita a New York in giro per le case editrici, la passione per la città,<sup>6</sup> la visita al Sarah Lawrence College di Bronxville, con la sorpresa delle studentesse che suo-

<sup>4</sup> Circolano ancora diverse imprecisioni in merito: ad esempio, c'è chi afferma che gli articoli di *ABC* riprendono con scarti minimi le notazioni prese di getto in *Diario EP*, mentre, come si vedrà, i testi differiscono sensibilmente, oppure chi ritiene ultima e più completa elaborazione del reportage il «Diario americano 1960», pubblicato su *Nuovi argomenti* (d'ora in poi *Diario NA*), che invece ne copre sola una parte, meno ampia di quella contenuta nelle *Cartoline*.

<sup>5</sup> Lo si ritrova anche in uno dei primi pezzi del *Diario EP*, ove ne è proposto un ritratto assai ironico: «ossessionato dal risparmio», sceglie alberghi e ristoranti tra i peggiori della zona e ha sempre «l'aria preoccupata e sbigottita di certi interpreti sovietici che accompagnano le delegazioni» (*Diario EP*, 23).

<sup>6</sup> L'amore per New York, espresso da Calvino nel corso di tutta la vita e condensato nell'ipotesi di un epitaffio che lo dichiarasse newyorkese, come Stendhal si era voluto milanese («In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, 'Newyorkese?'», *Cartoline*, 2501), è stato ampiamente sottolineato dalla critica, che ha evidenziato come la suggestione della metropoli statunitense continui a essere presente in filigrana anche in molti dei suoi testi successivi.

nano una canzone con un suo testo, incisa in un disco del gruppo di Cantacronache, la gita a cavallo in Central Park, l'apprezzamento per San Francisco e la delusione a Los Angeles, e poi una serie di riflessioni e spunti critici sulla società americana, la «generale mancanza di personalità, di genialità» in campo editoriale, assenza del senso della storia, del senso dell'antitesi, di Hegel...

Le lettere contengono anche vari riferimenti al *work in progress* del *Diario EP*; così Calvino ne scrive da New York a Giulio e Renata Einaudi, in data 22 novembre 1959:

certo ho poco tempo di stare a tavolino; il mio diario-lettera (per voi e parzialmente per mia madre) resta finora l'unica mia attività; il sistema migliore è tenere la carta nella macchina e appena torno all'albergo dopo una visita editoriale o una qualsiasi esplorazione scrivere subito la mia nota; ma non sempre riesco a seguire il ritmo degli avvenimenti e capisco che se comincio a dire: questo non è importante, non lo scrivo, a poco a poco non scriverò più niente; (perciò la lettera così esauriente di Giulio mi è di grande incitamento a continuare in questa cronaca minuta).<sup>7</sup> (*Lettere*, 614-15)

Parole in cui si noterà anche l'allusione alla dinamica 'generativa', per così dire, nel rapporto tra lettera e diario; un ulteriore, interessante riferimento si legge in una missiva a Paolo Spriano da San Francisco, «città bellissima, qualcosa tra Genova, Montmatre, il Vomero, e immensa»:

Per non stare a raccontare nelle lettere e quando torno, tengo un diario solo per gli amici, not to record (non da pubblicare) e ti mando l'ultima puntata che riguarda Cleveland, Detroit e Chicago. L'intero diario dovrebbe essere tenuto in ordine in una cartella da Ponchiroli e gli amici che vanno possono leggerlo. (*Lettere*, 637)

Dunque un diario, non concepito per la pubblicazione, ma solo per un 'uso interno':<sup>8</sup> tuttavia, se la scrittura non è pensata per una diffusione pubblica, la destinazione è ambiziosa, a leggere le *Istruzioni per*

<sup>7</sup> Altri riferimenti si leggono nella lettera a Sandro Liberovici del 24 novembre: «Sceleggi questa tra le mie impressioni americane. Altre potrai trovarne in una specie di diario che ogni tanto mando in casa editrice e che Ponchiroli dovrebbe tenere in una cartella a disposizione degli amici che vogliono consultarlo» (*Lettere*, 623).

<sup>8</sup> In parte simile la genesi del reportage *Odore d'America* di Goffredo Parise, che l'anno successivo, tra il marzo e l'aprile del 1961, racconta il suo viaggio negli Stati Uniti in otto lettere all'amico Vittorio Bonicelli, missive ricche di impressioni e suggestioni fissate quotidianamente proprio allo scopo di mettere insieme una sorta di relazione cui poter attingere in seguito. Così nelle parole di Nico Naldini: «con la sua Lettera 32 portatile dedicava circa dieci minuti al giorno alla stesura epistolare», cf. Dato 2009, 79.

*l'uso* che Calvino inserisce nelle prime pagine del *Diario* medesimo, rivolgendosi a Daniele Ponchiroli, allora caporedattore all'Einaudi:

Daniele, questo è una specie di giornale a uso degli amici italiani. Einaudi ne riceve una copia privata a casa. Questa copia è pubblica, tranne le cose più editoriali che puoi ritagliare e passare a Foà; il resto lo tieni tutto insieme in una cartella, a disposizione di tutti i colleghi e anche degli amici e visitatori che hanno voglia di leggerlo, e curi che non vada perso ma che però sia letto, in modo che il tesoro d'esperienze che accumulo sia un patrimonio di tutta la nazione. (*Diario EP*, 38)

A ragione Martino Marazzi sottolinea come sia evidente, in queste pagine diaristiche, la tensione civile, nella convinzione che «da ogni osservazione sia sempre possibile trarre un insegnamento» (Marazzi 1997, 128), come attestano anche le ultime righe del brano citato.

Frutto di una simile volontà di fissare le esperienze via via che si compiono, il *Diario EP* ha la forma, si diceva, del 'testo primario', una sorta di taccuino che da sempre lo scrittore di viaggio ha avuto l'esigenza di redigere lungo la via, una prima versione scritta senza preoccupazioni di tipo formale (Clerici 2008, XCVII-VIII): lo si può verificare già a una prima, cursoria analisi del testo, costituito da passaggi che presentano per lo più la dimensione sintetica dell'appunto e che ricorre ad abbreviazioni, nei nomi delle città (NY, SFRancisco o SF, LA) ma non solo («per entrare nelle univ.», *Diario EP*, 32; «casa ed.», 34; «capo delegaz. Pakistan», 41; «ora tra il mov. negro qui e i nuovi stati afr. c'è un interessante rapporto», 88), e annota la data di stesura.

Tuttavia, non mancano criteri organizzativi dei materiali, che sono divisi in 132 capitoletti, ciascuno dotato di un proprio titolo e distribuiti in sezioni che seguono l'itinerario degli spostamenti dello scrittore; dopo i primi due capitoletti dedicati al viaggio in mare e all'arrivo, si susseguono sette parti, a loro volta fornite di titolo: due sezioni sono riservate a New York, «Dal diario dei primi giorni a NY» e «Diario newyorkese», seguono poi tre parti lungo la traiettoria est-ovest, «Diario del Middle West», «Diario di San Francisco», «Diario di California», e infine ci si sposta verso sud con il «Diario del South West» e il «Diario del South».

Almeno in abbozzo, si ritrovano nel *Diario EP* tutti gli argomenti che verranno affrontati nelle successive corrispondenze sulle diverse testate, che ne riprenderanno ciascuna solo una parte, mentre saranno poi riversati globalmente nel libro: va però sottolineato che gli scarti tra questo testo e i successivi non sono affatto minimi, come si legge a volte, ma assai sensibili, anche se toccano più il piano della scrittura che quello dei contenuti. Quanto a questi ultimi, sarà da segnalare tuttavia che il *Diario EP* contiene, nelle prime sezioni newyorkesi, una serie di riferimenti all'editoria statunitense e all'opera di

scouting che Calvino avrebbe svolto durante il suo soggiorno, insomma testimonia l'impegno del funzionario dell'Einaudi - oltre che dello scrittore che spera di promuovere la propria opera, in particolare la distribuzione del *Barone rampante* e delle *Italian Fables* e la traduzione del *Visconte dimezzato* (*Diario EP*, 28-31): riferimenti per altro tutti molto interessanti, che rimangono consegnati solo a queste pagine, data la loro destinazione appunto agli einaudiani, e che non verranno ripresi nelle successive rielaborazioni dei materiali statunitensi.

La successiva tappa del viaggio dei testi 'americani' è costituita dalla pubblicazione delle *Cartoline* sul settimanale di politica e attualità *ABC*, fondato in quello stesso 1960 da Gaetano Baldacci:<sup>9</sup> le corrispondenze calviniane compariranno proprio a partire dal primo numero del giornale, nel giugno 1960, dunque subito a ridosso del ritorno dello scrittore dagli Stati Uniti, quando, come scriveva a Gianfranco Corsini, «non ho voglia altro che di trovar qualcuno con cui parlare dell'America: sono tornato da più d'un mese ma ho ancora la testa là» (*Lettere*, 654); la pubblicazione si protrarrà fino a settembre, comprendendo 45 pezzi articolati in sedici puntate.<sup>10</sup>

Si tratta della pubblicazione più consistente, prima dell'ipotizzato volume: i materiali che vi confluiscono hanno già subito una sensibile rielaborazione e riguardano un po' tutto l'itinerario calviniano, anche se i singoli pezzi non seguono l'ordine degli spostamenti dell'autore, almeno per come è possibile ricostruirli dal *Diario EP*: così, se le prime 'cartoline' riguardano New York, si passa poi rapidamente a Los Angeles e al Sud, per ritornare in seguito all'Actor's Studio e a Salem e scendere quindi di nuovo verso il Texas e il New Mexico; altre puntate, intervallate a queste, toccano invece aspetti più generali della società e della vita americana. Si alternano infatti pagine più marcatamente odepatiche, ove è la dimensione del viaggio a imporsi, e altre di andamento saggistico, più frequenti negli ultimi capitoletti, che contengono considerazioni più impegnative, ad esempio «L'istituzione dei 'beatniks'», argomento di discussione su cui Calvino torna anche altrove, oppure «Alle porte dell'Asia», con una riflessione sul crogiolo di razze di San Francisco, oppure «Le icone di New York e i grattacieli di Mosca», complesso tentativo di mettere a confronto i modelli sociali degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica.

Nel gennaio 1961, a pochi mesi di distanza dall'ultima 'cartolina', compare una seconda corrispondenza, «I classici al Motel» (d'ora in poi *Classici*), su un unico numero dell'*Illustrazione italiana*, diretta da Livio

<sup>9</sup> Di Gaetano Baldacci, che nel 1959 aveva dovuto lasciare la direzione del *Giorno* per dissensi politici con la proprietà, Calvino chiede notizie agli amici torinesi proprio da New York, lamentandosi della mancanza di dialogo con loro: «Non mi informate delle novità italiane, non so nulla della caduta di Baldacci» (*Lettere*, 632).

<sup>10</sup> Purtroppo non mi è stato possibile reperire il periodico, per cui non sono in grado di ricostruire la distribuzione e l'assemblaggio dei 45 testi nelle 16 'cartoline'.

Garzanti: questa volta viene ritagliata solo una sezione dell'itinerario americano, corrispondente al «Diario del Middle West» del primo resoconto, dedicata a Cleveland, Detroit e Chicago; il testo è ancora articolato in più capitoletti, otto in tutto, che hanno come titolo ciascuno una data - da «Mercoledì 13» a «Venerdì 22», senza indicazione del mese, che dovrebbe essere gennaio; gli argomenti sono i medesimi del *Diario EP*, anche in questo caso distesi in una narrazione più ampia e più curata.

Al medesimo processo di ampliamento e rifinitura sono sottoposti pure gli scritti che Calvino pubblica sull'*Europa letteraria* nell'aprile del 1961 con il titolo «Quaderno americano» (d'ora in poi *Quaderno*): un'unica puntata, divisa in nove capitoletti, sempre ciascuno con un proprio titolo. A essere ripresa è un'altra sezione del *Diario EP*, con piena focalizzazione su New York: sono isolati aspetti della vita e della società della metropoli, dalla specificità di un quartiere come il Village ai caratteri dei gruppi etnici che compongono il «calderone americano», dalla difficoltà di trovare una 'vera' donna new-yorkese al meccanismo elettronico della Borsa alla sopravvivenza di un maccarthysmo ormai fiaccato ma non ancora estinto.

Ritorna poi la denominazione 'diario' nei titoli delle due corrispondenze successive, che per altro non ne hanno propriamente l'andamento, mancando di riferimenti temporali e spaziali e presentando scarsi riferimenti di ordine autobiografico; entrambe sono pubblicate in puntate singole, il «Diario dell'ultimo venuto» (d'ora in poi *Diario TP*) nel giugno del 1961 su *Tempo presente*, la rivista di Chiaromonte e Silone, dove porta anche il sottotitolo «Appunti d'un viaggio negli Stati Uniti», e il «Diario americano 1960» (d'ora in poi *Diario NA*) su *Nuovi argomenti*, diretta allora da Alberto Moravia e Alberto Carrocci, nel numero datato novembre 1961-febbraio 1962: a quest'altezza temporale, come attestano le lettere agli amici che si sono ricordate, Calvino ha già abbandonato da vari mesi l'opzione-libro, dopo avere corretto le seconde bozze, ma, evidentemente ha ritenuto comunque di pubblicarne ancora alcune parti.<sup>11</sup>

A spiegare il titolo del «Diario dell'ultimo venuto» è un passaggio di *Ottimista* in riferimento a New York: «questa città, che è sempre stata degli ultimi venuti, da oggi è mia» (*Ottimista*, 26); la pubblicazione è composta da diciassette capitoletti brevi, ciascuno dotato, come di consueto, di un titolo: i pezzi selezionati riguardano prevalentemente stili di vita e caratteri della società statunitense, le abitudini alimentari, il sistema dei trasporti, in parte prescindendo da una collocazione spaziale precisa, in parte riferiti invece a tappe del viaggio, soprattutto all'itinerario californiano.

<sup>11</sup> Così a Luca Baranelli, che gli chiedeva, sempre nel gennaio del 1985, se parti del libro fossero uscite in rivista: «sì, avevo dato a *Nuovi Argomenti* mi pare la parte conclusiva del libro non pubblicato» (*Lettere*, 1531).

Ancora più accentuatamente orientata in direzione saggistica la scelta dei pezzi pubblicati nel *Diario* NA, che limita nel titolo il riferimento temporale al solo 1960: ventitré in tutto, di lunghezza variabile, privi di data e di luogo, ma come sempre dotati invece di titolo, e in massima parte costituiti da riflessioni e considerazioni di carattere generale (qualche titolo eloquente: «Nostalgia della dialettica», «Vantaggi del provvisorio», «Ascetismo e materialismo»), a proporre un discorso di ampia portata sugli Stati Uniti, che si conclude, come *Cartoline*, con un impegnativo confronto con l'Unione Sovietica.

Con la rielaborazione cui è stato sottoposto, il 'testo primario' del *Diario* EP si è dunque 'espanso' nelle corrispondenze che si sono rapidamente ripercorse: punto di arrivo di tale processo sarebbe stato, dunque, l'approdo al volume, *Ottimista*, che avrebbe raccolto tutti i materiali editi, ancora scanditi in molteplici capitoletti, 154 complessivamente, ristabilendo l'ordine odeporico,<sup>12</sup> nella sua completezza proposto solo nel 'testo primario', e restituendo al lettore la possibilità di seguire nella sua totalità il racconto di un'esperienza il cui eccezionale rilievo nel cammino dello scrittore è stato sempre sottolineato dagli studiosi (Barengi 2014).

### 3 Dalle corrispondenze al libro

In merito all'abbandono del progetto si sono già riferite le poche attestazioni calviniane,<sup>13</sup> da cui è emersa, per usare le parole di Barengi, «l'ennesima conferma dell'acuta coscienza autocritica dell'autore», tanto più forte laddove egli arrivava in prossimità della forma-libro: le pagine delle bozze con correzioni autografe pubblicate in appendice al volume 'recuperato' nel 2014 confermano una gestazione molto sofferta; ulteriori analisi e approfondimenti sarebbero possibili,<sup>14</sup> ma in questa sede ci si limiterà a una prima, necessariamente parziale, ri-

<sup>12</sup> L'ultima parte del volume (*Ottimista*, 340-404) prescinde invece dall'itinerario odeporico e riunisce una serie di capitoletti che affrontano argomenti di carattere generale o dedicano più spazio alla presentazione di personaggi particolari.

<sup>13</sup> Alle quali sarebbe da aggiungere la significativa dichiarazione che si legge nell'ultima parte di *Ottimista* (353-5): «Da una settimana sono tornato a New York, ma non ho annotato più nulla in questo diario. È che non sono più nello stato d'animo delle 'impressioni di viaggio', mi sento come fossi già tornato a casa: ora tutto quello che vedo fa parte della normalità. Quando sono arrivato a New York, quattro mesi fa, a novembre, mi bastava mettere il naso in strada e ogni cosa mi pareva nuova e memorabile, degna d'esser scritta e commentata, chiave d'un ragionamento, [...] Ora, più niente. Sono bastati pochi mesi e l'occhio ha fatto l'abitudine a tutto, ha perso d'acutezza, di capacità di selezionare le immagini. [...] È in questo che consiste la forza dei libri di viaggio. D'un paese se ne può scrivere solo quando non se ne sa ancora niente e lo si scopre, perché soltanto allora 'lo si vede'».

<sup>14</sup> Paola Castellucci, che da parte sua è assai critica sulla 'tenuta' di questi testi odeporici, suggerisce che «il genere impressionistico del resoconto» finisse per restituire la realtà americana in modo bozzettistico, «svilendo l'emozione suscitata dal viaggio e

cognizione sul passaggio dal 'testo primario' alla rielaborazione nelle corrispondenze e alla ripresa in volume, attraverso una ridotta campionatura, nella consapevolezza che un macrotesto è sempre destinato a dotare i microtesti che vi confluiscono di un diverso e più percepibile significato, anche se può pure metterne in evidenza eventuali debolezze.

Innanzitutto, dal confronto tra le varie stesure si evince che quasi tutti i materiali che costituiscono il volume sono già pubblicati nelle versioni precedenti, con un limitatissimo numero di eccezioni. Anche la struttura generale dei testi rimane costante: che si tratti del 'testo primario' o di una corrispondenza o del libro, il discorso è articolato sempre in numerosi capitoletti brevi, come si è visto, dotati ciascuno di un titolo, che può passare inalterato da una versione all'altra oppure essere modificato, sempre comunque testimoniando una notevole cura e inventività da parte dell'autore.

Il processo è in generale il seguente: il singolo scritto transita dalla prima stesura del *Diario EP* alla riscrittura in una sola delle corrispondenze - che solo del tutto eccezionalmente possono condividere qualche passaggio, mentre in genere sia la scelta degli argomenti che l'assunzione dei materiali varia da una all'altra - e infine è ripreso in *Ottimista*. A uno sguardo d'insieme, le corrispondenze pubblicate dopo la 'distruzione' del libro, risultano più vicine alla forma finale, come se, una volta deciso il sacrificio del volume, lo scrittore si sentisse più libero, per così dire, di proporle delle parti senza modificarle.

Alcune posizioni e alcuni argomenti 'forti' offrono prospettive d'analisi più significative; così, è interessante l'*incipit* del *Diario EP*, che si misura con un *topos* del viaggio in America, l'arrivo via mare a New York: il primo incunabolo, in questo caso, lo si ritrova in una lettera a Ponchiroli «da bordo», dominata dal senso della noia indotta da un mezzo di trasporto che appare anacronistico, rispetto all'aereo, sintonizzato invece sul «ritmo del mondo dei grandi affari e della grande politica».

L'unica cosa che se ne può trarre - conclude Calvino - è una definizione della noia come uno sfasamento rispetto alla storia, un sentirsi tagliati fuori con la coscienza che tutto il resto si muove: la noia di Recanati come quella delle *Tre sorelle* non è diversa dalla noia di un viaggio in transatlantico. (*Lettere*, 613)

Il *Diario EP* si apre a sua volta con l'allusione alla noia del viaggio, evocata però in pochissime parole e subito dimenticata di fronte alla vista di New York, «la più spettacolare visione che sia data di vedere su questa terra» (*Diario EP*, 23). La successiva ripresa del tema si leg-

---

le possibilità di ulteriori riflessioni e approfondimenti critici» mentre migliore espressione avrebbe trovato nel genere fantastico. (Castellucci 1999, 106).

ge nell'*incipit* della corrispondenza *Quaderno*, sull'*Europa letteraria*, che si apre con il capitoletto «Un arrivo anacronistico», in cui la denuncia della noia del viaggio sul transatlantico è espressa in termini molto simili a quelli della lettera a Ponchiroli, con la ripresa puntuale del passaggio sulla «definizione della noia»; ma è qui riproposta anche l'idea del risarcimento offerto dallo spettacolo della metropoli, che si leggeva nel *Diario EP*. Infine, *Ottimista* si apre con un breve pezzo, «America a prima vista», che ripropone la più distesa trattazione del *Quaderno*, rivedendola però, con diversi tagli – che, significativamente, risultano apportati proprio in seconde bozze – e un'aggiunta finale: è mantenuto infatti l'impianto del pezzo, ma sembra perseguita una maggiore essenzialità, con l'esclusione di divagazioni più estese sull'aspetto antiquato del bastimento<sup>15</sup> e dei riferimenti letterari alla noia di Recanati e alle *Tre sorelle*. D'altro canto, è dato più spazio alla stupefacente immagine conclusiva di New York.<sup>16</sup>

Altrove, si assiste invece a una diversa scansione dei materiali: così ad esempio, un'impegnativa sezione di una 'cartolina', «Alle porte dell'Asia», è dedicata a San Francisco e al peculiare incrocio di razze che la caratterizza e che sembra indicarla come punto di contatto e di passaggio con l'Oriente; nel volume lo scritto è riproposto con minime varianti (qualche minuscola ristabilita, l'eliminazione di un riferimento a una 'cartolina' precedente e qualche altro intervento di questo tenore).<sup>17</sup> È però suddiviso in tre capitoletti, «La città 'diversa'», «Alle porte dell'Asia», «Il Pacifico», che ne articolano i contenuti, conferendo loro maggior evidenza; interessante, in particolare, l'isolamento dell'ultimo breve testo, «Il Pacifico», anche questo frutto di un intervento in bozze,<sup>18</sup> che dà forte rilievo a un brano molto suggestivo. Infatti, dopo essersi chiesto se il Pacifico potrà essere «il nuovo Mediterraneo d'una civiltà mondiale di domani», così si esprime lo scrittore:

<sup>15</sup> «Il sapore della *belle époque*, che l'idea del transatlantico evocava in me, ora non riusciva più a suscitare nessuna immagine. Quel tanto di vibrazione del passato che puoi recuperare in certi ambienti antiquati, che so io, della riviera francese o delle *villes d'eaux*, qui non lo si trova, perché il transatlantico è nuovo fiammante, un oggetto antiquato costruito pretenziosamente adesso» (*Quaderno*, 2607).

<sup>16</sup> «Emersi dal cielo appena chiaro i grattacieli sono le rovine d'una mostruosa New York abbandonata di qui a tremila anni. No: è una massa porosa e quasi diafana, filtrante luci. Paiono luci dimenticate (nella fuga, dagli ultimi abitatori?) e infatti ora, qua e là, poi come tutte insieme, si spengono: è giorno. I colori affiorano lentamente sulle forme massicce e plumbee e sono colori completamente diversi da quelli che la nostra memoria fotografica prevedeva, e ci si perde in un disegno di volumi e di forme sempre più complicato, minuzioso, labirintico» (*Ottimista*, 15-6).

<sup>17</sup> Alcuni passaggi sul crogiolo di razze di San Francisco si leggono già in *Diario EP*, 77-8, ove il tema è trattato con la consueta stringatezza.

<sup>18</sup> Come nel caso del precedente esempio, è possibile verificare questi interventi dello scrittore nelle pagine delle bozze presenti nell'inserito fotografico in *Ottimista*, 417-8, 420.

Come fedele del Mediterraneo, l'entrare in confidenza col Pacifico mi è difficile. Mare straniero, diverso, con coste a picco non di roccia ma di terra molle, con porti dalle alte palizzate di legno dalle quali pescatori cinesi e siciliani gettano le loro lenze. Sulla spiaggia le onde buttano piante marine legnose e flessibili, dalla forma di frusta, lunghe tre o quattro metri. Sotto il pelo dell'acqua e sulla riva non è né sabbia né roccia: è un poroso e respirante agglomerato d'organismi viventi che si estende a formare il fondo oceanico: molluschi aperti come occhi che si contraggono e dilatano a ogni ondata... (*Ottimista*, 207)

Dove sembra di sentire la voce di un signor Palomar *ante litteram*.

In altri casi, *Ottimista* fa pienamente tesoro della rielaborazione di un pezzo già attuato in una delle corrispondenze: è quanto avviene laddove entrano in scena dei personaggi che, magari solo evocati nel 'testo primario', acquisiscono invece una fisionomia riconoscibile, diventando interlocutori del viaggiatore, come nel caso degli scaricatori che Calvino incontra al porto di San Francisco: poche righe del *Diario EP*, nel breve capitolo «La Longshoremen's Union», prospettavano la loro particolare condizione di lavoratori privilegiati grazie al loro potente sindacato, mettendone in evidenza la combattività e la capacità di imporre le proprie rivendicazioni, con l'accento a un'aspra discussione del visitatore con un vecchio sindacalista «progressive» (*Diario EP*, 79); una 'cartolina' aveva ripreso l'episodio, dotandolo di un titolo più suggestivo, *Gli scaricatori benestanti*, e animandolo con un articolato dialogo tra l'autore e il sindacalista, fino a un'impegnativa conclusione sul «materialismo americano», come tutti i materialismi [...] sostenuto nel suo fondo da una forte carica ideale» (*Cartoline*, 2566-7). Il testo confluisce poi nel libro senza variazioni di rilievo, solo con qualche miglioria formale (ad esempio, la ripetizione, a poche righe di distanza, della parola «giganti» viene risolta con la sostituzione, nella seconda occorrenza, di «colossi», *Cartoline*, 2565; *Ottimista*, 210).

Significativo anche il caso delle pagine dedicate a una delle prime manifestazioni per i diritti civili cui lo scrittore si era trovato ad assistere a Montgomery, in Alabama: si tratta di un'esperienza per lui di grande rilievo - «questa è una giornata che non dimenticherò finché campo» (*Diario EP*, 115) -, che lo mette drammaticamente in contatto con «il razzismo di massa, accettato come una delle regole fondamentali della società». I fatti sono raccontati per la prima volta in uno dei capitoletti più estesi del *Diario EP*, sono poi ripresi e trattati molto più approfonditamente nelle *Cartoline*, per passare quindi in *Ottimista*.

Come sempre, il 'testo primario' presenta i fatti nelle loro linee essenziali: sottolineata, come si è visto, la forte impressione suscitata nello scrittore dagli eventi della giornata, è descritta sinteticamen-

te la manifestazione degli studenti afroamericani presso il Campidoglio di Montgomery, l'accerchiamento da parte della «teppaglia bianca», manovrata dal Ku Klux Klan, la grande dimostrazione di dignità delle ragazze nere, superiori alle provocazioni della folla, l'incontro con Martin Luther King; pur scarse, sono pagine dense ed efficaci.

Già nelle *Cartoline* il racconto si fa più disteso, articolandosi in nove capitoletti che inquadrano i fatti nel più ampio contesto delle tensioni razziali del «profondo Sud», illustrano le prospettive del movimento e dello «stato maggiore negro», seguono più dettagliatamente lo svolgersi degli eventi; in *Ottimista* vengono ripresi tutti i materiali della corrispondenza: ci si arriva però seguendo l'itinerario del viaggiatore, che invece, nelle *Cartoline*, come si accennava, non è rispettato, essendo le varie puntate autonome tra di loro. Nel libro, i pezzi ottengono così una maggior evidenza, inseriti come sono in una contestualizzazione più completa; anche in questo caso, lo scrittore lavora poi sulla scansione dei capitoletti, che diventano undici e in più passaggi assemblano diversamente i materiali, modificandone l'ordine di successione, in funzione di una migliore organizzazione del discorso. Queste le diverse scansioni (la medesima formattazione dei titoli segnala la corrispondenza tra i capitoletti):

#### **Diario**

- «Diario del South. Montgomery, Alabama 6 marzo»

#### **Cartoline**

- *Incontro col Sud*
- **Una scuola di dignità**
- Il movimento negro
- Gli alleati
- Lo stato maggiore negro
- La democrazia ossia la giovinezza
- La terra nemica
- La spina nel fianco
- Non parlano d'altro

#### **Ottimista**

- Il profondo Sud
- Coinvolto
- *Il consiglio di guerra*
- Il meeting dei giovani
- Lo stato maggiore negro
- *La domenica nera di Montgomery*
- **Una scuola di dignità**
- Il movimento negro
- Gli alleati
- In terra nemica
- La spina nel fianco

Alcuni capitoletti vengono mantenuti sostanzialmente inalterati nel passaggio al volume – salvo varianti di rilievo limitato («Una scuola di dignità», «Il movimento negro», «Gli alleati», «La/In terra nemica», «La spina nel fianco»), uno cambia titolo e collocazione («La democrazia ossia la giovinezza» diventa «Il meeting dei giovani»), altri vengono spostati e risultano dall'assemblaggio di parti diverse: ad esempio «Incontro col Sud» della 'cartolina' si divide tra «Il consiglio di guerra» (che prende anche un pezzo da «Lo stato maggiore negro») e «La domenica nera di Montgomery». È l'intervento più consistente: nel-

la 'cartolina' l'*incipit* è collocato *in medias res*, il viaggiatore si rappresenta già «in una larga avenue in salita, piena di folla» (*Cartoline*, 2512) e anche il seguito del capitoletto è occupato dalla descrizione degli eventi, con qualche rapido accenno agli antefatti; i capitoli successivi recupereranno riflessioni e notizie di contesto, utili a collocare la manifestazione anticipata all'inizio del racconto. Ne deriva, per il lettore, l'impressione di assistere ai fatti quasi in presa diretta, ma lo scrittore è costretto a 'zeppe' del tipo «vi ho detto della polizia», «come vi ho accennato» (2518); nel volume, viene allora scelta una diversa scansione: il primo pezzo evidenzia la fortissima concentrazione sulla questione razziale nel Sud, che nella 'cartolina' si legge invece nella parte finale, segue poi un'esposizione più funzionale di fatti, informazioni e riflessioni. Interessante anche l'unico capitoletto nuovo, «Coinvolto», che si riferisce alla soggettività del viaggiatore, evidenziando il valore aggiunto, per così dire, dell'aver assistito in prima persona alla manifestazione di Montgomery (non sfuggirà l'assoluta attualità della considerazione che conclude il primo paragrafo):

Con quest'atteggiamento di noia rassegnato m'accingevo a visitare gli Stati del vecchio Sud. «Sì, certo, dovrò occuparmi anche dei razzisti, dei negri, della segregazione». C'è un fastidio particolare che si prova di fronte ai problemi che non dovrebbero essere più problemi per nessuno [...] e invece, macché, ci si ritrova tra i piedi, immobili, anacronistici, paralizzanti, a dispetto di tutto il resto che si muove.

Cosa potevo imparare e cosa potevo dire sul problema razziale nel Sud [...]? Invece, tutto il contrario: ci sono dentro in pieno. La battaglia dei negri del Sud non è più un fatto lontano e straniero, ma qualcosa in cui mi sento coinvolto [...]. Ma che cos'è cambiato? [...] È cambiato in questo: che ho visto, che conosco le loro facce, degli uni e degli altri, i loro atteggiamenti, e adesso non posso più prescindere, quei loro trambusti laggiù, che continueranno ancora per chissà quanti anni, ormai sono una faccenda anche mia. (*Ottimista*, 307-8)

Dunque, l'operazione del montaggio sembra essere stata centrale nel passaggio dalla corrispondenza alla forma-libro e forse può avere evidenziato alla fine quei limiti cui lo stesso Calvino, come si è visto, faceva riferimento: eppure, il particolare impasto di modalità proprie in parte dell'«opera letteraria», in parte del «reportage giornalistico» sembra essere uno degli aspetti che caratterizzano la letteratura di viaggio e, nel suo caso, risulta tutt'altro che poco riuscito; lo sottolineava nel 1960 Leonardo Sciascia, lettore delle *Cartoline*, affiancando «Il pedone sospetto» (*Cartoline*, 2530) al *Cavaliere inesistente* e suggerendo che quella 'cartolina' potesse sciogliere «una delle tante allegorie che affollano, senza mai pesare» le storie della *Trilogia*:

È una *cartolina* che racconta, potremmo dire, l'avventura di un pedone a Los Angeles: dove tutti camminano in macchina, e un pedone diventa sospetto all'occhio del poliziotto. Senza l'*armatura* dell'automobile, in cui l'uomo americano si chiude anonimo, inesistente, girare a piedi per la città è come camminare nudo. Si pensa al *Cavaliere inesistente* che cammina, dà ordini, combatte senza, appunto, esistere dentro la sua bella armatura. (Sciascia [1960] 2016, 24)<sup>19</sup>

Anche lo scrittore siciliano sembra aver colto quanto Calvino aveva scritto in proprio, esprimendo la consapevolezza che il libro, pur già abbandonato, sarebbe stato comunque, oltre che «un documento dell'epoca», una fase del suo itinerario: invito pertanto a rileggerlo e approfondirne ulteriormente l'analisi.

## Abbreviazioni

*Cartoline* = Calvino, I. (1960). «Cartoline dall'America». *ABC*, giugno-settembre.

Poi in: Calvino 1995, 2 («Descrizioni e reportages. Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)»): 2499-606.

*Classici* = Calvino, I. (1961). «I classici al Motel». *L'illustrazione italiana*, 88, 1, gennaio. Poi in: Calvino 1995, 2 («Descrizioni e reportages. Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)»): 2619-34.

*Diario EP* = Calvino, I. [1994] (2002). «Diario americano 1959-1960». *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano: Mondadori, 20-124.

*Diario NA* = Calvino, I. (1961-62). «Diario americano 1960». *Nuovi argomenti*, 53-54, novembre 1961-febbraio 1962. Poi in: Calvino 1995, 2 («Descrizioni e reportages. Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)»): 2652-79.

*Diario TP* = Calvino, I. (1961). «Diario dell'ultimo venuto». *Tempo presente*, VI, 6, giugno. Poi in: Calvino 1995, 2 («Descrizioni e reportages. Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)»): 2635-51.

*Lettere* = Calvino, I. (2000). *Lettere 1940-1985*. A cura di L. Baranelli. Introduzione di C. Milanini. Milano: Mondadori.

*Quaderno* = Calvino, I. (1961). «Quaderno americano». *L'Europa letteraria*, II, 8, aprile. Poi in: Calvino 1995, 2 («Descrizioni e reportages. Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)»): 2607-18.

*Ottimista* = Calvino, I. (2014). *Un ottimista in America (1959-1960)*. Milano: Mondadori Ebook.

<sup>19</sup> Interessante da parte di Sciascia, anche il riferimento subito precedente a questo passaggio ad *America amara* di Emilio Cecchi: «L'*America amara* di Cecchi (amara, soprattutto, perché limbo culturale [...]), diventa favolosa per Calvino. Dove per Cecchi era nuova come altro da sé, per Calvino è nuova come favola di sé: favola di se stesso in America, avventura fantasia ricchezza (e diciamo ricchezza quasi come sinonimo di fantasia)» (Sciascia [1960] 2016, 23-4).

## Bibliografia

- Barenghi, M. (2014). «Calvino. Un ottimista in America». *Doppiozero*, 10 novembre. <https://www.doppiozero.com/materiali/letteratura/calvino-un-ottimista-america>.
- Botta, A.; Scarpa, D. (2002). *Italo Calvino newyorkese*. Cava de' Tirreni: Avagliano.
- Calvino, I. (1995). *Saggi 1949-1985*, vol. 2. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (2000). *Lettere 1940-1985*. A cura di L. Baranelli. Introduzione di C. Milanini. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. [1994] (2002). *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano: Mondadori.
- Castellucci, P. (1999). *Un modo di stare al mondo: Italo Calvino e l'America*. Bari: Adriatica.
- Clerici, L. (2008). «Introduzione». *Scrittori italiani di viaggio 1. 1700-1861*. A cura e con un saggio introduttivo di L. Clerici. Milano: Mondadori, VII-CXLI.
- Dato, P. (2009). *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli USA: dal mito al rifiuto*. Roma: Aracne.
- La Mendola, V. (2009). «Leonardo Sciascia e la scrittura delle idee: l'illuminismo siciliano in casa Einaudi». Cicala, R.; La Mendola, V. (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*. Presentazione di C. Carena. Milano: EDUCatt Università Cattolica, 163-203.
- Marazzi, M. (1995). «L'America critica e fantapolitica di Italo Calvino». *Ácoma*, II, 5, estate-autunno, 23-31.
- Marazzi, M. (1997). *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*. Milano: Marcos y Marcos.
- Parise, G. (1990). *Odore d'America*. Milano: Mondadori.
- Raveggi, A. (2012). *Calvino americano. Identità e viaggio nel Nuovo Mondo*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Sciascia, L. [1960] (2016). «Romanzi di Calvino». *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*. A cura di P. Squillaciotti. Milano: Adelphi, 17-26.

# **Logos e Verbo: immagini del male nella narrativa di Nelida Milani**

Michela Rusi  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This essay aims to highlight the centrality of the themes of guilt and expiation in the writing of Nelida Milani, starting from the recognition of the founding and generating role of writing that is covered by the theme of the word. *Logos*, understood as the word of man, is at the same time the beginning and the end, the point of departure and landing, a declaration of belonging and identity, an act of faith and a reaction to the continually risk of aphasia and silence. If the word creates bonds and builds personal and collective identity, in Milani's narrative it is from the betrayal of it, from the breaking of the relationship between signifier and meaning that the Evil is generated and also, at the moment when this break invests the Scriptures, that the meeting point between the word of man and the Word as the word of God is realised. It is therefore in this point of intersection that the reflection on the theme of Evil is central to the writing of Milani, and consequently on those of guilt and expiation, evident above all (but not only) in its most recent narrative. And it is in it, moreover, that the register spends from the 'comic' to the 'tragic', to identify the role of the writer in the category of 'responsibility', in inseparable unity with that of the 'person'.

**Keywords** Logos. Word. Evil. Guilt. Expiation.

Se è vero, come secondo una suggestiva immagine di Adorno, che «lo scrittore si dispone nel proprio testo come a casa propria» perché «per chi non ha più patria anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione» (Adorno 1983, 93-4), nel caso di Nelida Milani tale immagine ci aiuta a penetrare secondo direzioni particolarmente feconde in quello che è il luogo di origine, il centro stesso della sua scrittura.

Materiale di costruzione e nel contempo punto di approdo, centro propulsore e insieme luogo di arrivo che dà senso al tutto è nella scrittrice istriana il *logos*, cioè la parola come dichiarazione di appartenenza, identità, sopravvivenza; come moto di orgoglio, «atto di fede»,<sup>1</sup> rivendicazione di dignità, reazione al rischio continuamente corso dell'afasia e del silenzio.

Lungo il filo di queste definizioni, i motivi che l'hanno indotta alla narrativa negli anni Ottanta, quali ella stessa ha dichiarato nel corso di interviste rilasciate soprattutto nell'ultimo decennio,<sup>2</sup> si intrecciano e sovrappongono con le tematiche ricorrenti nella sua scrittura sino dai primi racconti, come quelli che compongono il dittico *Una valigia di cartone* (Milani 1991; d'ora in poi VC): il rammarico di Norma per la propria ignoranza nel racconto d'apertura che dà il titolo al volume e del quale essa è protagonista e voce narrante; la condizione di minoranza linguistica e sociale della comunità italiana che è uno dei temi del secondo racconto, *Impercettibili passaggi*. E, ancora, quella sorta di blocco esistenziale, di vita sospesa per chi non si adatta al regime dominante e al suo codice linguistico che costituisce un motivo dominante già del precedente *La partita* - posto a conclusione della raccolta dei *Racconti di guerra* apparsa nel 2008 ma già pubblicato nell'Antologia *Istria Nobilissima* nel 1988 - e che sarà *Leitmotiv* di molti dei successivi.<sup>3</sup>

*La partita* anticipa anche la struttura narrativa che sarà tipica di molti fra i più intensi racconti della scrittrice, nei quali la narrazione affidata a un io monologante viene insidiata e frammentata da una contemporanea e contrastante spinta alla digressione: l'esito è solitamente quello della condensazione sapiente, nella misura contenuta del racconto, della storia di una intera esistenza, o di una parte significativa ma ormai conclusa di essa, e valgono ad esempio rispettivo i due racconti già citati di *Una valigia di cartone*, e ancora, fra gli altri,

**1** Così la Milani stessa nell'intervista concessa a Napoli 2011: «La scrittura è stata per me un atto di fede nella parola, quando mi sono resa conto - tardi! - di quanto la nostra parola fosse diventata moneta fuori corso, svalutata, maltrattata e abbandonata. E allora c'è stato in me uno scatto, un moto di orgoglio e di rivendicazione del potere della parola. La mia scrittura è un po' una battaglia culturale, una battaglia di minoranza, una battaglia dalla parte dei vinti. Dà modo di parlare dei tanti 'nessuno' della storia, delle famiglie dimezzate, della gente che nessuno calcola e che è stata umiliata e derisa dalla sorte».

**2** Segnalo ancora l'ampio articolo-intervista in Vinciguerra 2006; di interesse anche, oltre l'intervista citata nella nota precedente, quella curata da Forza 2007; si veda anche Frezza 2011.

**3** Milani 2008, 183-214 (d'ora in poi RG). Quella di una 'vita sospesa' è condizione che rappresenta un elemento di continuità fra i 'rimasti' di oggi, e gli istriani che vivevano l'esodo dei loro connazionali dopo la fine della guerra, come si legge dai ricordi di Norma in *Una valigia di cartone*: «Il fitto intreccio di cortili vuoti, di case vuotate dalla gente allergica alle manfrine dei drusi e agli inni di una nuova patria, scale vuote, erano diventati per me spazi di smarrimento, l'aria stessa che respiravo partecipava dello squallore dello sgombero e della rottura dell'equilibrio universale» (VC, 46).

*L'osteria della Parenzana* e *Crinale estremo*.<sup>4</sup> Quest'ultimo, come già *La partita*, offre anche il modello dell'altro esito al quale può pervenire la struttura narrativa caratterizzata dalla digressione, che realizza una sorta di depistaggio dell'attenzione per giungere a un finale sorprendente, inatteso: la scoperta, il giorno del suo funerale, che il fratello aveva avuto una vita nascosta, altra e parallela rispetto a quella, per dir così, ufficiale in *Crinale estremo*; e quella, lacerante per l'io ne *La partita*, che Natascia, la coetanea adolescente della quale egli è innamorato, è la nuova compagna dello zio e la causa del suicidio per gelosia della zia, morta, secondo la versione ufficialmente accreditata, per una fuga di gas dallo scaldabagno.

La partita che dà il titolo al racconto è dunque a un primo livello di significato l'evento sportivo decisivo nel torneo delle scuole e nel contempo il perno narrativo attorno al quale si dipana il monologo dell'io, che apprenderà nel corso dello svolgimento di essa la notizia della morte della zia. Nella rielaborazione degli eventi che egli compie nei mesi successivi, essa diverrà per traslato metaforico «una partita tra memoria e oblio» (RG, 214): della prima è veicolo la lingua italiana, che per il narratore - adolescente di Capodistria la cui famiglia appartiene ai 'rimasti', cioè agli italiani che dopo la fine del secondo conflitto mondiale avevano deciso di non partire dalle loro terre o non ne avevano avuto la possibilità per essere stato loro negato il diritto di opzione - già rappresenta una conquista rispetto al dialetto parlato in famiglia quando si trasferisce dalla scuola elementare croata alla scuola media italiana: «A me piace molto l'italiano. Ma che fatica il recupero! A casa parliamo il nostro dialetto, ma l'italiano vero non l'ho mai parlato» (192).

Il processo di appropriazione della lingua italiana rappresenta per il ragazzo una sorta di *reductio ad unum*, il recupero integrale dell'«immagine di umanità che avevo imparato a costruire in famiglia come propria nella luce di uno specchio» (193). L'oblio rappresenta invece l'esito della vita inautentica, ibrida e doppia, alla quale egli si sente destinato una volta concluso il percorso scolastico in quanto membro di una minoranza linguistica, e perciò condannato alla necessità del tradurre: che significa scissione, sdoppiamento - «La traduzione è recitazione e ti fa sentire costantemente in palcoscenico, costantemente sdoppiato» (193) - e anche balbuzie e mutismo. Se la parola crea legami e costruisce l'identità personale e collettiva, questi legami possono infatti venire anche spezzati: «Ho osservato che dimentico in media cinque parole al giorno» (214).

<sup>4</sup> *L'osteria della Parenzana*, apparso una prima volta in *Panorama* e successivamente in *Letteratura dell'esodo. Pagine scelte, La Battana*, XXVIII (1991), 99-102, 213-22, troverà una successiva collocazione nel volumetto *L'ovo slossso/Trulo Jaje*, 1996, 64-74 (d'ora in poi OS) e quindi in una versione leggermente accresciuta in RG, 2008, 165-81. Il racconto lungo-romanzo breve *Crinale estremo* si legge in Milani 2007, 119-88 (d'ora in poi CE).

Punto di partenza e nel contempo luogo di arrivo, la parola è per i personaggi della Milani frutto di una faticosa conquista. Essa incide nella realtà perché, come dice la nonna dell'io narrante in quell'intenso racconto che è *L'osteria della Parenzana*, «solo le parole contano e tutto il resto sono chiacchiere. Nelle parole c'è tutto quello che sei, quello che sai, quello che mangi, quello che fai, c'è proprio tutto nelle parole» con la ripresa evidente di un passaggio dai *Dialoghi con il compagno* di Pavese.<sup>5</sup> Così conclude l'io narrante:

Dunque le parole erano una faccenda molto seria e bisognava andarci piano: cambi una lettera e cambia tutto, cambia il significato, puoi mandare qualcuno alla morte, puoi mandare qualcuno alla fucilazione, puoi cambiare la vita di una persona con le parole. (RG, 179)

E ancora, nel ricordare i motivi che avevano spinto la propria famiglia all'esodo, dopo l'arrivo dei 'liberatori', l'io narrante del racconto *Villa Contessa*, raccolto nel volume *Lo spiraglio*, così dichiara:

La mamma, da brava insegnante di lingua italiana, diceva che le cose che ci circondavano, tutte le cose avevano il proprio nome, si chiamavano così com'erano ed erano proprio così come si chiamavano. Per lei quello era un accordo stipulato in eterno. Rifiutava il nuovo vento che non si poteva fermare con le mani e tantomeno si rifiutava di aprir varchi fra le parole e le cose come già succedeva nei nomi delle vie e delle piazze. (Milani 2017, 157; d'ora in poi SP)

La vita sospesa di coloro che sono rimasti in un mondo «fatto di illusioni ma praticamente bloccato nella dignità di minoranza»<sup>6</sup> nasce perciò non solo dalla rimozione violenta dell'identità linguistica e culturale, ma da questa cesura, dal varco che era stato aperto fra le cose e le parole a opera di coloro che si presentavano come i 'liberatori'. «Liberatori?», ricorda l'io di *Opzioni e ormoni* che apre *Lo spiraglio*, nel quale tutti i racconti sono stretti in unità mediante il ritorno talora ossessivo e secondo la figura del polittoto del verbo *liberare* nelle sue possibili declinazioni (aggettivo, participio, sostantivo). E così prosegue nella sequenza che riporto di seguito, scandita in questo caso dalla ossessiva declinazione in diverse forme del verbo *esultare*:

Liberatori oppure invasori, a seconda delle convinzioni, opportunità e appartenenze, ma nessuno mai avrebbe osato usare la se-

<sup>5</sup> Per le riprese intertestuali riconoscibili nell'*Osteria della Parenzana* rinvio a Rusi 2014.

<sup>6</sup> Così la Milani in Napoli 2011, 137.

conda parola, invasori, e nemmeno oggi lo farebbe, non funziona più a distanza di tanti decenni, non ha più senso.

I liberatori erano entrati nella città, gli sarà sembrata la città ideale, credo. Loro *esultavano* e tutti dovevano *esultare*, uomini e donne *esultanti*, vecchi e bambini *esultanti*, operai *esultanti*, contadini *esultanti*, artigiani *esultanti*, commercianti *esultanti*. Tutti intorno a me *esultavano*, non c'era nulla che non *esultasse*, tutta la città sembrava *esultare*, le scuole, le fabbriche, gli ospedali, i cimiteri, i tribunali, gli uffici del comune, ogni luogo di aggregazione *esultava*. I giornali stampavano sette giorni alla settimana frasi del tipo 'Siamo liberi!', 'Viviamo nell'abbondanza e nella felicità!' La città era piena di libertà di scelta, del tipo chi non è con me è contro di me. Era tutta un'*esultanza*. Un'*esultanza* così non s'era mai vista. (SP, 7; corsivi aggiunti)

Da questo rovesciamento del significato delle parole che è menzogna derivano quindi la paura e il disagio ma anche l'ottundimento delle coscienze, quella condizione di vita 'sospesa' che già nella *Partita* l'io riconosce come propria della minoranza linguistica alla quale egli appartiene.

A tale 'generazione tradita' sente di appartenere il padre dell'io narrante, che così lo dichiara in una delle sue frequenti esplosioni di collera nei confronti di un apparato ideologico al quale i 'rimasti' avevano offerto a lungo una sorta di colpevole e acritica complicità:

No, assolutamente, da noi non esiste il problema delle minoranze linguistiche; da noi ognuno è libero di star zitto nella lingua che vuole. Che ora non parliate la vostra lingua nemmeno a scuola, è un'indecenza! (RG, 194)

Se era stato per *la bala*<sup>7</sup> e non per una consapevole scelta di natura ideologica che la famiglia della Milani (la nonna e il padre) aveva a suo tempo deciso di restare nella propria terra invece di seguire il resto dei parenti - vale a dire per non abbandonare la casa, l'osteria, quanto era stato faticosamente costruito nel corso degli anni, come si legge in un gustoso ricordo della scrittrice stessa affidato all'intervista già ricordata *Rimanere o andare?* (cf. Frezza 2011; Milani 2019, 10-11) - alla manipolazione da parte dei 'drusi' sarebbe stata sottoposta la generazione dei figli e dei nipoti, che è anche quella alla quale appartiene la Milani.

In questa esperienza e nella elaborazione di essa trova evidentemente origine la centralità della parola nella scrittura narrativa di Nelida Milani; di tale centralità la sua produzione scientifica e saggi-

<sup>7</sup> Cioè, nel dialetto istroveneto, 'balla', ubriacatura.

stica rappresenta il versante complementare e necessario, entrambe il frutto maturo, si vuol dire, di un precedente, lungo e sotterraneo percorso di riflessione che la riguardava come individuo e come parte della collettività istriana.<sup>8</sup> Se quanto accadeva in Istria a partire dalle fasi conclusive della Seconda guerra mondiale accompagnava *a latere* la vicenda dei rapporti fra la scrittura e l'ideologia che andava a coinvolgere l'Europa intera, la differenza decisiva - ed è sempre la Milani a ricordarlo - è che in Istria e Fiume si svolgeva contemporaneamente la tragedia dell'esodo:

Chi sceglie di restare o è forzato a restare, non può fingere di non vedere attorno a sé il deserto, il vuoto etnico, il tumultuoso processo di trasformazione che modifica profondamente e violentemente i connotati antropologici e sociali dell'ambiente. Nessun autore poteva pronunciarsi come se niente fosse accaduto. Si stava però ben attenti a non toccare argomenti tabù, a non risvegliare l'irritabilità della nomenclatura. Argomenti come esodo e Goli Otok - mai toccati, inesistenti nella narrativa. (Milani 2006, 17; d'ora in poi GC)

Nelida Milani giunge tardi all'esperienza letteraria, ed è lei stessa a ricordarlo nell'intervento *Generazioni a confronto*, inserendo la propria scrittura fra quella dei 'memorialisti' che nella seconda metà degli anni Ottanta reagiscono al mutato clima ideologico reclamando da autoctoni «il diritto alla memoria. Destabilizzate le visioni precostituite del mondo, si poteva finalmente esplorarne l'altra faccia, il negativo dell'immagine» (GC, 22).

Alla tardività dell'esordio corrisponde, d'altro canto, una scrittura che pare nascere già 'tutta armata', per così dire. Se ancora in una recente intervista radiofonica la Milani ha parlato della necessi-

<sup>8</sup> Cito un passaggio dell'intervista realizzata da Silvia Toniolo alla Milani e riportata nell'«Appendice II» a Toniolo 2016. Alla domanda che concerneva i diversi approcci alla scrittura, quello scientifico e quello narrativo, e quale preferisse, così la scrittrice rispondeva: «Sono una pendolare, ho oscillato sempre tra la saggistica e la narrazione. C'è un episodio nel *Protagora* di Platone, in cui, appunto, Protagora spiega a Socrate che l'arte politica si può insegnare attraverso il *logos*, il discorso logico, rigoroso, denotativo, o attraverso il *mythos*, cioè attraverso il racconto. *Logos* e *mythos* si equivalgono, hanno la stessa capacità dimostrativa, in più il *mythos* ha dalla sua la piacevolezza e la passione. Ciò che non ha il *logos*. Nel mio piccolissimo, faccio anch'io così. Facendo saggistica, costringendomi al discorso razionale, rigoroso, formale, provavo sempre il desiderio di far uscire quella parte residuale di una tesi, di un tema, di un argomento che reclama un altro registro col quale poter esprimere il lato problematico, il lato oscuro, il lato umano di un dato tema, di una determinata problematica. L'argomento rimane lo stesso, la verità è sempre quella, quella espressa nella tesi di un saggio scientifico, si porta avanti sempre quell'idea, ma con la scrittura si può mostrare anche il rovescio della medaglia: il lato umano, i sentimenti. E lo si può fare con il registro della connotazione» (Toniolo 2016, 135-6).

tà costantemente sofferta di dover semplificare la propria lingua fino a inserire quella dell'altro che è stata la costrizione sua e di tutta la comunità italoфона istriana,<sup>9</sup> nella realtà della scrittura, di quella 'casa' della quale ha parlato Adorno, l'esito quale appare è invece quello di uno strumento linguistico duttile e sapiente, che riesce a far convivere la lingua colta e quella parlata, il croato, la citazione letteraria e il dialetto piegato a misure ritmiche e talora anche specificamente metriche. Al tema dell'afasia, del rischio sempre corso del silenzio, della condanna al mutismo corrisponde allora - direi in modo quasi antifrastico - un uso del linguaggio in grado di trascorrere attraverso tutti i registri stilistici (l'elegiaco, il tragico, il comico): una lingua 'laica', vorrei dire, intesa come strumento di indagine, conoscenza e demistificazione della realtà.<sup>10</sup>

Sottoposto al vaglio di tale indagine, il varco tra parole e cose aperto dalla mistificazione ideologica si chiarisce come menzogna, e da essa derivano non solo paura e disagio, ma anche l'ottundimento delle coscienze che genera il 'male'. È quanto accade alla zia dell'io narrante di *Villa Contessa*: in lei il male si manifesta nell'ingorda avidità con la quale, sotto la scusa dell'ideologia («Noi siamo poveri. Lei è una *reaczia* e noi abbiamo il diritto di prendere ai reazionari tutto ciò che vogliamo»; *SP*, 153)<sup>11</sup> comincia a svuotare la villa della Contessa presso la quale era andata a servizio insieme al marito:

Così era lei, trasportava di tutto dall'isola della Contessa, porcellane, trapunte, vassoi, ritratti di cani eleganti e di ufficiali in belle uniformi, vestiti di crêpe georgette, calici di cristallo avvolti in asciugamani. Non le bastava mai, era avida e ingorda. La sua era una vocazione demoniaca che aveva ottuso in lei lo spirito dei dieci comandamenti, di uno in particolare, non rubare la roba d'altri. (*SP*, 148)

<sup>9</sup> L'intervista è stata trasmessa dalla rubrica «Punto e a capo» di radio Capodistria il 13 aprile 2017.

<sup>10</sup> Riprendo la definizione, e il significato a essa attribuito, di «lingua laica» dal volume di Giammattei 2008. Sulla sorpresa rappresentata dalla lingua della Milani, sul suo emergere all'improvviso e su «come, di punto in bianco, abbia scoperto - e raggiunto - lontani orizzonti linguistici. Come abbia potuto tenere nel cassetto, per chissà quanto tempo, un linguaggio finito e compiuto anche se mai rivelato» manifesta la sua sorpresa Mestrovich 1996, 8.

<sup>11</sup> Di interesse l'intera sequenza, dalla quale emerge quella sorta di 'ottundimento delle coscienze' di cui ho sopra fatto cenno: «'Una donna come quella', seguitò adagio zia Jole 'è ricca, lei continuerà a essere ricca anche a Venezia, o a Vienna o a Londra, ovunque. Noi siamo poveri. Lei è una *reaczia* e noi abbiamo il diritto di prendere ai reazionari tutto ciò che vogliamo. Queste occasioni non si ripetono nella vita, sono tempi del si-salvi-chi-può, ruba tu prima che rubino gli altri. Tu piuttosto guardati bene dallo spifferare in giro...' Si scosse, tornò in sé, riprese quel suo modo di fare casalingo e saggio che le conoscevo» (*SP*, 153).

Se sarà la cugina, una volta adulta e sposata e beneficiaria di buona parte dei furti materni perpetrati ai danni dell'anziana contessa, a volerne spiare la colpa e a desiderare di disfarsene, quanto intendo evidenziare è il fatto che è a questo punto, cioè laddove il rovesciamento della parola si incrocia con l'oblio della Scrittura, che nella 'lingua laica' della Milani si realizza il punto d'incontro fra il *logos* come parola dell'uomo e il Verbo come parola di Dio.

Nella scrittura di Nelida Milani la religione è presente a vari livelli: come fiducioso abbandono al mistero del dogma da parte della Parenzana ad esempio:

A casa, quando ci spartiva le mele, nonna diceva che una due tre fanno tre pomi, ma che uno due tre non fanno che uno solo quando si tratta di Dio. Perché? Perché la gente dice simili sciocchezze e parla in modo così oscuro? 'Perché xe un mistero.' Ma come mistero? 'Xe cossi e basta'. (RG, 177)

E ancora, nel problematico rapporto con il divino proprio di personaggi come l'io narrante del racconto *Crinale estremo*, che invoca l'aiuto di Dio al capezzale del fratello per misurarne invece il silenzio e l'assenza:

Questo prezzo tremendo che sta pagando. Ma a chi? E per che cosa? Adonai, mio Signore, attiri e respingi allo stesso tempo. Dio, vorrei scoprirti nella tua infinita bontà. Ti cerco e non ti trovo. Mi hanno insegnato che sei in ogni dove. Ma mai dove ti vorrei. O te ne stai dove non ti aspetto? Dev'essere un po' come un amico che ci accompagna da lontano, senza badare troppo a noi, come noi non badiamo troppo a lui. E allora anche qui non serve che io lo aspetti, non verrà. Già da tempo ho smesso di aspettarlo. (CE, 140)

Come la parola, nella scrittura della Milani anche la religione fonda ed esprime l'identità del singolo come della collettività, e ricordo la prova tutta in stile comico del racconto *Prosciutto e porchetta*, apparso nella raccolta bilingue *L'ovo slosso* del 1996, che narra due battesimi clandestini nei tempi del dopoguerra, quando i drusi avevano proibito l'accesso ai sacramenti (cf. OS, 45-57). A tutela di questo fondamento sono le figure sempre positive dei preti, la funzione dei quali non è solo quella di salvaguardare la parola di Dio ma in primo luogo la complessità e ricchezza della realtà, e il fondamento stesso dell'esistere, come don Anselmo nel racconto *Opzioni e ormoni*, il coraggioso prete che era stato messo in galera vent'anni prima perché si ostinava a celebrare la messa anche in lingua slava, e che ora, andando in manette in prigione accompagnato dalla guardia popolare rideva, anche «troppo smodatamente per un prete», riflettendo sull'ironia della sorte che lo riconduceva in prigione esat-

tamente per l'opposto motivo, e cioè «perché si ostinava a far messa in italiano» (SP, 52).

Il male e il peccato, l'ho ricordato sopra, vengono generati dalla manipolazione della parola, dal rovesciamento del suo significato: «*I liberatori* non erano stupidi, conoscevano la duplice potenzialità della parola che può servire per *costruire un falso che sembri vero*, come facevano loro» (18; corsivi aggiunti), ma quando a venire rovesciata è la parola di Dio, allora il male raggiunge dimensioni che impongono alla scrittura di confrontarsi con il linguaggio dell'Apocalisse, con quello dell'Ecclesiaste, e allo scrittore di interrogarsi, come ha invitato a fare Paul Ricoeur, sul male commesso e sul male sofferto. A partire dalla constatazione che «se l'errore rende l'uomo colpevole, la sofferenza lo rende vittima» (Ricoeur 1993, 13), il filosofo francese invita filosofia e teologia a indagare sulla «enigmatica profondità comune» (11) che lega tra loro il male commesso e il male sofferto:

Stante ciò, che cosa, a dispetto di questa irrecusabile polarità, invita la filosofia e la teologia a pensare il male come radice comune del peccato e della sofferenza? È innanzitutto lo straordinario viluppo di questi due fenomeni; da una parte, la punizione è una sofferenza fisica e morale aggiunta in più al male morale, sia che si tratti di punizione corporale, di privazione della libertà, di onta, di rimorso – e per questo la stessa colpevolezza è chiamata *pena*, termine che scavalca la frattura tra male commesso e male subito. D'altra parte, una tra le cause principali di sofferenza è la violenza esercitata dall'uomo sull'uomo: in verità, malfare (*mal faire*) è sempre, in forma diretta o indiretta, far torto ad un altro, quindi farlo soffrire. Nella sua struttura relazionale – dialogica – il male commesso dall'uno trova la sua replica nel male subito da un altro; è in questo punto di maggiore intersezione che il grido della lamentazione è più acuto, quando l'uomo si sente vittima della malvagità dell'uomo: lo testimoniano bene sia i *Salmi* di Davide che l'analisi di Marx dell'alienazione risultante dalla riduzione dell'uomo allo stato di merce. (13-14)

È a tale inestricabile viluppo, è verso tale «unico mistero di iniquità» che conduce il «presentimento che peccato, sofferenza e morte esprimano in modo molteplice la condizione umana nella sua unità profonda» (14), ed è tale complesso inestricabile, tale catena di sofferenza a essere al centro della riflessione compiuta da Nelida Milani nel volume *La bacchetta del direttore*. Nei tre racconti che lo compongono, la scrittrice rappresenta i temi della colpa, dell'espiazione e della vendetta a livelli progressivamente crescenti: dal male frutto dell'inconscienza di un ragazzino – cioè la morte di un compagno di giochi che a molti anni di distanza provocherà altra morte, e sofferenza inflitta in chi colpa non ha commesso – al tradimento e all'abbandono che

causano il suicidio di una giovane, al male nella sua manifestazione più estrema che colpisce un'intera comunità nell'almeno apparente silenzio di Dio: «Il tuono non echeggia, la terra non trema» (Milani 2013, 137; d'ora in poi *BD*).

È, quest'ultimo, il caso del racconto *Il triciclo*, che narra il massacro di un intero paese nell'interno dell'Istria compiuto dai nazisti per vendicare una serie di attentati partigiani, e la vendetta meditata per lunghi anni che viene a rappresentare il motivo di vita che sorregge Jorg, il quale nel massacro ha perduto la giovane moglie e il figlioletto. In questo racconto che chiude il volume *La bacchetta del direttore*, si confrontano e scontrano la potenza demoniaca e distruttrice alle quali l'uomo riesce talora ad attingere - la follia che si può scatenare «nel cuore del mondo» (*BD*, 117) - con la leggerezza (irresponsabile?) con la quale «Ernest il buttabombe» partigiano (120) costruisce e fa esplodere le bombe che scateneranno la vendetta nazista, e anche, d'altro canto, con la passività dei paesani che non credono agli avvertimenti fatti loro giungere da un tedesco diventato l'amante di Aiolfa.<sup>12</sup>

È ancora il silenzio di Dio a devastare il piccolo Igor, protagonista del racconto *Agnus Dei* che si legge nel volume dei *Racconti di guerra*, ambientato durante la più recente guerra nei Balcani, unico sopravvissuto alla strage della sua famiglia colpevole di essere misisangue. Così la sua reazione alla vista della sorella stuprata, straziata e alla fine annegata nel lago ghiacciato:

Anche il suo cervello era ghiaccio. Ghiaccio nelle vene, come nelle tempie, Igor non pianse né pregò. In quegli attimi il ragazzino venne colto da una profonda indifferenza, da un senso di disgusto e di disinteresse nei confronti di ogni pericolo concreto. Ha raggiunto il Signore! E nessun occhio di angelo custode l'ha vista dibattersi, nessun allarme ha svegliato ali soccorritrici, nessuno è piombato giù con la spada che fiammeggia per salvare l'agnello innocente e obbligarne quella brutalità a rientrare nei pantaloni? (*RG*, 60)

Uno dei punti più alti, a mio parere, della scrittura tragica della Milani, in questo racconto il male commesso e il male sofferto sono entrambi generati da una nuova religione «che comandava di finire i naufraghi invece di soccorrerli» (64), tragicamente opposta e speculare rispetto alla parola di Dio:

Marciava così quello schifo mondo [pensa Igor]. Nessuno rispetta più i dieci comandamenti. Sta scritto 'non uccidere' e tutti massacrano e uccidono. (70)

<sup>12</sup> Cf. *BD*, 123: «Ma i parrochiani non intrapresero niente, non fecero niente, non avevano nessuna stima della donna e di quel donnaio lo spacccone».

E così il generale Vladić al fratello di Igor:

Gli strapperai gli occhi con le tue mani e gli dirai di fare agli altri quello che tu fai a loro, in nome del padre, del figlio e dello spirito santo, gli disse il generale guardandolo fisso. (53)

Si legga ancora il seguente passaggio, nel quale l'umanità dominata da questa Legge rovesciata disegna un contesto apocalittico, di fine del mondo:

Per tre giorni infuriò una bufera che tappezzò di neve le finestre della casa e della stalla. Uno scenario da fine del mondo. Il padiglione celeste si lacererà e il gelo del cosmo affluirà fino al paese. Comincerà così la fine del mondo, sotto un cielo di ghisa, con un inverno gelido, con i laghi ed i fiumi gelati. I lupi inghiottiranno il sole che si raffredderà in modo da non poter più generare l'estate, la neve cadrà formando una lunga e spietata eternità. Allora verrà un lungo ininterrotto inverno, la luna e le stelle si spegneranno e dominerà un'oscurità abissale. (61)

Non solo scrittura di memoria perciò quella di Nelida Milani, che accoglie e dà voce ai vinti di ieri – che tali continuano a essere anche oggi – ma anche a coloro che un tempo erano apparsi come gli usurpatori: cioè coloro che un tempo, «indifferenti [...] appena alzato il sipario sulle Baracche da opera e da operetta, si affacciano alle finestre della Maria e della Rosi, della Berta e della Femi, commentano 'lude talijanke', 'ludi talijani» (OS, 96) e che le alterne vicende della storia avrebbero successivamente collocato a loro volta fra i 'vinti'.

Se Paul Ricoeur, rispetto al male radicale che ha attraversato il Novecento, richiama alla legge della responsabilità di amare Dio *comunque*, secondo quella che è stata la lezione di Giobbe (cf. Ricoeur 1993, in particolare 53-6), allo scrittore, così pare di evincere dalla lettura di Nelida Milani, pare spettare il compito di *condividere*, come già aveva dichiarato Michail Bachtin, la colpa e la responsabilità nell'unità della persona (cf. Bachtin 1988, 3-4).

## Bibliografia

- Adorno, T.W. (1983). *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Introd. di L. Ceppa; trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- Baroni, G.; Benussi, C. (a cura di) (2014). *L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura = Atti del convegno internazionale (Trieste, 28 febbraio-1 marzo 2013)*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore.

- Dallemulle Ausek, G. (2007). «Premessa». Milano 2007, 9-14.
- Eccher, C. (2012). *La letteratura degli italiani di Istria e di Fiume dal 1945 ad oggi*. Prefazione di Tullio De Mauro. Fiume: EDIT. Collana di saggistica degli Italiani dell'Istria e del Quarnero.
- Forza, S. (2007). «Scrivo perché sono». *In più cultura. La voce del popolo*, 21 luglio, 3-4.
- Frezza, M. (2011). «Rimanere o andare?». *L'Arena di Pola*, 24 marzo, 8-9.
- Giammattei, E. (2008). *La lingua laica. Una tradizione italiana*. Venezia: Marsilio.
- «Letteratura dell'esodo. Pagine scelte» (1991). *La Battana*, 28, 99-102.
- Mestrovich, E. (1996). «Prefazione». Milano 1996, 7-14.
- Milani, N. (1988). «La partita». *Antologia delle opere premiate. XXIV Concorso d'Arte e di Cultura "Istria Nobilissima"*. Trieste; Fiume: Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume; Università Popolare, 89-108.
- Milani, N. (1991). *Una valigia di cartone*. Palermo: Sellerio.
- Milani, N. (1996). *L'ovo slosso/ Trulo jaje*. Fiume-Rijeka: Edit; Durieux.
- Milani, N. (2006). «Generazioni a confronto». *La Battana*, 42(161), 12-26.
- Milani, N. (2007). *Crinale estremo*. Fiume: Edit. Altre lettere italiane.
- Milani, N. (2008). *Racconti di guerra*. Trieste; Fiume: Il Ramo d'Oro; Edit. Passaggi.
- Milani, N. (2013). *La bacchetta del direttore*. Sestri Levante: Oltre.
- Milani, N. (2017). *Lo spiraglio*. Nardò: Besa.
- Milani, N. (2019). *Di sole, di vento e di mare*. Monticello Conte Otto: Ronzani.
- Milani, N.; Dobran, R. (a cura di) (2010). *Le Parole rimaste. Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*. 2 voll. Pola; Fiume: Pietas Iulia; Edit.
- Napoli, C. (2011). «Noi istriani "vittime invincibili"». *Messaggero di sant'Antonio*, febbraio, 1280, 77.
- Ricoeur, P. (1993). *Il male: una sfida alla filosofia e alla teologia*. Postfazione di P. De Benedetti. Brescia: Morcelliana.
- Rusi, M. (2014). «Il linguaggio dell'esodo nella scrittura di Nelida Milani». Baroni, Benussi 2014, 256-61.
- Sambi, M. (2019). «Tra vuoto e vuoto, la vita. Per Nelida Milani». Milano 2019, 201-19.
- Toniolo, S. (2016). *"Gli echi e il ricordo": la narrativa di Nelida Milani* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Vinciguerra, E. (2006). «Nelida Milani: "La mia Istria ferita e l'Italia meta sempre desiderata"». *Stadium*, 102, 883-900.
- Visintini, I. (2009). «Nelida Milani e la sua attività letteraria». *La Battana*, 46(173-4), 89-103.

## **Studi offerti dagli allievi**



**La *detection* della critica**  
Studi in onore di Ilaria Crotti  
a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

# Introduzione.

## Su tracce sicure e distinte

Alberto Zava

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Nel lungo percorso accademico di Ilaria Crotti, caratterizzato da una ricchissima attività di ricerca, le direzioni di indagine della studiosa, concretizzatesi nelle numerosissime pubblicazioni scientifiche, non potevano che avere conseguenze tanto dirette quanto fruttuose sulla formazione e sullo sviluppo dei numerosi allievi, che nel corso degli anni hanno affollato le aule dei suoi corsi e presidiato la porta del suo studio dai tavoloni della sala di lettura del primo piano di Ca' Nani Mocenigo prima e dalle sedie del corridoio del terzo piano di Malcanton-Marcorà poi. La grande capacità comunicativa e la finissima sensibilità nell'analisi dei testi e delle questioni letterarie hanno affascinato nel corso degli anni i suoi studenti, suscitando l'interesse e la curiosità critica, determinando percorsi di ricerca, aprendo prospettive e delineando competenze, grazie alla trasmissione di un metodo solido e di strumenti critici affinati.

Nella sezione seguente sono proprio gli allievi - che si uniscono ai colleghi di Ilaria nell'occasione celebrativa del presente volume - a cimentarsi sui percorsi di approfondimento tracciati dalla loro maestra, dialogando in prima persona con quelle lezioni di metodo e di analisi che costituiscono il ricco bagaglio acquisito e che ormai fanno parte della loro competenza, attive tanto nel piacevole ricordo del lavoro svolto assieme quanto nell'attività scientifico-letteraria di ciascuno di loro.

Non stupisce dunque che ad aprire la sezione, ordinata secondo la cronologia di testi e argomenti affrontati, sia proprio Luigi Pirandello, frequente oggetto di analisi da parte di Ilaria sia per la sua

funzione determinante nell'evoluzione del romanzo e della letteratura italiana di inizio Novecento che per la ricca dimensione teorico-critica, sviscerata dalla studiosa su più livelli: su queste tracce si colloca l'indagine tematica di Beniamino Mirisola, che, attivando gli schemi teorici junghiani del processo di individuazione, procede a un accurato rilevamento critico delle immagini dell'acqua ne *Il fu Mattia Pascal*, rivelandone le dinamiche complesse e la funzione decisiva.

Silvia Camilotti, da parte sua, esplora l'intersezione della scrittura femminile, con tutte le implicazioni collegate alla scrittura di genere, con le direttrici tematiche del viaggio e della dimensione coloniale convergenti nella figura di Alba Felter Sartori, che fece confluire la propria esperienza itinerante, condotta nei territori del Corno d'Africa per trenta mesi nella seconda metà degli anni Trenta, nella pubblicazione, nel 1940, delle sue memorie, *Vagabondaggi, soste, avventure negli albori di un impero*.

Chi scrive si è invece cimentato sull'itinerario critico-teorico dedicato al genere poliziesco, campo di studi in cui Ilaria si è mossa con grande perizia ed efficacia, fornendo nel 1982 un testo di indubbia importanza e contribuendo con esso ad accrescere il peso specifico degli studi su uno schema narrativo che si presta tanto a un'indagine letteraria in senso stretto quanto a riflessioni teorico-poetiche di più ampio respiro: nell'occasione, attraverso un particolare caso di 'poliziesco al contrario', rappresentato dal racconto di Philip K. Dick *The Minority Report* del 1956, si riflette sulle caratteristiche del genere poliziesco stesso, tra estrema normatività e infrazioni funzionali, trovando ora nell'una ora nelle altre spunti per l'analisi del funzionamento delle dinamiche e dei meccanismi narrativi.

Collegato alla letteratura di viaggio e all'incontro con l'«altro» è anche il contributo di Valentina Bezzi, che pone al centro dell'indagine l'esperienza esplorativa di Pasolini in India tra il 1960 e il 1961: il reportage *L'odore dell'India*, pubblicato nel *Giorno* nel 1961 e in volume l'anno successivo, si prefigura come la concretizzazione letteraria di uno sguardo non solo documentario ma soprattutto soggettivo e lirico.

È ancora la scrittura femminile al centro del contributo di Arianna Ceschin, che propone un'analisi dell'esperienza letteraria e culturale complessiva di Paola Masino, attraverso il suo *Album di vestiti*, un attento sguardo introspettivo per indagare i grandi temi della dimensione personale e relazionale di una scrittrice e giornalista del Novecento.

L'espressione «cavallo di battaglia» non potrebbe essere più appropriata per un autore che rappresenta uno dei filoni di ricerca più profondi e più percorsi tra gli studi accademici di Ilaria Crotti, quel Dino Buzzati di cui Marialuigia Sipione indaga, nel suo contributo dedicato al *Bestiario*, quanto incida la presenza degli animali nel suo mondo fantastico, ponendo le premesse per spunti e suggestioni tra etologia e letteratura.

A chiudere, ancora una prospettiva di indagine dedicata alla scrittura femminile, declinata in questo caso nella forma del romanzo breve: una lettura ad opera di Alessandra Trevisan di *La preparazione* di Lalla Kezich, rappresentante di quella schiera di autrici del Novecento letterario italiano definite, nel panorama critico internazionale, *b-side figures*, profili la cui conoscenza si è approfondita e si sta approfondendo anche grazie all'interesse critico di Ilaria Crotti.

Con l'auspicio che i contributi che seguono possano dare prova concreta delle lezioni apprese e della passione trasmessa, ringraziando ancora per la strada percorsa assieme.



# Epifanie acquoree nel *Fu Mattia Pascal*

Beniamino Mirisola

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This paper proposes an interpretation of *Fu Mattia Pascal* based on the Jungian theory of the Individuation Process. This evolutionary path is divided into three phases that metaphorically trace those of the alchemical *Opus Magnum: Nigredo, Albedo, Rubedo*. The story of Mattia Pascal/Adriano Meis seems to be articulated according to these three phases, although the protagonist will never be able to complete his individuation process. In the analysis of the text, particular attention is paid to the images related to water and its symbolism. In fact, the crucial moments of the novel always take place in the presence of a watercourse (sea, river, water source) and the aqueous imagery seems to dominate in the mind of the protagonist and in that of its author.

**Keywords** Water. Pirandello. Jung. Thematic Criticism.

Nel suo suggestivo volume *L'Eau et les Rêves* (impropriamente tradotto in italiano come *Psicanalisi delle acque*), Gaston Bachelard scrive che:

solo l'acqua può dormire conservando la bellezza; solo l'acqua può morire, immobile, conservando i suoi riflessi. Riflettendo il volto del sognatore fedele al Grande Ricordo, all'Ombra Unica, l'acqua dà bellezza a tutte le ombre, fa rivivere tutti i ricordi. (Bachelard [1942] 2006, 79)

Sebbene il brano non sia legato in alcun modo all'opera pirandelliana, sembra che esso esprima in una felice sintesi le caratteristiche più peculiari di una grande quanto poco riconosciuta presenza che anima *Il fu Mattia Pascal*: l'acqua, naturalmente. Com'è noto, le 'reincarnazioni' del protagonista sono scandite da due suicidi: uno, reale, che si compie nel canale di un mulino; l'altro, fittizio, imbastito sul parapetto di un ponte che unisce le due sponde del

Tevere. Forse meno noto è il fatto che, lungo tutto il romanzo, le immagini connesse all'acqua si susseguono con una certa insistenza, concentrandosi in alcuni momenti-chiave per l'evoluzione (o l'involuzione) del personaggio. Proviamo dunque a ripercorrere, fin dall'inizio, la sua bizzarra vicenda, ponendo particolare attenzione al manifestarsi dell'acqua e di tutto ciò che rientri nel suo campo semantico.

Riguardo alle proprie origini, Mattia racconta che suo padre è morto di malaria in Corsica, dove si era recato a bordo di un «tarabaccolo» (Pirandello [1904] 2019, 8); e aggiunge che, secondo alcune voci che lo stesso narratore non ha modo di confermare né di smentire, la ricchezza paterna derivasse da una grossa vincita al gioco, a scapito di un capitano inglese incontrato a Marsiglia che «per disperazione, saltando, s'era annegato in alto mare» (9). È questo il primo dei tre suicidi in acqua che incontriamo nel romanzo.

Il padre di Mattia investì gran parte della sua fortuna nell'acquisto di terre, tra cui il podere della *Stia*, dotato di «una bella sorgiva d'acqua» (9). Più avanti, quando ormai le condizioni economiche della famiglia sono critiche, Mattia ricorda che sua madre «s'aspettava ch'egli un giorno venisse a dire ch'era seccata la sorgiva» (17) e, quando Mattia fantasticherà di ritirarsi in quel podere e dedicarsi al mulino, dirà:

L'aria di campagna farebbe certamente bene a mia moglie. Forse a qualche albero cadranno le foglie, vedendola; gli uccelletti ammutoliranno; speriamo che non secchi la sorgiva. (62)

La moglie, dipinta qui sarcasticamente come un essere avverso a tutto ciò che in natura è bello e leggero, si chiama Romilda Pescatore. La madre di lei è sempre nominata come «vedova Pescatore» e viene descritta come «una bufera di femmina» che lancia al genero «certe occhiate, lampi forieri di tempesta», tanto violente da indurlo a uscire di casa «per levar la corrente e impedire la scarica» (35). Le due donne appaiono unite in un amalgama di grettezza, egoismo e gelido calcolo (più la madre che la figlia, in realtà) che Pirandello sceglie di non stemperare, né problematizzare e rendere più sfaccettato e interessante, lungo l'intero arco del romanzo. Se a questo aggiungiamo che di Francesco Antonio Pescatore, padre di Romilda, viene detto soltanto che era un valentissimo incisore morto pazzo a Torino, dobbiamo dedurre che, all'interno del testo, il nome 'Pescatore' non sia associato né associabile agli aspetti più luminosi e leggiadri della vita.

Dal punto di vista simbolico, la moglie e la suocera di Mattia sono in netta antitesi con quella sorgiva che, come abbiamo visto, è più volte indicata come elemento vitale, caro e prezioso per la famiglia Pascal, forse la fonte da cui poter rinascere, specie se si accoglie la tesi dell'origine mortifera del denaro con cui è stata acquistata. Per

ironia della sorte, sarà proprio in quelle acque che uno sconosciuto dalle fattezze simili a quelle di Mattia deciderà di togliersi la vita. Per doppia ironia della sorte, da quel suicidio scaturirà la possibilità per il protagonista di costruirsi una nuova esistenza, libera dagli odiosi vincoli della precedente. Quindi, una somma di denaro, 'macchiata' probabilmente da un suicidio nell'acqua, consente l'acquisto di quella sorgente che promette una nuova vita, ma che viene a sua volta 'macchiata' da un altro suicidio nell'acqua, e diventa dunque 'acqua di morte'. E fin qui le simmetrie sarebbero perfette, se non intervenisse la concomitante vincita al gioco di Mattia che consente a lui un'ideale rinascita. L'acqua di morte torna allora a essere acqua di vita? Il gusto pirandelliano per il paradosso rende impossibile dare una risposta definitiva.

Ambivalente è anche il rapporto del protagonista con il mare. Nel momento più critico della convivenza familiare, la madre di Mattia riceve la visita di due sue vecchie domestiche. Una di loro, Margherita, le propone di andare a vivere da lei. «Aveva due camerette pulite, con un terrazzino che guardava il mare, pieno di fiori: sarebbero state in pace» (35), chiosa Mattia prima di raccontare la sfuriata della vedova Pescatore che impedisce la realizzazione di quel progetto. Pochi giorni dopo la morte della madre, con in tasca le cinquecento lire che il fratello gli aveva mandato per il funerale (che, però, era già stato pagato dalla zia Scolastica), Mattia accarezza l'idea di attraversare l'oceano e imbarcarsi «magari con un biglietto di terza classe, per l'America, così alla ventura» (47), ma non andrà mai oltre questo vago proposito. Nell'avvilente condizione in cui si trova a questa altezza della sua vicenda, è abbastanza naturale che avverta la vista del mare come dispensatrice di pace e l'attraversamento dell'oceano come uno stimolo per sentirsi di nuovo vivo e nel vortice dell'avventura. In realtà, il personaggio non è neanche lontanamente in grado di affrontare una simile impresa e l'immensa distesa d'acqua non gli è affatto amica, come vediamo nella prima di quelle che potremmo definire le 'epifanie acquoree' del romanzo.

Mattia lavora come bibliotecario e, contrariamente alle sue abitudini e alle sue apparenti inclinazioni, inizia a leggere libri di filosofia. Quando la testa 'inizia a fumargli', chiude la biblioteca e si reca in un lembo di spiaggia solitaria:

La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo: ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando:

«Così sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai...»  
(43-4)

Ci si potrebbe chiedere quale sia il motivo che spinge Mattia a ricercare quell'incontro che gli provoca un tale «sgomento attonito». La risposta sembra arrivare nelle righe immediatamente successive:

L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri subiti, strani, quasi lampi di follia. Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso, e mi mettevo a passeggiare lungo la riva; ma vedevo allora il mare mandar senza requie, là, alla sponda, le sue stracche ondate sonnolente; vedevo quelle sabbie lì abbandonate; gridavo con rabbia, scotendo le pugna:  
«Ma perché? ma perché?»  
E mi bagnavo i piedi. (44)

Mattia sembra dunque sottoporsi a questo supplizio per sondare il grado del proprio attaccamento alla vita e sperare, forse, in un vaticinio da parte di quell'entità potente e misteriosa che finora non gli ha riservato nulla di buono.

Il mare allungava forse un po' più qualche onda per ammonirmi:  
«Vedi, caro, che si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi. Torna alla tua biblioteca! L'acqua salata infradicia le scarpe; e quattrini da buttar via non ne hai. Torna alla biblioteca, e lascia i libri di filosofia» (44)

Il passo appare di una complessità non indifferente. E non tanto per la trovata di alludere alla filosofia attraverso la metafora dei piedi bagnati; questo sembra più un detrito di quel pirandellismo facile e da salotto che ha sedotto tanti, ma che non rappresenta certo la parte migliore del genio pirandelliano. I punti su cui concentrare l'attenzione sono forse altri. In primo luogo, occorre contestualizzare. È chiaro, infatti, che l'ammonimento del mare a lasciare i libri di filosofia riguarda quei particolari testi filosofici a cui Mattia può avere accesso nella biblioteca Boccamazza, testi che non possono dare risposta alle domande che lui si pone. E non possono farlo perché Mattia Pascal è un personaggio fortemente e drammaticamente innovativo; la modernità di cui è portatore ha bisogno di strumenti nuovi e originali per essere letta in modo adeguato. Come ha osservato Giacomo Debenedetti, «la filosofia non fornisce spiegazioni capaci di mettere Mattia in grado di capirsi, di capire e perciò di giudicare e superare la mediocrità e l'infelicità del suo destino» (Debenedetti [1971] 2003, 321-2). Egli è «un personaggio in disponibilità: il che vuol dire che non ha fini propri, e non li ha perché ignora il quid più profondo, originale, originario di se stesso, quella che potremmo chiamare la specifica vocazione della propria energia vitale» (317). Non avendo alcuna reale consapevolezza di sé, né dei propri fini, Mattia agisce esclusivamente per quelli altrui e l'intera sua esistenza si riduce a un «succedersi di atti gratuiti» (318).

In questo, il protagonista del romanzo pirandelliano è tutt'altro che solo:

Questo stato di disponibilità è certo una situazione tipica dell'uomo nei primi decenni del nostro secolo, cioè dell'uomo che comincia a tastarsi, ad accorgersi di un proprio mutamento all'indomani della crisi della borghesia: che si è risvegliata da quella crisi, ma non capisce ancora chi è. Dell'uomo, insomma, [...] che non è più raccontabile coi moduli, con le categorie e strumenti e deduzioni narrative del romanzo naturalista. (318)

Un secondo spunto di riflessione è offerto dalla frase «l'acqua salata infradicia le scarpe». In effetti, l'acqua marina – ci ricorda Bachelard – è «disumana»,<sup>1</sup> mentre «l'acqua dolce sarà sempre presente nell'immaginazione degli uomini come un'acqua privilegiata» (176). Così argomenta lo studioso francese:

L'acqua del cielo, la sottile pioggia, la sorgente amica e salutare danno insieme le lezioni più immediate di qualsiasi acqua di mare. [...] Il sale impedisce una *rêverie*, la *rêverie* della dolcezza, una delle *rêveries* più materiali, più naturali che esistano. La *rêverie* naturale conserverà un privilegio all'acqua dolce, all'acqua che rinfresca, all'acqua che disseta. (175)

Per quanto affascinanti, le parole di Bachelard necessitano di un doveroso vaglio critico che probabilmente ridimensionerebbe il presunto «primato dell'acqua dolce» nell'immaginazione materiale. Però, limitatamente al romanzo che abbiamo in esame, quella formula un po' estrema ha la sua ragion d'essere e sembra calzare a pennello per le tre vite di Mattia Pascal. Il mare, infatti, non può dargli risposte adeguate sulla sua identità; forse perché la distesa marina è il territorio di grandi eroi, di esplorazioni leggendarie e di mostri portentosi: l'esatto opposto di quel fragile e disorientato «personaggio in disponibilità» che Mattia rappresenta in modo magistrale. L'acqua dolce, invece, saprà capirlo e saprà parlare la lingua, spesso balbettante, di questo nuovo e bizzarro essere, offrendogli quelle verità su se stesso a cui tanto anela, ma che non sempre è in grado di sostenere.

---

**1** «L'acqua marina è disumana, [...] viene meno il *dovere* di qualsiasi elemento che si rispetti, ovvero di servire *direttamente* agli uomini. [...] Il mare offre racconti prima che sogni. [...] L'eroe del mare arriva sempre da lontano; torna da un al di là; non parla mai della riva. Il mare è innanzi tutto immaginario perché si esprime attraverso le labbra del viaggiatore che parla del viaggio più remoto. Elabora fabulazioni del remoto. Il sogno naturale, invece, elabora fabulazioni su ciò che si vede, su ciò che si tocca, su ciò che si mangia» (Bachelard [1942] 2006, 171-2).

Il terzo punto su cui soffermarsi è che il mare, nel consigliare a Mattia l'abbandono di certi libri, lo esorta però, per ben due volte, a tornare in biblioteca. A una prima lettura, potrebbe apparire un semplice e saggio invito a ridimensionare le proprie aspettative e fare tesoro di quel luogo che, almeno per qualche ora al giorno, gli offre la possibilità di sfuggire al suo inferno familiare. Però sarebbe un vero peccato, dal punto di vista narrativo, scomodare un'entità come il Mare per fargli dispensare un consiglio che qualsiasi passante dotato di un minimo di buonsenso avrebbe potuto dare. E Pirandello, già a questa altezza storica, è uno scrittore troppo consapevole per commettere una simile ingenuità, senza peraltro trarne alcun vantaggio per lo sviluppo dell'azione. Sembra dunque plausibile che quelle parole contengano un messaggio che vada ben oltre il comune buonsenso, incitando Mattia a proseguire quel cammino di introspezione che, in modo magari caotico e rudimentale, ha avviato da quando è diventato bibliotecario. Un cammino che sembra avere molte delle caratteristiche proprie del processo d'individuazione, ovvero il cardine della psicologia analitica di matrice junghiana.

Di 'individuazione' a proposito del *Fu Mattia Pascal* aveva già parlato, nel 1962, il più volte citato Giacomo Debenedetti. In riferimento all'episodio in cui Mattia prova a intercedere presso Romilda per conto di Pomino, provocando il noto disastro, il critico osserva che il protagonista è sprovvisto di una propria «inderogabile vocazione amorosa», e che:

la scelta amorosa, la ricerca di quella che con frase divenuta da segretario galante si chiama l'anima gemella, è proprio una delle vie del processo d'individuazione, attraverso il quale un essere umano arriva a essere se stesso, a riconoscere il proprio destino e identificarsi con esso. (Debenedetti [1971] 2003, 319)

Debenedetti non aggiunge altro. Pur conoscendo il metodo in modo piuttosto dettagliato, non descrive il processo nelle sue fasi e si guarda bene dal citare Jung, sebbene i suoi debiti verso lo psicologo svizzero – almeno a livello di ispirazione nella lettura dell'opera pirandelliana – non siano pochi.<sup>2</sup>

A quasi sessant'anni di distanza, lontano dalle cautele che possano avere indotto Debenedetti a tale discrezione, sarebbe forse interessante seguire, in modo esplicito, quel processo d'individuazione che, per caso o per 'destino', coinvolge l'ignaro Mattia.

---

<sup>2</sup> Sull'argomento, mi permetto di rimandare a Mirisola 2012.

Partiamo dalle nozioni essenziali. Nella Psicologia Analitica, il processo d'individuazione è quel percorso di introspezione che porta il soggetto dalla condizione limitata dell'Io a quella totalizzante del Sé. Il Sé rappresenta, infatti, la totalità della Psiche, comprendendo sia i contenuti consci che quelli inconsci. L'Io, invece, rappresenta esclusivamente i contenuti consci e «non è né più né meno che la coscienza» (Jung [1951] 2005, 4). In *Psicologia e alchimia* e negli scritti successivi dedicati all'alchimia come fenomeno psichico, Jung adotta come metafora del processo d'individuazione le fasi dell'*Opus Magnum*, ovvero l'iter di trasformazione della materia prima nel *lapis philosophorum*. Tali fasi, in origine quattro, si ridussero in seguito a tre: *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo*.

Nella *Nigredo* o 'opera al nero', la materia iniziale deve putrefarsi o essere «dissolta, calcinata, polverizzata» (Von Franz [1972] 2014, 211). Nel processo d'individuazione, la *Nigredo* si collega all'incontro con l'archetipo dell'Ombra. Il soggetto è chiamato a confrontarsi con i contenuti rimossi della propria psiche, avventurandosi in quel «viaggio notturno per mare», o in quella discesa all'Ade, che prende il nome di *Nekyia*. Dal punto di vista dell'Io cosciente, questa fase è avvertita come una vera e propria morte, quindi la *Nigredo*, nei sogni come nelle rappresentazioni artistiche, si presenta spesso attraverso simboli tetri.

L'*Albedo*, o 'opera al bianco', «è la luce che appare dopo le tenebre, l'illuminazione dopo l'oscuramento» (Jung [1944] 1981, 277). Nel processo d'individuazione, la si associa all'incontro con l'archetipo dell'Anima per gli uomini e con quello dell'Animus per le donne. La coppia Anima-Animus rappresenta la caratteristica controsessuale di ogni individuo, che deriva dal principio di complementarità che governa la psiche (cf. Pieri 1998, 50). Le parole chiave di questa fase sono purificazione e distillazione.

La *Rubedo*, infine, o 'opera al rosso', porta alla realizzazione simbolica della pietra filosofale. Nel processo d'individuazione, la *Rubedo* corrisponde all'incontro con l'archetipo del Sé che, come abbiamo visto, rappresenta la totalità psichica e si caratterizza per essere una *coniunctio oppositorum*.

Date tali premesse, per essere letta nei termini del processo d'individuazione, occorre che la vicenda di Mattia Pascal passi innanzitutto attraverso la fase della *Nigredo*. Il testo ci offre una precisa indicazione in tal senso, quando, a più riprese, indugia sulla putrescenza di quel «cadavere in istato d'avanzata putrefazione» (Pirandello [1904] 2019, 65) trovato nella gora del mulino. In tanti lo scambiano per il corpo di Mattia e lui stesso, per un attimo, lo avverte come proprio pur senza averlo visto:

«Riconosciuto! Ma è possibile che m'abbiano riconosciuto?... In istato d'avanzata putrefazione... puàh!»

Mi vidi per un momento lì, nell'acqua verdastra della gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante... Nel raccapriccio istintivo, incrociai le braccia sul petto e con le mani mi palpai, mi strinsi. (66)

Un richiamo alla putrefazione di quel cadavere torna nella fase conclusiva del romanzo, nel dialogo che Mattia ha con Pomino e Romilda, ormai marito e moglie:

Eppure stavo per ritornare, sai? Ma sì, carico d'oro! Quando... che è, che non è, morto, affogato, putrefatto... e riconosciuto, per giunta! Grazie a Dio, mi sono scialato, due anni; mentre voi qua: fidanzamento, nozze, luna di miele, feste, gioje, la figliuola... chi muore giace, eh? e chi vive si dà pace... (205)

Si osserverà che Mattia non è davvero morto e che lo stato di decomposizione riguarda un corpo che non è il suo. Verissimo, ma il discorso che si sta portando avanti riguarda l'identità del personaggio che effettivamente muore in quella gora. E poi, non meno importante è il fatto che, quando avviene quel suicidio e prima della vincita alla roulette, Mattia è un uomo che ha perduto ogni cosa, un essere de-struito che sta affrontando un doppio terribile lutto che va ad aggiungersi alla miserrima condizione della sua vita familiare. Insomma, è senz'altro qualificabile come un uomo che stia attraversando la propria *Nigredo*. E anche l'acqua, in questa prima parte del romanzo, è quasi esclusivamente un simbolo di morte o comunque connessa a qualcosa di pesante e spiacevole, come testimoniano i tanti esempi testé riportati (dal capitano inglese al suicida nella gora, passando per il tarabaccolo paterno, la famiglia Pescatore e il mare la cui sola vista suscita in Mattia un'oppressione intollerabile).

Il discorso cambia, e in modo piuttosto radicale, non appena Mattia Pascal si trasforma in Adriano Meis. In quel momento stesso, la sua vita passa dalle tenebre della *Nigredo* ai bagliori dell'*Albedo*.

Adriano nasce, cresce, si evolve, s'involge e muore sempre all'insegna dell'acqua. Il suo stesso nome, come ci informa il narratore, deriva da una conversazione tra due sconosciuti, colta casualmente sul treno che porta Mattia da Albenga a Torino. Tuttavia, non si può fare a meno di notare che 'Adriano' era, in passato, un modo per designare il mare Adriatico (il cui nome deriva appunto dall'antica città di Adria) e che così, sulla scorta di Orazio e di altri autori antichi, lo chiama Dante sia nella *Divina Commedia* che nel *Convivio*.<sup>3</sup> Proprio quel Dante che, un paio di pagine prima del capitolo intitolato «Adria-

<sup>3</sup> Nella *Divina Commedia*, al verso 123 del canto del *Paradiso*, si legge: «Di Nostra Donna in sul lito Adriano». Nel *Convivio*, si legge: «E quello dice Lucano quando ritrae co-

no Meis», era stato evocato attraverso una delle terzine più note della *Commedia*.<sup>4</sup>

Nell'intento di costruire un passato alla sua nuova creazione, Mattia immagina in un primo momento che Adriano sia nato su un piroscampo in atto di attraversare l'oceano. Poi ci ripensa, avvertendo forse inconsciamente il carattere numinoso di quell'elemento, e corregge il tiro:

Ma perché proprio in viaggio dovevo esser nato io? Non sarebbe stato meglio nascere addirittura in America, nell'Argentina, pochi mesi prima del ritorno in patria de' miei genitori? [...] Così io, piccino piccino, avevo attraversato l'Oceano, e forse in terza classe, e durante il viaggio avevo preso una bronchite e per miracolo non ero morto. (Pirandello [1904] 2019, 79)

Nella nuova formulazione, l'elemento acquatico si mantiene, ma da luogo di nascita diventa luogo di quasi morte, come si conviene – verrebbe da pensare – a quella sconfinata distesa d'acqua salata che, per sua natura, come già si è sostenuto, può generare eroi e portenti, certo non il nuovo claudicante personaggio del neonato Novecento. Così Adriano, sia idealmente che concretamente, si tiene lontano dall'oceano, affermando a più riprese la predilezione per l'acqua dolce di bachelardiana memoria.

La prima epifania di questo nuovo capitolo della sua vicenda avviene proprio sotto la pioggia. È passato circa un anno da quando è nato Adriano Meis, un anno che egli ha trascorso in un piacevole vagabondaggio per l'Europa, per «le belle contrade del Reno, fino a Colonia, seguendo il fiume, a bordo d'un piroscampo» (84). In una «triste giornata di novembre», Adriano è a Milano, dove si scontra con l'impossibilità di prendere un cane, a causa della tassa che dovrebbe pagare e dei documenti che dovrebbe produrre. E qui ci si chiede, con Silvio Perrella, come abbia fatto ad attraversare i confini sprovvisto appunto di documenti e come mai questa mancanza diventi un problema al momento di comprare un cane e, più avanti, denunciare un furto o sposare Adriana (cf. Perrella 2019, IX). Ma, mettendo da parte le incongruenze della trama, vediamo come il narratore descrive la prima presa di coscienza dei limiti imposti alla sua condizione:

---

me Cesare di notte alla casetta del pescatore Amiclas venne, per passare il mare Adriano» (Dante [1307] 1998).

<sup>4</sup> «... Nessun maggior dolore | Che ricordarsi del tempo felice | Nella miseria...» (Pirandello [1904] 2019, 70). Il brano è tratto dai versi 121-3 del V Canto della *Divina Commedia*.

Mi calcai il cappellaccio su gli occhi e, sotto la pioggerella fina fina che già il cielo cominciava a mandare, m'allontanai, considerando però, per la prima volta, che era bella, sì, senza dubbio, quella mia libertà così sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino. (85)

Quella pioggia mette, di fatto, fine alla «giovinezza spensierata» di Adriano Meis (85). Da quel momento, il protagonista decide di fissare la propria dimora in una città e la scelta ricade su Roma, per ragioni che il narratore non ci vuole rivelare.<sup>5</sup> Adriano prende una camera in via Ripetta, «alla vista del fiume» (95); sceglie quella casa e quella camera proprio «in grazia di quella spaziosa veduta» (96). Da quel momento, il Tevere diventa uno dei personaggi principali del romanzo, la sua presenza silenziosa si fa sentire costantemente durante il soggiorno romano di Mattia-Adriano.

Al fiume e, in generale, alla *rêverie* dell'acqua è indissolubilmente legata anche la figura di Adriana, sul cui nome non occorre soffermarsi. Nell'economia del romanzo, questo personaggio non rappresenta solo il 'doppio' femminile del protagonista (o almeno di una delle sue reincarnazioni), ma soprattutto il polo della purezza assoluta e la sua presenza conferma a chiare lettere che i capitoli con protagonista Adriano Meis rappresentano l'*Albedo*. In termini junghiani, infatti, si potrebbe senz'altro dire che Adriana incarni un volto dell'Anima, ovvero «l'aspetto controsessuale, meno conscio, della psiche maschile» (Hillman [1985] 2008, 21). Jung osserva che è del tutto naturale la resistenza dell'uomo ad accogliere l'Anima, almeno in un primo momento, giacché essa esprime «tutti i contenuti fin qui esclusi dalla vita cosciente» (cit. in Hillman [1985] 2008, 20). È tuttavia un confronto necessario, perché l'Anima è il «veicolo e addirittura l'immagine della 'totalità', in quanto completa l'ermafrodito sia psicologicamente sia come rappresentante della controsessualità biologica dell'uomo» (cit. in Hillman [1985] 2008, 23). Essa è dunque fondamentale per il processo d'individuazione, infatti la fase dell'*Albedo* prevede proprio l'incontro con l'archetipo dell'Anima.

Il modo in cui Pirandello costruisce e ci restituisce il personaggio di Adriana lascia pochi margini di dubbio circa la sua caratterizzazione quale essere salvifico e latore di istanze purificatrici a cui, più o meno consapevolmente, Adriano in un primo momento si sottrae. Tali istanze sono puntualmente collegate all'acqua e diventano forse fin troppo esplicite nel capitolo intitolato «Acquasantiera e portacenere»:

---

<sup>5</sup> «Perché a Roma e non altrove? La ragione vera la vedo adesso, dopo tutto quello che m'è occorso, ma non la dirò per non guastare il mio racconto con riflessioni che, a questo punto, sarebbero inopportune» (Pirandello [1904] 2019, 94).

Era religiosa la piccola Adriana. Me ne accorsi fin dai primi giorni per via di un'acquasantiera di vetro azzurro appesa a muro sopra il tavolino da notte, accanto al mio letto [...] distratto, avevo poi posato il mozzicone spento in quell'acquasantiera. Il giorno dopo, essa non c'era più. Sul tavolino da notte, invece, c'era un portacenere. (Pirandello [1904] 2019, 100)

Adriano ne parla con Adriana e le chiede se in quell'acquasantiera ci fosse dell'acqua santa. Lei risponde:

«C'era. Abbiamo qui dirimpetto la chiesa di San Rocco...»

E se n'andò. Mi voleva dunque santo quella minuscola mamma, se al fonte di San Rocco aveva attinto l'acqua benedetta anche per la mia acquasantiera? (100)

La provvidenziale distrazione di Adriano l'ha dunque sottratto, per il momento, a quel tentativo di 'purificazione' troppo ingenuo e lontano dalla sua *forma mentis*; ma la «minuscola mamma» può disporre di tutta la potenza dell'archetipo dell'Anima, che è l'archetipo stesso della Vita, quindi la sua azione trasformatrice opera in modi più sottili e misteriosi. Inevitabilmente l'uomo s'innamora di lei e, forte di questo nuovo sentimento che finalmente lo 'individualizza', riesce per la prima volta ad avere un impatto reale sull'esistenza, a sfuggire al giogo degli atti gratuiti e al sortilegio di essere un personaggio in perenne disponibilità. Il punto di svolta è segnato, ancora una volta, da un'epifania connessa all'acqua.

Il narratore, che ama passeggiare per la città senza una meta precisa, ricorda:

una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità. (107-8)

Tornando verso casa, incontra un ubriaco che gli ripete, due volte, «Allegro!» (108); poi si imbatte in «un groviglio di rissanti. Eran quattro miserabili, armati di nodosi bastoni, addosso a una donna da trivio» (109). Adriano si muove allora in difesa della donna e, da solo, confidando nel suo «buon bastone ferrato», riesce ad avere la meglio sui quattro uomini, nonostante due di loro siano armati di coltello (109). La descrizione dell'episodio lo fa quasi apparire un consumato maestro di arti marziali. Messi in fuga gli aggressori, con la faccia rigata di sangue, Adriano si reca a una fontanella e si bagna la

fronte, in quello che non sarà un azzardo troppo ardito riconoscere come un vero e proprio battesimo. Tutto, in quella notte dall'aura di sogno, l'ha preparato a questo momento solenne, a questo gesto tartarico. Potremmo anche dire che il cammino iniziatico sia partito quel giorno di novembre sotto la pioggia e che, grazie all'intercessione di Adriana e di tutti gli elementi (il Tevere in testa) che lo hanno portato a esplorare se stesso come nella sua 'prima vita' non aveva fatto mai, in questo momento Adriano nasce come essere in grado di autodeterminarsi e di sottrarsi alla coazione di quegli atti gratuiti che avevano caratterizzato Mattia. Adriano Meis, insomma, quell'*homo fictus* sprovvisto di uno stato civile, è più vivo e reale di quanto Mattia Pascal sia stato mai.

Si è allora realizzato il processo d'individuazione? Il personaggio ha avuto la sua epifania, così come auspicava Debenedetti? No, il cammino è ancora lungo. A quest'altezza, il protagonista ha forse attraversato con successo la fase dell'*Albedo*, ma per compiere il processo deve ancora passare per la *Rubedo*, cioè la *coniunctio oppositorum* che dà accesso all'archetipo del Sé.

Un passo in questa direzione sembra compierlo quando decide di sottoporsi a un'operazione per raddrizzare l'occhio che, da sempre, «tendeva a guardare per conto suo, altrove» (16). Sul simbolismo dell'occhio, e in particolare dell'occhio storto che tende a guardare 'altrove', ci sarebbe ovviamente molto da dire, così come sulla decisione di Adriano, sempre più artefice del proprio destino, di cambiare quegli stessi connotati che la Natura gli ha dato. Ma atteniamoci, per ora, a quanto riferisce il diretto interessato:

lo specchio aveva parlato e mi aveva detto che se un'operazione relativamente lieve poteva farmi sparire dal volto quello sconcio connotato così particolare di Mattia Pascal, Adriano Meis avrebbe potuto anche fare a meno degli occhiali azzurri, concedersi un pajo di baffi e accordarsi insomma, alla meglio, corporalmente, con le proprie mutate condizioni di spirito. (118)

In seguito all'operazione, Adriano passa quaranta giorni al buio. È questo un periodo di tempo non privo di significati simbolici, in particolare di derivazione biblica, connessi alla purificazione e alla rinascita. Quaranta giorni e quaranta notti, infatti, dura il diluvio universale; per quaranta giorni, Cristo si ritira nel deserto prima di iniziare la sua predicazione; e ovviamente quaranta sono i giorni della Quaresima che precede la Pasqua. Quest'ultimo riferimento appare di non poco conto, se – come sostiene, tra gli altri, Luigi Sedita – il cognome del protagonista rimanda proprio alla Pasqua e all'idea della risurrezione (cf. Sedita s.d.).

Nell'ultimo dei quaranta giorni di buio, durante la seduta spiritica organizzata nella sua camera, Adriano trova il coraggio di bacia-

re Adriana, che ricambia con trasporto. Tutto sembra dunque pronto per la vera e definitiva rinascita del personaggio, la luce che l'indomani aspetta Adriano non sarà il pallore lieve dell'*Albedo*, ma il fuoco rigenerante della *Rubedo*. Senonché, «aprendo dopo quaranta giorni le finestre della mia camera, io non provai alcuna gioia nel rivedere la luce» (157), ci confida il protagonista. Cosa è accaduto?

La risposta è contenuta probabilmente nel titolo del capitolo in cui dovrebbe iniziare la nuova vita: «Io e l'ombra mia». Giunto alle soglie della sua rinascita, Adriano fa un passo indietro e ritorna Mattia. Tornano così i tentennamenti, le recriminazioni, l'autocommiserazione e gli alibi mascherati da riflessioni profonde e da impedimenti oggettivi. In una parola, torna l'Ombra:

Ora, come risponder coi fatti alla promessa? Potevo far mia Adriana? Ma nella gora del molino, là alla *Stìa*, ci avevano buttato me quelle due buone donne, Romilda e la vedova Pescatore; non ci s'eran mica buttate loro! E libera dunque era rimasta lei, mia moglie; non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altr'uomo, sì ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! (159)

L'ombra diventa adesso una sua idea fissa, al punto che, dopo aver constatato il furto ai suoi danni di un'ingente somma di denaro, invece di reagire come ormai sarebbe in grado di fare, il Nostro esce di casa «come un matto» e si fissa sulla propria ombra proiettata sul terreno:

gli occhi mi s'affisarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.  
Chi era più ombra di noi due? Io o lei?  
Due ombre! (168)

Soluzione piuttosto semplicistica, molto comoda e meno profonda di quanto voglia apparire. Il personaggio sembra scegliere di interrompere il proprio processo d'individuazione e di tornare alla fase della *Nigredo*, che prevede appunto il confronto con l'Ombra. Ma quello che mette in atto non è neanche un serio confronto, quanto il ritorno alla dimensione degli atti gratuiti e agli espedienti: non la *Nigredo*, dunque, ma l'ozioso eppur doloroso limbo esistenziale di Mattia. La serata in casa del marchese Giglio d'Auletta, che culmina con una sfida a duello, è un capolavoro di atto gratuito; così come il finto suicidio di Adriano Meis è un espediente che sfida la definizione stessa di espediente. Osserva Debenedetti che

Mattia aveva un debito verso se stesso, che era anche un debito del romanziere verso di lui: scoprire la vera persona che si annidava, molesta e prepotente, eppure incapace di erompere da sola, dietro l'agitarsi buffo e doloroso del personaggio visibile. Pare si avveda che qui gli è ridata la possibilità di pagare quel debito, ma si limita a fare come quei debitori onesti e tuttavia insolventi che dicono: pago, adesso pago. E viceversa gli manca la moneta, gli mancano perfino i mezzi per produrla. Non sa chi è, non sa cercarlo, come l'altra volta. (Debenedetti [1971] 2003, 377)

Per il critico, dunque, l'incapacità di Mattia di arrivare al fondo di se stesso è connessa all'incapacità del suo creatore di portare avanti e realizzare quella che è stata la sua intuizione sui connotati del nuovo personaggio e del nuovo romanzo; Pirandello, quindi, sfuggirebbe «al suo più vero tema: l'epifania del personaggio, la rivelazione dell'oltre che è nel personaggio» (347).

Tornando alle nostre epifanie acquoree, va notato che, dopo l'episodio notturno in cui Adriano veste i panni dell'eroe, le immagini dell'acqua o a essa connesse si diradano, fino a scomparire del tutto. Le ritroviamo, infatti, quasi esclusivamente in certi modi di dire: «i remi della menzogna» (113); «come una vela» (153); «il sangue non è acqua» (183 e, in una variante, a pagina 187); «Acqua passata» (206).

La stessa simulazione del suicidio di Adriano Meis nel Tevere viene descritta senza nominare il fiume o fare un riferimento diretto all'acqua:

Ritornai sul ponte, cheto, chinato. Mi tremavano le gambe, e il cuore mi tempestava in petto. Scelsi il posto meno illuminato dai fanali, e subito mi tolsi il cappello, infissi nel nastro il biglietto ripiegato, poi lo posai sul parapetto, col bastone accanto; mi cacciai in capo il providenziale berrettino da viaggio che m'aveva salvato, e via, cercando l'ombra, come un ladro, senza volgermi addietro. (188)

Come si vede, manca l'acqua, ma è ben presente l'ombra.

Sembra quasi che, dopo aver portato il personaggio a un passo dall'autoconsapevolezza e dopo aver ricevuto da parte sua un netto rifiuto, la *réverie* dell'acqua abbia deciso di abbandonare il romanzo, riservandosi però il diritto e il gusto di fare un'ultima misteriosa apparizione.

Mattia è andato dal fratello per rivelargli di essere ancora vivo. Un domestico lo fa entrare in casa e accomodare in un salotto dove attendere l'arrivo del congiunto:

Vidi a un tratto, su la soglia dell'uscio per cui ero entrato un bel bimbetto, di circa quattr'anni, con un piccolo annaffiatojo in una mano e un rastrellino nell'altra. Mi guardava con tanto d'occhi.

Provai una tenerezza indicibile: doveva essere un mio nipotino, il figlio maggiore di Berto; mi chinai, gli accennai con la mano di farsi avanti; ma gli feci paura; scappò via. (194)

Non sapremo mai se quel bambino sia effettivamente il figlio di Berto; non comparirà più nel romanzo e non se ne farà mai alcun cenno. Dal punto di vista dell'azione, questa scena è priva di ogni utilità. E non ci fornisce, in apparenza, nessuna informazione rilevante. Dal punto di vista simbolico, però, è così ricca di spunti che occorrerebbe un libro intero per sviluppare anche solo i più rilevanti. Pensiamo alla posizione liminale in cui Mattia vede il bambino; agli oggetti che ha con sé; ai suoi occhi spalancati; al fatto stesso che sia un bambino e alla «tenerezza indicibile» che suscita nell'uomo; alla sua paura alla vista di quell'uomo e alla conseguente fuga. Nell'impossibilità di percorrere tutte le strade interpretative che questa apparizione offre, proviamo almeno a considerare quell'annaffiatojo che richiama un simile strumento già visto sul terrazzino di casa Paleari, tra le mani di Adriana:

Vedevo qualche sera nel terrazzino lì accanto la mamma in veste da camera, intenta a innaffiare i vasi di fiori. «Ecco la vita!» pensavo. [...] Ecco, ella ora, posato l'annaffiatojo, si appoggiava al parapetto del terrazzino e si metteva a guardare il fiume anche lei. (107)

Connettere le due scene e i due momenti del romanzo è una tentazione piuttosto forte; almeno quanto quella di fantasticare che il bambino, la 'mamma', la tenerezza indicibile che prova Mattia e la sua perentoria affermazione di qualche mese prima («Ecco la vita!») appartengano alla stessa linea temporale, come parti di una dimensione ipotetica in cui Adriano abbia seguito fino in fondo il proprio processo d'individuazione. Non si vuole certo fare del *Fu Mattia Pascal* un romanzo fantascientifico sugli universi paralleli, ma solo immaginare che, per un attimo, Mattia abbia avuto il dono (o la condanna) di vedere cosa sarebbe successo se non si fosse tirato indietro. Se, seguendo il corso delle epifanie acquoree che costellano la sua vicenda, fosse riuscito a mettersi realmente di fronte alla propria Anima. Compito tutt'altro che semplice. Del resto, ammonisce Jung,

se nello sviluppo di un individuo il confronto con l'Ombra è 'opera da apprendista', il confronto con l'Anima è 'opera da maestro'. (Jung [1934-54] 1980, 27)

## **Bibliografia**

- Alighieri, D. [1307] (1998). *Convivio* [ebook]. Firenze: Le Monnier.
- Bachelard, G. [1942] (2006). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red Edizioni.
- Debenedetti, G. [1971] (2003). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Hillman, J. [1985] (2008). *Anima. Anatomia di una nozione personificata*. Milano: Adelphi.
- Jung, C.G. [1934-54] (1980). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Jung, C.G., *Opere*. Vol. 9, t. 1. A cura di L. Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C.G. [1944] (1981). *Psicologia e alchimia*. Jung, C.G., *Opere*, vol. 12. A cura di L. Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C.G. [1951] (2005). *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mirisola, B. (2012). *Debenedetti e Jung. La critica come processo d'individuazione*. Firenze: Cesati.
- Perrella, S. (2019). «Introduzione». Pirandello [1904] 2019, I-XV.
- Pieri, P.F. (1998). *Dizionario junghiano*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pirandello, L. [1904] (2019). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Feltrinelli.
- Pirandello, L. [1987] (2013). *Novelle per un anno* [ebook]. Milano: Club degli Editori.
- Sedita, L. (s.d.). «Pirandello e l'antinomia del nome». <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-lantinomia-del-nome/>.
- Von Franz, M.-L. [1972] (2014). *Il mito di Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.

# «Tutto ciò risponde alle mie irrequiete aspirazioni» I viaggi di Alba Felter Sartori nella colonia italiana

Silvia Camilotti  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Alba Felter Sartori travelled alone through different Italian colonies in Africa in the 1930s and her travelogue was informed by the fascist ideology. In this paper I argue that the travel becomes for her an occasion of empowerment, since it allows her to perform in ways that in her motherland were not permitted. The colony becomes, in her experience, an occasion to challenge gender rules and her identity. Of equal importance is the fact that writing turns into an opportunity for public acknowledgment.

**Keywords** Alba Felter Sartori. Travel literature. Italian colonialism.

Alba Felter Sartori<sup>1</sup> nasce nel 1897, ultima di cinque figli, da Pietro Felter, un ex ufficiale bresciano<sup>2</sup> e da Agostina de Glatignée,

prima donna europea ad attraversare ripetutamente con i figli l'Abissinia, a dorso di cammello e di mulo, con una scorta di soli indigeni. (Ghezzi 2001, 209)

---

**1** Una prima riflessione su Felter da parte di chi scrive si trova in un contributo di natura comparativa in cui è affiancata ad altre due viaggiatrici in colonia: «Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé», in bibliografia (Camilotti 2015).

**2** Si veda a tale proposito la voce curata da Francesco Surdich, «Felter, Pietro» (Surdich 1996). Ne scrive anche Del Boca nei seguenti termini: «un ex ufficiale bresciano deluso dell'esercito ed anch'egli finito ad Assab in cerca di spazio, di una disciplina meno rigida, di avventure» (Del Boca 1992, 138).

Alba, che pare aver ereditato lo spirito avventuriero dei genitori, viaggerà per trenta mesi nel corno d’Africa a partire dal 1937, ufficialmente per recuperare i beni del padre, morto di lebbra in Italia nel 1915, ma di fatto per ottenere informazioni militari sull’esercito etiopico (Lombardi Diop 2005, 151). Le sue memorie verranno pubblicate nel 1940 con il titolo *Vagabondaggi, soste, avventure negli albori di un impero* (Felter Sartori 1940; d’ora in poi VSA).

Il suo testo si colloca all’intersezione tra diario di viaggio, resoconto etnografico e testo di propaganda, e la sua matrice autobiografica, come in tutti gli scritti odeporeici, non si traduce solamente in un

esercizio letterario di redazione di un *journal intime* ma come intenzionale registrazione di informazioni e riflessioni critiche relative all’itinerario percorso. (Rossi 2005, 25)

Risulta evidente tuttavia che in un contesto coloniale fortemente marcato dal paradigma fascista, lo sguardo etnografico prevale per affermare precise visioni e non certo per discuterle, e parimenti anche il viaggio inteso come possibilità di «conoscenza, ma anche confronto che obbliga a mettersi in discussione» (Martinoni 2010, 151), «reagente chimico che accelera i processi conoscitivi» (151) nel caso in esame vede una differente declinazione: i «processi conoscitivi», seppure innescati, non comportano una messa in discussione del soggetto osservante, bensì una conferma dell’importanza del suo ruolo pubblico, di potere, esibito nella relazione con l’altro e l’altrove.

Dato l’intrinseco ibridismo del testo, la definizione di «scrittura di viaggio», ossia «il racconto di un viaggio che si presenta come veritiero resoconto dell’esperienza dell’autore» (Ricorda 2012, 15) risulta forse la più adatta: siamo infatti lontani dai reportage che nel Novecento riempivano le colonne di quotidiani con il loro «marchio d’autore» (Benvenuti 2010, 440); inoltre, non trattandosi di una scrittrice di professione, la sua autorevolezza deriva più dal privilegio di aver compiuto il viaggio e di possedere i mezzi per raccontarlo che dalla sua fama di scrittrice, fattore che rispecchia maggiormente la visione ottocentesca, e non novecentesca, dell’odeporica. Nel XIX secolo, infatti,

lo scrittore di libri di viaggio, per il solo fatto di avere viaggiato, di avere visto genti e cose che i suoi lettori non potevano quasi nemmeno sognarsi di raggiungere, diventava l’eroe di una specie di romanzo autobiografico, in prima persona, nel quale la trama era fornita dal muoversi dell’itinerario, la sorpresa e il romanzesco dalla rarità della meta, dalla varietà e imprevedibile degli individui, degli spettacoli, delle occasioni e incidenti. (Debenedetti [1971] 1998, 325)

Si denota infatti una continua oscillazione tra la composizione di un resoconto aderente al reale e il tentativo di rendere il testo ammiccante a un ampio pubblico, attraverso il ricorso a strategie funzionali ad attribuire allo scritto la parvenza di una *fiction*: le avventure al limite del rischio descritte con fierezza e la trattazione concitata di episodi bellici ne sono alcuni esempi, come vedremo. Il fatto che nel testo di Felter non risulti prioritaria la ricerca estetica, non implica tuttavia l'abdicare al patto di lettura: la fiducia di chi legge è ottenuta e mantenuta ponendo l'accento soprattutto sulla volontà descrittiva dell'altro e dell'altrove, nonché sull'enfasi dell'impresa svolta. Si stabilisce dunque un rapporto molto stretto tra la figura reale della viaggiatrice, l'immagine letteraria che dà di sé e la sua autorialità, che include la capacità di rielaborazione dell'esperienza: a quest'ultimo proposito, non si deve dimenticare che la composizione dell'opera è avvenuta in stretta contiguità con le esperienze raccontate e dunque non vi sono fratture con il discorso politico-ideologico coevo, in quanto la retorica colonialista risulta predominante sia nel momento reale dei viaggi che in quello coincidente con il racconto degli stessi. Vi è peraltro uno specifico riferimento all'atto della scrittura, quando Felter ha trascorso «una settimana di perfetta solitudine» (VSA, 6) che si è tradotta in occasione per raccogliere sulla pagina le sue memorie.

Inoltre, non solo la potente carica ideologica in linea con i tempi, ma anche la matrice autobiografica conferisce un'impronta di marcata autenticità a questa testimonianza: le tracce dell'io contribuiscono a rafforzare il patto di fiducia che l'assenza del marchio d'autore non preclude; l'autore, infatti,

scrivendo di sé episodi e sensazioni non verificabili dal lettore, deve richiedere in anticipo un rapporto fiduciario. (Battistini 1990, 143)

Come anticipato, il testo di Felter diventa anche occasione per celebrare il neonato impero proclamato l'anno prima del viaggio, il 1936, ed esibisce l'adesione «di provata fede» (Ghezzi 2006, 102) dell'autrice al fascismo. Se da una parte riveniamo dunque i tradizionali *topoi* quali l'esaltazione dell'industriosità e la missione civilizzatrice del regime, tuttavia ciò su cui vogliamo insistere in questo contributo riguarda l'esibita e continua sovversione dei ruoli di genere: Felter infatti decostruisce le immagini che vedono la donna come ri-creatrice dello spazio domestico, materna e da proteggere. Come scrive Lombardi Diop,

Sartori's 'nomadic' identity - already claimed in the title of her travelogue - signals the disruption of domesticity in favor of a defeminized heroic stance. [...] Sartori Felter chooses virility and militarization to signify how the fascist woman is no longer an

educator nor a procreator, but a pioneer, an explorer, and a soldier. (2005, 151)

Certamente, Felter è anche consapevole del ruolo delle donne in colonia, come emerge sin dal suo arrivo: nota come l'accoglienza da parte dei coloni italiani del treno su cui viaggia appaia particolarmente calorosa, data la scarsa presenza femminile. L'essere donna in colonia ha un particolare significato simbolico in quanto alimenta l'immagine della nazione «come comunità di parentela e di discendenza» (Banti 2011, 15), proiettando e traducendone la dimensione politica in una più naturale, familiare e rassicurante, che però Felter rifiuta.

Come afferma anche Burdett,

in the record of her journey from Asmara to Mogadishu (1940), Felter Sartori was keen to assert her presence within the area over which she travelled and to prove that she was as intrepid and as tireless as the soldiers and colonialists whom she observed in various imperial outposts. Like every official commentator, she wrote in favour of the empire, never pausing to speculate on its legitimacy. Yet the manner of her enthusiasm for the Italian mission in Africa offered a critique of the model of the colonial woman laboriously prescribed in both the literature and the institutions of the time. The self-proclaimed equal of the male administrators of Italian East Africa, she did not offer an example of the colonial woman as the creator of domestic space in a new but potentially harsh environment. (Burdett 2007, 252-3)

La trasgressione delle regole imposte dal genere, quali la morigeratezza dei costumi o la centralità data alla maternità, si compie in lei senza alcun tentennamento; anzi, ella esibisce fierezza per ogni azione o impresa che la assimili a un uomo, incorporandone totalmente la logica esibita di continuo con grande orgoglio. Tale ostentazione può risultare al limite della forzatura, ma ciò che interessa rilevare sta nel fatto che tale trasgressione è possibile in quanto lo spazio della colonia lo consente. Ciò è sottolineato ancora da Lombardi Diop quando scrive che

in the course of the 1930s, Italian middle-class women found in the African colonies a space for political participation, while mobility and racial superiority provided an empowering means of subjective identification not always available in madrepatria. (2005, 145)

Anche Polezzi da parte sua condivide tale visione intendendo la colonia come un'occasione in cui le donne possono mettere in atto «multiple performances of identity» (2006, 204). Infine, la riflessione di Leed sul significato del viaggio inteso come:

un modo di lasciarsi alle spalle molto di ciò che si identifica con la civiltà: le origini, i riconoscimenti e i rapporti istituzionalizzati, gli annessi e connessi dell'io e dell'identità (1992, 324)

risulta valido anche nel caso in esame: se da una parte infatti Felter si lascia alle spalle l'identità imposta dalle regole di genere, in colonia ella ne modella un'altra che le conferisce maggiore riconoscimento; inoltre, il fatto che il viaggio consenta di «lasciarsi alle spalle molto di ciò che si identifica con la civiltà» si traduce da una parte in una ricerca e resoconto dell'esotico e dell'altrove e dall'altra in una esportazione di civiltà e di progresso a opera di chi si sente rappresentativo della nazione e a quella stessa nazione mira a raccontare i successi dell'impresa. Dunque questa scrittura di viaggio, sul piano della percezione collettiva dell'esperienza mediante il suo resoconto scritto, conferma ed esalta la creazione di un ordine sociale stabilito in uno spazio extranazionale, assumendo a tale livello valore o perlomeno aspettative di natura conservativa, volti a riprodurre lo *status quo* della nazione e di estenderne i confini; il carattere trasformativo riguarda invece il livello individuale, poiché spicca lo scarto tra la patria e la colonia data la sovversione delle regole di genere. Il fatto stesso che Felter viaggi da sola non riproduce nemmeno l'ordine tradizionale del viaggio secondo cui «gli uomini viaggiano e le donne no, oppure esse viaggiano sotto la protezione degli uomini» (Leed 1992, 141). Occorre tuttavia precisare che il suo viaggiare da sola dipende da precise condizioni: all'arrivo, la sua accoglienza è preceduta dalla fama che circonda il padre dal momento che viene presentata come «una figlia del nostro grande indimenticabile Felter» (VSA, 20). Il cognome che porta rappresenta dunque un lasciapassare e anche una garanzia di protezione: in fondo, anche se viaggiatrice solitaria, la sua storia familiare diventa tutelante, offrendole possibilità e condizioni non comuni, a dimostrazione di come la possibilità di movimento restasse accessibile a poche donne, e solo di condizioni privilegiate.

Inoltre, la differenza non si ha unicamente con la condizione femminile in patria, ma nello specifico anche con l'immagine fascista della donna: la volontà di addomesticamento della colonia attraverso la riproduzione della genia italiana fuori dai confini della nazione vede necessariamente nella donna-madre della patria un elemento cardine, mentre Felter applica forme prettamente maschili di addomesticamento. Sono ad esempio molto frequenti i riferimenti al possesso di animali esotici addomesticati:

che bel scimmiettino mi hanno portato! Gli ho fatto il gonnellino di raso rosso, com'è buffo, fa ridere tutta la brigata colle sue mosse. Tengo anche un piccolo camaleonte che ho trovato in un prato; mi diverto a farlo diventar di tutti i colori. (VSA, 29)

Uno dei significati attribuiti alla cattività imposta ad animali esotici, che vedrà nello zoo<sup>3</sup> la sua massima espressione, ha valenza anche in tal caso in quanto serve a contenere, ai fini di esorcizzare, la diversità. L'estremizzazione della pratica del possesso e reclusione di animali esotici si attua nella caccia, poiché ha come obiettivo l'annientamento dell'animale. Un esempio riguarda un pitone, che Felter uccide senza troppe esitazioni e con una sottile soddisfazione: «si è contorto un'ora prima di morire con una fucilata in testa a due passi di distanza» (41). Parimenti, durante una sosta forzata causata dalla rottura dell'auto, caccia per passatempo: «tre lepri, un gatto selvatico e uno sciacallo (che non servono)» (98); e ancora: «abbiamo sparato ad un leopardo bellissimo» (92). La dimensione della caccia è ambita anche nell'ottica di ottenere ulteriore riconoscimento: «io l'illusiva sogno lotta, eroismi, trofei per il ritorno da sciorinare agli occhi attoniti, mi sentivo già centro di interesse coi miei racconti leonini» (102).

La pratica dell'addomesticamento che Alba mette in atto si proietta dunque ben al di fuori del domestico e del materno poiché guarda all'ambiente ostile esterno che vuole padroneggiare. Come scrive Lombardi Diop:

in the African frontier space, traditional female domesticity is disrupted in favor of a domestication of the African frontier through military order and discipline, and male homosocial rituals such as hunting, card playing, and outdoor singing. (2005, 152)

La domesticità che le donne esporterebbero si trasforma qui in una vera e propria pratica maschile di controllo e addomesticamento, nonché di esibizione di superiorità nei confronti dei colonizzati che definisce «semplici creature» (VSA, 30), verso i quali ella vuole destare ammirazione, come quando elimina da sé una pulce che l'ha punta:

Alì mi ha insegnato come togliermela, ed io, con tutte le regole dell'arte me la son cavata da sola. Ho suscitato perciò lo stupore e l'ammirazione dei boy [...] La stessa ammirazione devota che mi tributarono un giorno in piazza, dove passando, obbligai il cavallo che si rifiutava e scartava, a saltare un fosso. (30)

---

**3** Dedicano delle riflessioni interessanti allo zoo come dispositivo di potere Gribaldo e Zapperi: «la sua forma moderna, non molto dissimile da quella che ancora conosciamo, nasce come modalità specifica di rappresentazione coloniale, quando la cattura di animali selvatici era il segno più evidente dell'espansione territoriale. Analogamente all'etnografia, lo zoo si afferma come dispositivo di conservazione della diversità nel momento in cui questa è a rischio. Lo zoo mette in scena la marginalità degli animali nelle società industriali e al contempo funziona esso stesso come dispositivo di marginalizzazione. Conservare e collezionare emergono così come due attività che convergono in uno specifico dispositivo di produzione della differenza basato sulla distanziamento e il contenimento» (2012, 43).

L'attitudine al destreggiarsi autonomamente assume anche sfumature discutibili, quando al fine di ottenere maggiori comodità compie piccoli furti, disinvoltamente descritti come pratica diffusa:

ho già notato qua e là le cose che mi fanno comodo, ho subito capito che qui bisogna arrangiarsi. Quando un mio ospite crede di riconoscere un bicchiere, un cucchiaino, o una penna che tengo io, come cosa sua «scusate» gli dico «ma dov'è questo oggetto? Nel mio tucul, dunque è mio, non indaghiamo se ieri o una settimana fa era vostro, oggi è mio e basta». Certo che con questo sistema spesso una cosa dopo aver cambiato tre proprietari ritorna al primo! È un sistema semplice, sbrigativo, in Affrica [sic] si adopera su larga scala, a saperlo applicare con metodo è anche conveniente. (24)

Emerge un'immagine non troppo edificante dell'arte italiana dell'«arrangiarsi», che nei termini sopra descritti rientra tra le pratiche diffuse in colonia: nonostante la sfumatura furbesca riduca l'illiceità dell'azione, appare inequivocabile il messaggio secondo cui in Africa la percezione dell'illegalità muti, rendendo legittimo ciò che nel «mondo civile» non lo è. L'abitudine al furto è ribadita anche poco oltre, descritta sempre come un espediente diffuso e giocoso:

se poi si trova a portata di mano qualche ghiottoneria arrivata per pacco dall'Italia, al suo posto, sempre compiti, si lascia il biglietto di ringraziamento. Tutto ciò perché qui raramente si trovano porte con chiavi e serrature. (28)

Il medesimo concetto compare qualche pagina dopo, quando afferma «son diventata anch'io una vera coloniale» (35) dopo aver appreso l'arte del baratto necessaria per ottenere ciò di cui abbisogna, poiché «chiedere qualcosa per via gerarchica, è lungo e difficile da ottenere» (34).

A ciò fa da contraltare l'esaltazione e l'entusiasmo per l'eroica impresa civilizzatrice lungo tutte le pagine: l'immane *topos* delle strade

tutta la strada per Harar è nuova, cinquanta chilometri senza una cunetta, curve sopraelevate, larghissime, parapetti, ponti, che differenza da prima! (94)

e dell'ordine

Enda Sellassiè è tutta nuova. I tucul di prima sono stati bruciati e rifatti con pietra, tutti uguali, in fila (62)

e in generale dell'industriosità:

sembra che le ore sian troppo veloci a trascorrere per la fretta che si ha di finire. (83)

L'entusiasmo è correlato anche alla vivace curiosità della donna: sin dal viaggio in nave stringe amicizia col nostromo «per sapere da lui, quando lo posso scovare, le informazioni sulla rotta e su ciò che si vede» (9). Poi, quando alle tre della mattina scenderà dal treno a Dire Dava, da dove il giorno dopo salirà verso Harar, in automobile, nient'affatto intimidita dal disagio del viaggio, scriverà:

la strada tutta a svolte è stretta, disuguale e certi rimbalzi mi buttano con la testa contro la capotta; andiamo a venti chilometri all'ora, non si può di più, tutto ciò risponde alle mie irrequiete aspirazioni. (19)

La sua esuberanza, che porta anche all'infrazione dell'etichetta, non pare originare solo dalla volontà di imitazione di gesta maschili, ma scaturisce anche dalla voglia di divertimento che la anima. Anche nelle situazioni di disagio, in cui la sua capacità di adattamento è messa alla prova, Felter non si formalizza mai: a Gibuti, tappa del viaggio verso la colonia, non vi sono stanze disponibili negli alberghi, per cui

ci mettono a due a tre per vano, sulle terrazze file di brande. Ho dovuto dormire con sette connazionali, che hanno steso un tappeto su uno spago attaccato ai muri... per rispetto. (16)

In un'altra situazione a rischio di promiscuità in un forte italiano, non appare nient'affatto preoccupata, tutt'altro:

ora mi mostrano la 'camera'. È un vano del dormitorio dei soldati diviso con un assito, senza porta. Il catino è mezza tannica (bidone) cogli orli risvoltati... una pacchia! Questa mia notte al fortino sarà una di quelle avventure, che nelle sere invernali della mia canizie, racconterò volentieri ai nipotini stretti intorno a me. (85)<sup>4</sup>

L'idea di tramandare prodezze simili, in cui unica donna alloggia in condizioni precarie in un forte militare, la riempie d'orgoglio, anziché di timore. Inoltre, riesce sempre a individuare il lato comico an-

---

<sup>4</sup> Anche in un'altra situazione, in cui non ci sono brande sufficienti, Felter rifiuta: «sono arrivati due autotrasporti con rimorchio prima di noi, siamo in sei, le brande disponibili sono quattro. Vorrebbero prima accomodare me ma io invece tiro su i laterali, tiro giù i cuscini e mi chiudo in macchina, sulla strada» (VSA, 114).

che in situazione disagiata; ad esempio, la prima notte in colonia, a Harar, è definita in termini di «tragedia» (22), data la scomodità del giaciglio e la presenza di topi nel tucul, ma grazie a una presa di distanza, trasforma il disagio in oggetto di risate condivise:

però tutti ridono come matti di queste mie sventure, tanto che da quel giorno ho imparato a riderne anch'io. (23)

È questa una delle cifre che caratterizzano la percezione che Felter ha di se stessa e della sua esperienza, nei confronti della quale riesce a creare talvolta una umoristica presa di distanza. Infatti, il timore di apparire goffa agli occhi di chi legge non la sfiora, al punto da raccontare una sua disavventura, appena approdata in Africa: «tanto per cominciare una mia valigia è caduta in mare dal rimorchiatore» (56) e poco dopo «a una svolta, panfète, rotola in mezzo alla strada il mio materassino» (57).

L'intraprendenza è un altro suo tratto fortemente caratteristico; durante un passaggio ostile per l'auto leggiamo:

scendo per spingere, mentre l'autista lavora con le leve, salgo in corsa, ridiscendo e con questa ginnastica continua si arriva sul rettilineo di Debrasina. (84)

Ancora, con l'auto in panne, sulla strada verso Fich (Fiche), («luogo ricco d'ogni cacciagione», 9),

noi tre bianchi cerchiamo di accomodarci nella cabina dell'autista per passare la notte. Prima però una bevuta di cognac. (98)<sup>5</sup>

Riprendono in seguito il viaggio, ma dopo qualche ora la macchina è di nuovo bloccata nel fango, dunque proseguono a piedi, incontrano nomadi che «non sanno nulla di governi e di lavoro» (99) e finalmente arrivano al paese di Fich e

alle tre di notte mangiamo pastasciutta nella baracca della mensa. Questa è un'altra delle mie avventure emozionanti. (100)<sup>5</sup>

---

**5** L'apprezzamento per l'alcol compare in altri passaggi: «rendiamo cadaveri ancora due bottiglie» (VSA 68); «mangiare molte cose sostanziose, bere molto alcool, ecco la cura per qualunque malattia tropicale. Mi sono curata in questo modo anche la dissenteria e dopo quaranta giorni stavo benissimo» (109).

**6** Nelle pagine si racconta di un'altra situazione simile, con l'automobile fuori uso, l'autista che si abbandona al sonno, in attesa di soccorsi, mentre Alba veglia, con un'altra significativa inversione dei ruoli: «le ore passano lente, lente. Sotto l'autista dorme pacifico, penso che sia sicuro ch'io avrei vegliato» (VSA, 122). Il giorno dopo non giunge ancora alcun soccorso, ma ecco la rilettura divertita della vicenda: «la nostra situazio-

Partecipa anche a una sparatoria, rifiutandosi di riparare nel suo alloggio di fortuna, come i ruoli di genere indurrebbero a fare, presentandosi in armi alle feritoie:

alle venti, sparatoria isolata che poi diventa furiosa. Sono alle feritoie anch'io con le mie due P.O (bombette) in tasca. (85)

Non mostra mai, in perfetta coerenza con l'ideologia maschile che la anima, alcun segnale di incertezza o timore, leggendo anche le situazioni più ostili come una sfida ulteriore da raccontare e di cui andare, in futuro, fiera. Addirittura, sottolinea una incommensurabile distanza con delle «signore pensionanti» (97), la cui presenza le impedisce certi discorsi:

a tavola in trattoria non possiamo più parlare imperterriti come prima di tifo petecchiale, di piaghe tropicali e altre quisquiglie. (97)

Risulta evidente la mancata immedesimazione con le signore e il distanziamento ironico da esse.

Infine, la scelta di parlare del suo viaggio in termini di «vagabondaggio» (88) e di affidare al caso, lanciando una moneta, la decisione di intraprendere una direzione o l'altra (88), si traduce in ulteriore espressione di autonomia e libertà.

Appare dunque evidente che il mito patriarcale e maschilista del possesso delle terre conosca una profonda rivisitazione nel momento in cui è una donna con le caratteristiche di Felter a incarnarlo: il rovesciamento dei ruoli di genere che il contesto coloniale consente, rafforzato dalla dimensione pubblica che la scrittura permette, conferisce a Felter riconoscimento, visibilità e potere altrimenti e altrove inimmaginabili.

Il viaggio e il suo resoconto scritto riconfermano dunque il potere trasformativo, liberatorio ed emancipatore che ottiene il soggetto che ne fa esperienza.

---

ne è comica davvero! Rido forte; il sole scotta. Che sete! Ho sfogato il mio umore su un branco di struzzi facendo volare parecchie penne; è già mezzogiorno e non passa nessuno» (124). Quando poi arriveranno gli aiuti, scrive: «io rido perché tutte queste emozioni nuove mi piacciono e penso all'inverosimiglianza della mia vita» (126), per poi celebrare il rientro a Harar: «abbacchiatelli, ma non vinti!» (126).

## Bibliografia

- Banti, A.M. (2011). *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Battistini, A. (1990). *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Bologna: il Mulino.
- Benvenuti, G. (2010). «Un paradiso terrestre a pagamento. I reportage dall'Africa di Alberto Moravia e le contraddizioni del turismo globale». *Studi culturali*, 7(3), 435-49.
- Burdett, C. (2007). *Journeys Through Fascism. Italian Travel Writing Between the Wars*. New York; Oxford: Berghahn Books.
- Camilotti, S. (2015). «Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé». Camilotti, S.; Crotti, I.; Ricorda, R. (a cura di), *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 43-55. <http://doi.org/10.14277/6969-053-2/DIA-4-3>.
- Debenedetti, G. [1971] (1998). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Del Boca, A. (1992). *Gli italiani in Africa Orientale. Dall'Unità alla marcia su Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- Felzer Sartori, A. (1940). *Vagabondaggi, soste, avventure negli albori di un impero*. Brescia: Tipo Lito Fratelli Geroldi.
- Ghezzi, C. (2001). «Famiglia, patria, impero: per una storia della donna italiana in colonia». *Studi Piacentini*, 30, 207-25.
- Ghezzi, C. (2006). «Famiglia, patria e impero: essere donna in colonia». *I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea*, 3, 91-129.
- Gribaldo, A.; Zapperi, G. (2012). *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*. Verona: Ombre corte.
- Leed, E.J. (1992). *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Trad. di E.J. Mannucci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Book, 1991.
- Lombardi Diop, C. (2005). «Pioneering Female Modernity: Fascist Women in Colonial Africa». Ben-Ghiat, R.; Fuller, M. (eds), *Italian Colonialism*. New York: Palgrave MacMillan, 145-54.
- Martinoni, R. (2010). «Odeporica e imagologia. La letteratura di viaggio e la questione dell'altro». Bertazzoli, R. (a cura di), *Letteratura comparata*. Brescia: La Scuola, 128-57.
- Polezzi, L. (2006). «The Mirror and the Map: Italian Women Writing the Colonial Space». *Italian Studies*, 61(2), 191-205.
- Ricorda, R. (2012). *La letteratura di viaggio in Italia*. Brescia: La Scuola.
- Rossi, L. (2005). *L'altra mappa. Esploratrici viaggiatrici geografie*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Surdich, F. (1996). s.v. «Pietro Felzer». *Dizionario biografico degli italiani*. Enciclopedia Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-felzer\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-felzer_(Dizionario-Biografico)/).



# Lungo i futuri possibili del poliziesco

## *The Minority Report* di Philip K. Dick

Alberto Zava  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In its rigorous and highly normative framework, the detective story often allows productive analyses on the functioning of its mechanisms and on the role of its elements when it is subjected to structural infringements in order to obtain specific narrative effects. *The Minority Report* (1956), science fiction story by Philip K. Dick, represents a particular case of 'science fiction detective story', a cross between science fiction and the context of the detective investigation, in which the knowability itself of reality and criminal actions change radically, thus providing the starting point for some considerations on how some key elements of the detective story are modified (or how, despite the different approach, they keep their role and function) in a context that represents a substantial and basic infringement of the genre scheme.

**Keywords** Detective story. Sci-fi. Philip K. Dick. Narrative. Crime.

Nel 1928, nel numero di settembre di *The American Magazine*, apparve un curioso articolo dal titolo «Twenty Rules for Writing Detective Stories» a opera dello scrittore e critico statunitense Willard Huntington Wright, meglio noto al pubblico con lo pseudonimo di S.S. Van Dine e che dal 1926, dopo un decennio di attività letteraria di scarso successo, aveva finalmente trovato riscontro di pubblico e di vendite grazie al racconto poliziesco e al personaggio di Philo Vance, suo detective d'elezione.<sup>1</sup> L'approfondito studio che Van

---

**1** L'articolo di S.S. Van Dine, ripubblicato a New York nel 1948 e tradotto poi in Italia nel 1976 da Thomas Narcejac, è reperibile in una recente edizione in volume a cura di Anthony Robbins, per i tipi di Di Felice Edizioni (Van Dine 2013).

Dine aveva dedicato al genere letterario poliziesco, prima di avvicinarsi a un tentativo diretto di interpretazione, con l'unico obiettivo di seguire un filone che gli consentisse di guadagnare per proseguire la propria attività di critico d'arte, lo aveva portato alla consapevolezza della fortissima dimensione normativa che costringeva l'autore al rigoroso rispetto delle dinamiche strutturali e di sviluppo di un genere nato espressamente a fini di intrattenimento e che quindi molto più di altri generi - paraletterari o letterari in senso stretto - era soggetto a perdite di interesse o cali di gradimento in caso di violazione dello schema previsto. Tale era la sensazione della necessità di una ferrea regolamentazione e di un'effettiva proibizione di deroghe o infrazioni, che dopo il riconosciuto successo dei romanzi pubblicati in quegli anni quella di Van Dine poteva essere intesa come la prospettiva vincente di un conoscitore dei meccanismi del poliziesco. Il grandissimo riscontro di pubblico di *The Benson Murder Case* del 1926, *The Canary Murder Case* del 1927 e dei due romanzi dell'anno successivo, *The Greene Murder Case* e *The Bishop Murder Case* - pubblicazioni che fecero peraltro la fortuna della casa editrice Scribner's, che grazie a Van Dine non ebbe difficoltà a superare agevolmente la crisi del 1929 - rendeva l'articolo dello scrittore americano un vero e proprio prontuario per il romanzo poliziesco di successo, non solo prescrivendo nel dettaglio l'impiego di specifici accorgimenti e di determinati meccanismi strutturali e di intreccio, ma anche vietando espressamente l'infrazione di alcuni schemi e costringendo l'autore a 'giocare pulito' con i propri lettori, garantendo, oltre alla necessaria sorpresa finale, il rispetto delle 'regole del gioco'.<sup>2</sup>

Tradizionalmente attribuita a Edgar Allan Poe con *The Murders in the Rue Morgue* del 1841 e *The Mystery of Marie Rogêt* del 1842-43, la nascita del genere poliziesco deve molto alla componente irrazionale, che trova non a caso nello stesso Poe uno dei maggiori interpreti nella letteratura fantastica ottocentesca; a differenza però della controparte fantastica, la letteratura poliziesca risolve a tutti gli effetti quanto di irrazionale e di apparentemente inspiegabile la vicenda presenti, riportando all'ordine razionalmente riconosciuto - grazie all'abilità risolutiva del detective - l'enigmatico disordine causato dal delitto iniziale; la precisa normatività e la ferrea costruzione del genere poliziesco canonico si confermano nei decenni successivi, in ambito

<sup>2</sup> La regola numero 2, ad esempio, è esplicita nei confronti della necessità di correttezza da parte dell'autore con la proibizione di esercitare sul lettore «altri sotterfugi e inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore»; la regola numero 5, inoltre, richiama espressamente i tratti del sistema narrativo del poliziesco inteso come un ingranaggio perfetto in cui la connessione tra gli elementi, nel computo totale, seguendo cioè le esigenze della *suspense*, sia precisa e garantita, senza ambiguità o incomprensioni: «Il colpevole deve essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione».

positivistico, quando fortissima è la concezione della conoscibilità del reale e quando il giallo diventa l'emblema della «fiducia di pervenire, tramite un'*invention* accurata, ad un *explicit* 'risolutore' e chiarificatore; [...] la roussoiana fiducia di una risoluzione eminentemente positiva del conflitto sociale, l'utopistica presunzione che ogni effetto ha una causa e che ogni causa ha radici storicizzabili» (Crotti 1982, 13-14).

Uno degli aspetti che più vengono evidenziati in un'impostazione di questo tipo, caratterizzata oltre che da una componente meccanica e consequenziale - basata sulla estrema linearità del rapporto causale tra azione (delittuosa) e traccia lasciata (che diventa poi l'indizio nell'indagine del detective) - anche da una costitutiva tensione alla ricerca della soluzione del delitto, non solo rivelando il colpevole ma spiegando razionalmente le meccaniche dello stesso, è la fortissima componente ludica che a livello metatestuale assume il romanzo poliziesco, vero e proprio gioco enigmistico da risolvere per il lettore in un percorso parallelo di competizione (spesso più da spettatore) con il protagonista investigatore;<sup>3</sup> una componente ludica che contribuisce inoltre a una funzione di 'sdrammatizzazione' consolatoria riferita alla morte, ricondotta nella vittima dell'omicidio al solo scopo pratico di presentare l'enigma, di dare l'avvio alla *detection* e di spingere alla ricerca della soluzione:

Appare evidente come il 'poliziesco' abbia un referente ben preciso, l'evento luttuoso, e come verso questo preciso referente il genere si comporti in modo deviante; infatti, pur essendo tale evento al centro della vicenda, viene continuamente 'deviato', spostato di campo, paradossalmente negato; [...] ci si trova di fronte, insomma, ad un vero e proprio processo di 'spostamento', secondo le modalità individuate, come noto, da Freud per il motto e per il sogno. (Crotti 1982, 60)

Un'ulteriore prova della centralità della dimensione ludica consiste nella temporalità intrinseca della lettura del romanzo poliziesco che, una volta svelata la soluzione, esaurisce quasi totalmente spinta e motivazione a una seconda fruizione della vicenda narrata, se non per uno scopo puramente meccanico di verifica della corretta conduzione della stessa:

La normatività di tale temporalità per il testo poliziesco viene assolutizzata: la lettura deve essere necessariamente irreversibile,

**3** La prima regola di S.S. Van Dine è perentoria in tal senso, non solo stabilendo fin da subito linee precise nella conduzione narrativa da parte dell'autore ma sottolineando chiaramente la funzione risolutiva proiettabile anche sul lettore: «Il lettore deve avere le stesse possibilità del poliziotto di risolvere il mistero. Tutti gli indizi e le tracce debbono essere chiaramente elencati e descritti».

convenzionalmente monodirezionale, con un tempo di percezione unico, difficilmente ripetibile; il problema della rilettura per tale testo esiste solo come metalettura, cioè come discorso critico atto a svelarne le tecniche narrative. (14-15)

Ogni gioco ha bisogno di regole precise che garantiscano un perfetto funzionamento del sistema, tanto più se il gioco si svolge in un sistema narrativo - che di per sé deve rispondere a una particolare complessità di allestimento -, come ricorda Giuseppe Petronio nel suo saggio *La costruzione del romanzo poliziesco*, con la necessità di stabilire convenzioni che regolamentino la risoluzione dell'enigma (Petronio 1996, 188); e con la necessità, come ricordato anche da S.S. Van Dine nella sua lista normativa, di sconsigliare - se non vietare espressamente - l'impiego di espedienti e convenzioni che possano rovinare la buona riuscita del gioco stesso, perché divenute ormai scontate. Il modello di Van Dine - non a caso redatto dopo tre anni di sperimentazione 'sul campo' con ben quattro *best-sellers* all'attivo, oltre alla preparazione teorica già menzionata - deriva non da concetti astratti ma da elementi concreti, dallo studio analitico diacronico del genere poliziesco, a partire dalla sua nascita fino all'evoluzione nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento per arrivare al consolidamento negli anni Venti-Trenta. Petronio evidenzia espressamente questo aspetto quando sottolinea la grande rilevanza della regola numero 20, in cui lo scrittore americano ammonisce severamente di non usare «moduli narrativi che, secondo lui, sono dei trucchi ai quali 'nessun autore che si rispetti farà mai ricorso' ma che pure sono frequenti [...] in Conan Doyle» (Petronio 1996, 189). Vengono archiviati come meccanismi narrativi ormai non più impiegabili «il confronto tra un mozzicone di sigaretta trovato sul posto del delitto e le sigarette che un tale fuma», la «seduta spiritica che spaventa il colpevole e lo induce a confessare», il «cane che non abbaia e così rivela che l'intruso è un abitudinario del luogo» (189): espedienti che lo stesso Conan Doyle aveva impiegato in quantità, facendo ruotare uno dei suoi romanzi più famosi, *The Hound of the Baskervilles* del 1902, proprio sul trucco del cane (189). Nella consapevolezza dell'estrema codificazione del genere Van Dine dimostra una fortissima attenzione critica alle variazioni del modello stesso, cristallizzato in uno schema preciso, nella sua forma canonica, ma costituito di meccanismi e di dinamiche che non possono che aggiornarsi in conseguenza alle mutevoli condizioni del panorama letterario e alla sempre maggiore competenza del pubblico di lettori:

Van Dine, nel momento stesso in cui codifica un modello, lo corregge e modifica: lo fa slittare da una mentalità positivista e scienziata a una ormai 'novecentesca', più attenta all'analisi degli elementi psicologici che, incorporati nelle azioni che un uomo commette o compie, vi imprimono il proprio suggello. (189)

Su un presupposto simile si basa l'analisi delle attualizzazioni allotropiche del modello poliziesco nel romanzo del Novecento condotta da Ilaria Crotti nel suo già citato studio del 1982 che, dopo una dinamica tecnica dell'impianto teorico e narratologico del genere, ne indaga gli esiti che gli consentono di entrare di diritto nel repertorio tonale e stilistico del romanzo alto facendosi ora schema, ora traccia, ora semplice spunto, ora linea portante per l'esperienza letteraria, tra gli altri, di Emilio De Marchi (emblematico *Il cappello del prete* del 1888), di Guido Piovene (dalle dinamiche dell'inchiesta interiore de *La gazetta nera* del 1943 all'impiego strumentale dell'impianto poliziesco ne *Le stelle fredde* del 1970)<sup>4</sup> fino alle implicazioni politiche e sociali dei romanzi di Sciascia, grande appassionato e conoscitore del genere.<sup>5</sup> Nella sostanziale totalità dei casi di impiego allotropico del poliziesco gli schemi e i meccanismi del genere vengono in diversi modi infranti e, facendo leva su un generale riferimento metatestuale al codice stesso, su un orizzonte di attesa precisamente definito da una conoscenza di artifici ormai logorati dall'uso, utilizzati come elementi stranianti e spesso depistanti. Ne risultano soluzioni alternative, volutamente irriverenti verso i registri canonici, spesso con il sapore della sperimentazione, ma con la conferma - consuetudine propria fin dalle origini del genere romanzo - che nell'infrazione della norma codificata si aprono possibilità di rivitalizzazione, rivelando al contempo risvolti nascosti dei meccanismi stessi del genere, investiti di nuove funzionalità.

La natura multiforme del romanzo produce spesso incontri tra generi e sottogeneri, a volte estremi e paradossali, trovando, in alcuni casi ispirati, proprio nella mescolanza e nel gioco di un impianto narrativo composito il segno distintivo (*Il nome della rosa* di Umberto Eco rappresenta nel 1980 un esempio eloquente in tal senso); il genere poliziesco stesso ha origine da un autore di racconti fantastici e della sottile distinzione tra fantastico e razionale si avvale per trovare la propria fisionomia tecnica e concettuale.

Philip K. Dick (1928-82), scrittore statunitense e uno tra i principali interpreti della letteratura di fantascienza, con numerosi romanzi e racconti ha contribuito a definire linee e direzioni del genere nel-

<sup>4</sup> Per l'impiego da parte di Guido Piovene dello schema e dei meccanismi del poliziesco ne *Le stelle fredde* si veda Zava 2020.

<sup>5</sup> Leonardo Sciascia fu autore di numerosi articoli sul romanzo poliziesco, tra il 1953 e il 1989, spaziando da considerazioni teoriche complessive ad analisi specifiche sui diversi interpreti del genere, comprendendo nel proprio sguardo sia il poliziesco inglese classico che l'*hard-boiled*, sia il giallo problematico (Gadda e Dürrenmatt) che la declinazione più psicologica rappresentata dalla figura del commissario Maigret di Simenon, suo detective favorito; oggetto di un'accurata raccolta da parte di Paolo Squillacioti, la produzione saggistica di Sciascia sul poliziesco è interamente consultabile nel volume *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, edito da Adelphi nel 2018 (Sciascia 2018).

la seconda metà del Novecento, a partire dalle prime pubblicazioni negli anni Cinquanta e trovando la piena consacrazione soprattutto in seguito a celebri trasposizioni cinematografiche dei suoi lavori a cavallo tra Novecento e Duemila. Solo per citare alcuni dei testi affermatasi nell'immaginario culturale collettivo ricordiamo il romanzo del 1962 *The Man in the High Castle* (pubblicato in Italia nel 1965 con il titolo di *La svastica sul sole*), il romanzo del 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheeps* (pubblicato in Italia nel 1971 con il titolo di *Il cacciatore di androidi* e da cui Ridley Scott ha tratto nel 1982 il film *Blade Runner*) e il racconto del 1966 *We can Remember It for You Wholesale* (*Ricordiamo per voi*), su cui si basa il film del 1990 di Paul Verhoeven *Total recall*.

In un vasto e variegato quadro complessivo di spunti, di idee e di soluzioni, la gestione narrativa di Dick si muove soprattutto attorno ad alcuni macro-temi fondamentali che, grazie a un'estrema duttilità di declinazione, segnano le linee fondanti dell'indagine dello scrittore sulla realtà contemporanea (attraverso la proiezione, spesso connotata in senso distopico, in un futuro più o meno lontano, localizzazione consueta e quasi obbligata per il genere):

Si può riscontrare nella produzione breve di Dick una sintonia particolarmente efficace tra la continua rielaborazione di alcuni motivi fondamentali, basati sulla sovrapposizione tra realtà empirica e illusione, tra verità e inganno, tra ciò che è umano e ciò che è artificiale, meccanico, e una tecnica narrativa che non fornisce mai alcuna certezza al lettore, accompagnandolo nel labirinto della trama senza alcuna garanzia di potersi servire del filo d'Arianna per riemergere all'aria aperta. (Pagetti 2010, 11-12)

Non solo dunque un abile regista di mondi futuristici e fantascientifici, con una particolare predilezione a indagare i rapporti tra la società e l'individuo e gli articolati processi di manipolazione del tessuto sociale messi in atto dagli organi del potere, ma anche un raffinato tessitore di trame e impianti narrativi, soprattutto nella misura breve del racconto, con una consapevolezza tecnica delle possibilità delle soluzioni strutturali ed espressive come risorse essenziali per l'efficacia della scrittura e per il pieno coinvolgimento del lettore: il risultato è un sistema complesso, a incastro perfetto, che nel respiro limitato del racconto tiene sotto un maniacale controllo tutti i dettagli costruendo un meccanismo di grande coerenza e precisione.

Paradigmatico, in tal senso, è un breve racconto del 1956 che rappresenta un esempio ideale della produzione fantascientifica di Dick, sia nei termini dei temi precedentemente indicati, sia della capacità di allestire, con pochi e precisi tratti, un universo e un contesto narrativo convincenti ed efficaci che nel giro di poche decine di pagine delineano una realtà credibile e una vicenda avvincente e ritmica-

mente perfetta; si tratta di quel *Rapporto di minoranza* (*The Minority Report*), liberamente trasposto sul grande schermo da Steven Spielberg nel 2002, con l'interpretazione di Tom Cruise, Colin Farrell e Max von Sydow, che, per la particolare impostazione tematica e strutturale, consente un anomalo ma interessante confronto tecnico con il genere poliziesco. Avvalendosi di un corredo di elementi direttamente tratti dal repertorio fantascientifico - e appartenendo a pieno titolo al genere sci-fi -, *Rapporto di minoranza* delinea una situazione surreale in cui viene completamente riscritta la dimensione poliziesca della *detection* e del concetto stesso del delitto e della sua risoluzione, in un ribaltamento paradossale della linea monodirezionale di causa/effetto che regola e determina il rigoroso svolgimento del sistema narrativo del poliziesco. Il racconto presenta una New York del futuro in cui un'agenzia di polizia, la Precrimine, attraverso l'impiego di tre mutanti - i *precog*, individui in grado di visualizzare il futuro e quindi di vedere in anticipo i delitti commessi, identificando fin da subito vittima e colpevole - ha allestito un sistema giudiziario in cui il responsabile dell'omicidio viene arrestato prima che commetta il delitto stesso. La vicenda si concentra soprattutto sulle dinamiche di potere tra la polizia e l'esercito con l'intenzione da parte di quest'ultimo di prendere il controllo governativo, tramite una sorta di azione armata, screditando la Precrimine e mettendo in evidenza una falla fondamentale del sistema, cioè la possibilità di arrestare un innocente, che non solo non ha ancora commesso il delitto, ma che nemmeno lo commetterebbe. L'indicazione da parte dei tre *precog* dell'assassino si basa infatti su un sistema di maggioranza per cui sono sufficienti due rapporti di colpevolezza, che evidenziano l'effettiva futura realizzazione del delitto da parte dell'imputato, attraverso le singole previsioni che, nonostante lievi differenze, coincidono nell'esito finale; l'eventuale rapporto di minoranza di non colpevolezza viene invalidato dalla coincidenza degli altri due. La Precrimine, ricorda il commissario John Allison Anderton, fondatore della sezione e dell'intero sistema,

ha permesso di ridurre i crimini del 99,8 per cento. Raramente si verifica un omicidio o un atto proditorio. Dopo tutto, il colpevole sa che lo metteremo nel campo di prigionia una settimana prima che abbia la possibilità di commettere il reato. (Dick 2010, 27)

La vicenda, con il tentativo di cospirazione da parte dell'esercito, prende il via quando John Anderton si trova in mano la scheda, prodotta dai computer in seguito alla traduzione dei dati avuti dalle premonizioni dei *precog*, con l'indicazione del suo nome come assassino e con quello di Leopold Kaplan, un generale in pensione, come vittima.

*Rapporto di minoranza* non è inscrivibile nel poliziesco e come tale non presenta un impianto che risponda (o sia in qualche modo tenuto a rispondere) alla sua rigorosa normatività, ma rappresenta un

caso particolare di ‘poliziesco fantascientifico’, di incrocio tra la fantascienza e il contesto dell’indagine poliziesca, in cui, grazie all’elemento fantastico, la conoscibilità stessa della realtà e delle azioni delittuose cambia radicalmente, fornendo così lo spunto per alcune considerazioni su come si modifichino alcuni elementi cardine (o come, nonostante la diversa impostazione, mantengano impiego e funzione) in un contesto che di fatto rappresenta una sostanziale e basilare infrazione allo schema di genere.

Grazie ai tre personaggi mutanti che garantiscono l’individuazione del colpevole ancora prima che il delitto venga commesso si assiste a uno spostamento totale del ruolo della *detection*: la risposta alla domanda fondamentale del genere poliziesco (‘chi è stato?’) viene fornita immediatamente, a chiare lettere su una scheda perforata che arriva nelle mani dell’investigatore, mantenendo però la fondamentale posizione incipitaria del delitto come motore della vicenda (anche se non si tratta del delitto commesso ma della sua concreta previsione). La funzione del detective, che in questo caso è solo quella di rintracciare vittima e colpevole prima che il delitto venga portato a compimento, viene trasferita, grazie alla componente fantastica del racconto, ai tre *precog*, i veri investigatori del sistema, Mike, Jerry e Donna, che leggono le linee temporali future e ‘stilano’ i loro rapporti:<sup>6</sup> una variante fantascientifica del detective classico del poliziesco a enigma, uno Sherlock Holmes futuristico che risolve i casi in poltrona leggendo il giornale, grazie alle sue capacità analitiche e deduttive, prima delle deviazioni del poliziesco verso le declinazioni più *action* dell’*hard-boiled* e del *noir*.<sup>7</sup> Certamente la posizione dei *precog* è di notevole vantaggio potendo determinare fin da subito i dati essenziali del delitto, ma anche in *Rapporto di minoranza* lo schema classico del depistaggio nella *detection* (ai danni dell’investigatore ‘operativo’, che ha il compito di arrestare il colpevole, e ai danni del lettore stesso) viene mantenuto: i singoli rapporti dei tre *precog* non sono perfettamente coincidenti e presentano linee temporali leggermente sfasate che, tenendo conto di minime variabili, possono

**6** Nella versione cinematografica di Steven Spielberg del 2002 la connessione della funzione dei *precog* alla tradizione culturale del poliziesco viene ancor più evidenziata con i nomi adottati per i tre mutanti, Agatha, Dashiell e Arthur, facilmente riconducibili a tre grandi interpreti letterari del genere (Christie, Hammett e Conan Doyle).

**7** Nello schema canonico del poliziesco a enigma l’azione dell’investigatore è soprattutto di tipo intellettuale: il reperimento meccanico degli indizi avviene concretamente sulla scena del delitto (come sottolinea Viktor Šklovskij, che, in un saggio dedicato al romanzo dei misteri del suo *Teoria della prosa* del 1925, fornisce del romanzo poliziesco di Conan Doyle una struttura precisa, che prevede nove punti comuni a ogni singolo racconto), ma l’intuizione essenziale per la risoluzione del caso sorge in altro luogo e in momenti di quiete e di riflessione dell’investigatore, quando «Sherlock Holmes fuma o ascolta della musica» (Crotti 1982, 39-41).

portare a diversi esiti della vicenda;<sup>8</sup> l'indagine di John Anderton, nel tentativo di sfuggire all'inappellabile accusa nei suoi confronti, attraverso i tre rapporti dei *precog* (due che indicavano il futuro omicidio e uno, quello di minoranza, che non lo prevedeva) come tre diverse piste di indagine, mantenendo così attiva la *suspense* nel lettore. In tal senso John Anderton interpreta in modo plausibile il ruolo del detective classico, che, seguendo gli indizi e gli elementi del caso - anche se procedendo in direzione inversa, dal futuro al presente - attraverso depistaggi e false soluzioni arriva alla comprensione dell'enigma.

Al pari dello schema del giallo classico, anche nel particolare sistema di indagine poliziesca allestito da Philip K. Dick si mantiene la totale centralità del delitto come elemento necessario all'avvio della vicenda. Nonostante il carattere ludico del poliziesco canonico e nonostante il fatto che il delitto venga ridotto a puro meccanismo di innesco della *detection*, senza implicazioni di ordine etico e senza accentuare la tragicità intrinseca dell'evento, come nota S.S. Van Dine, con un pizzico di ironia, nella regola numero 7, «ci dev'essere almeno un morto in un romanzo poliziesco e più il morto è morto, meglio è. Nessun delitto minore dell'assassinio è sufficiente. Trecento pagine sono troppe per una colpa minore. Il dispendio di energie del lettore dev'essere remunerato». Allo stesso modo, alla *Precrimine* vengono presi in considerazione solo gli omicidi, unici delitti 'degni' di attenzione nel sistema narrativo poliziesco e di cui le schede perforate uscite dal macchinario recano il nome dei colpevoli:

Alcuni di questi nomi verranno scartati completamente. E gran parte dei rimanenti riguardano crimini di poco conto: furto, evasione fiscale, aggressione, estorsione. (Dick 2010, 27)

L'adesione allo schema classico del poliziesco è, in tal senso, ancora una volta accentuata nella versione cinematografica di Spielberg, con la possibilità dei *precog* di visualizzare solo i casi di omicidio.

Nella tradizione letteraria italiana otto-novecentesca che ha adottato meccaniche proprie del genere poliziesco e ha permesso l'integrazione di un codice narrativo chiuso nei canoni della cosiddetta 'letteratura alta', una letteratura che non avesse un dichiarato in-

<sup>8</sup> La disparità tra i rapporti di previsione è un elemento chiave dell'intero presupposto narrativo e rivela la conseguenza paradossale che, conoscendo il futuro, vi sia possibilità di modificarlo, situazione che a sua volta può essere oggetto di previsione: «L'unanimità tra tutti e tre i *precog* è un fenomeno auspicabile ma che si verifica di rado [...]. Si ottiene molto più frequentemente un rapporto di maggioranza redatto in collaborazione da due *precog*, più un rapporto di minoranza con qualche lieve variante, di solito in riferimento al tempo e al luogo, elaborato dal terzo mutante. Questo lo si spiega di solito con la teoria dei *futuri multipli*. Se esistesse un solo sentiero temporale, l'informazione precognitiva non avrebbe alcuna importanza, dal momento che non esisterebbe alcuna possibilità, possedendo questa informazione, di alterare il futuro» (Dick 2010, 46-7).

tento di puro intrattenimento – quelle realizzazioni allotropiche che Ilaria Crotti indaga nello studio precedentemente citato e che vanno dall’acquisizione e adattamento di espedienti tecnico-formali fino a una contestualizzazione concettuale profonda del meccanismo complessivo del poliziesco – uno degli esiti più significativi riguarda la possibile riconduzione del delitto a implicazioni tragiche ed etiche. L’esperienza di contatto con le dinamiche del poliziesco da parte di Emilio De Marchi si colloca proprio su questa linea: ne *Il cappello del prete* lo spazio dedicato alla *surprise* – il necessario punto di arrivo della *suspense* che si distende lungo tutta lo schema canonico del genere e che di solito culmina con la risoluzione dell’enigma – «non inerisce tanto allo svelamento del colpevole, quanto alle modalità di tale svelamento ed alle conseguenze ‘moralistiche’ che ne derivano» (Crotti 1982, 89). Prevedendo una ‘coda’ dedicata alla punizione, necessariamente successiva allo svelamento del colpevole, si va oltre i confini del gioco incentrato sull’enigma da risolvere e si chiamano in causa istanze ideologico-naturalistiche:

il nucleo ‘colpa-punizione’ [...] giunge alla ribalta come scelta moralistico-strutturale, come deviazione, di chiara marca allotropica, verso un modello ideologico ben identificabile, quello naturalistico appunto. (90)

*Rapporto di minoranza*, nonostante un sistema narrativo e strutturale anomalo rispetto al poliziesco classico, con soluzioni che alterano molte delle caratteristiche primarie del genere, si mantiene però, sotto questo punto di vista, perfettamente in linea con lo schema canonico, focalizzando l’attenzione sulle meccaniche della *detection*, spostata dall’individuazione del colpevole alla comprensione dello svolgimento, ed escludendo qualsiasi riferimento alla punizione e alla pena da scontare, trattando quindi il delitto come un elemento funzionale e meccanico, come il motore che dà il via all’azione. Alla pena detentiva che attendeva i futuri – e solo potenziali, grazie all’intervento della Precrimine – assassini, vengono dedicate poche riflessioni, a opera dello stesso fondatore del sistema, John Anderton: «La punizione non è mai stata un deterrente, ed è sempre stata di ben poco giovamento a una vittima già morta»; «La perpetratazione del crimine stesso è un qualcosa di assolutamente metafisico»; «Nella nostra società non abbiamo più reati da pena capitale [...] ma abbiamo un campo di prigionia pieno di potenziali criminali» (Dick 2010, 25). Anche la conclusione del racconto non concede spazio alle conseguenze punitive del delitto che comunque avviene – limitandosi ad accennare a una sorta di esilio cui è condannato il colpevole – collocando, come da manuale, la spiegazione dell’enigma proprio alla fine, nelle ultime due pagine, da parte di John Anderton, il detective effettivo, al rappresentante dell’indagine istituzionale, il suo successore alla

Precriminare il giovane Ed Witwer, e di fatto al lettore, ricalcando così le meccaniche che fin dalle origini caratterizzano il poliziesco, anche in questa sua particolare variante fantascientifica.

## Bibliografia

- Crotti, I. (1982). *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*. Padova: Editrice Antenore.
- Dick, P.K. (2010). *Rapporto di minoranza e altri racconti*. Trad. di P. Prezzavento. Roma: Fanucci Editore.
- Pagetti, C. (2010). «Benvenuti nel multischermo di Philip K. Dick». *Dick* 2010, 11-19.
- Petronio, G. (1996). «La costruzione del romanzo poliziesco». De las Nieves Muñiz, M.; Amella, F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti = Atti del Seminario Internazionale* (Barcellona, 24-29 aprile 1995). Bologna: Franco Cesati editore, 181-97.
- Sciascia, L. (2018). *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*. A cura di P. Squillacioti. Milano: Adelphi.
- Van Dine, S.S. (2013). *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi*. Trad. di A. Robbins. Teramo: Di Felice Edizioni. Trad. di: *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, 1928.
- Zava, A. (2020). «Il detective metafisico. Riflessi del poliziesco ne *Le stelle fredde* di Guido Piovene». *Insolito & Fantastico*, 24-25, 41-7.



# L'India di Pasolini

## Fuga nel mito e ricerca di un'«alternativa»

Valentina Bezzi  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** As a traveller in India looking for the myth of a natural purity and the utopia of an alternative to neo-capitalistic society, Pasolini felt the burning clash between expectation created by images of an ancient culture and the painful discovery of a world that has lost much of its past due to the spread of Western models. In *L'Odore dell'India*, the genre of *reportage* departs from a purely documentary pursuit and becomes a subjective and lyrical experience. Acute and original interpretation of reality experienced by the author as a coded system of sensory signs, Pasolini's view of India reveals the mythical dimension of his perception and his disillusion confronted with a world whose 'innocence' is full of contradictions.

**Keywords** Smell of India Pasolini. Pasolini Moravia reportages. Pasolini reporter. Pasolini journalistic reportages. Pasolini Ideology Myth.

**Sommario** 1 «Scoprire è sempre molto faticoso». – 2 Pasolini 'reporter' lirico. – 3 Ideologia e mito ne *L'Odore dell'India*.

### 1 «Scoprire è sempre molto faticoso»

Come la lettura di un testo avviene sempre sullo sfondo di letture ed esperienze già compiute lungo l'arco della nostra vita e può indurci a confermare o negare le nostre attese, così ogni esperienza di viaggio è condizionata dal patrimonio di conoscenza preliminare del viaggiatore, può suggerire

un'alternativa alla sua esistenza o confermare il suo orizzonte ideologico e culturale.<sup>1</sup>

In tutti i suoi itinerari, Pier Paolo Pasolini è consapevole di questo principio generale. Per lui, viaggiare significa rimettere in discussione il proprio orizzonte culturale mediante l'incontro con paesi nuovi.

Naturalmente, quando si va a visitare un paese nuovo, si hanno già dei progetti d'interpretazione. E ogni scoperta è una lotta contro questi progetti, che piano piano cadono, e vengono sostituiti da altri, quelli reali. Perciò scoprire è sempre molto faticoso, in qualche modo disgustoso. (Pasolini 1977, 315)<sup>2</sup>

Il passo è contenuto in un articolo dedicato a un viaggio in Marocco compiuto nei primi mesi del 1965. In questo paese, Pasolini non riconosce nulla di quello che era «andato per riconoscere». I suoi «progetti d'interpretazione» contemplavano l'idea di un paese africano in «rapporto dialettico [...] col mondo industrializzato neo-capitalista o marxista». Ma le sue aspettative vengono deluse quando constata che in Marocco una parte della piccola e grande borghesia mostra di aver assunto tendenze neocapitalistiche nella gestione del commercio e dell'agricoltura. In Marocco, l'autore ritrova, suo malgrado, proprio quel mondo da cui voleva fuggire; trova, cioè, una società che, nelle strutture burocratiche, commerciali e sociali, non sa far altro che riprodurre su scala mondiale il modello occidentale e riproporsi ovunque uguale a se stessa.

Nell'articolo, Pasolini precisa che le sue osservazioni sono formulate dal punto di vista «di un visitatore che fa un viaggio di piacere e di vacanza», riluttante a documentarsi approfonditamente e a curare sondaggi, ricerche o inchieste. Da viaggiatore preferisce lasciarsi «trascinare dai fatti e dalle cose: soprattutto che 'cadono' sotto gli occhi» (316).

Questo tipo di viaggiatore incontra più facilmente di altri la delusione dei «progetti d'interpretazione» che ha elaborato prima della partenza. Vive con maggiore acutezza lo scontro tra attese e realtà che in vario modo si compie in ogni viaggio. In questo incontro-scontro, alcuni viaggiatori accettano agevolmente la delusione delle attese e la sorpresa della novità. Altri la percepiscono con un certo disagio. Pasolini è fra questi ultimi. Non a caso, nel definire il processo della scoperta come «faticoso, in qualche modo disgustoso», sceglie due aggettivi chiave per la comprensione del suo rapporto con l'alterità.

---

**1** Per tutto ciò che riguarda i caratteri storici e antropologici del viaggio si veda Leed 1992.

**2** «Viaggio in Marocco» di Pier Paolo Pasolini apparve in *Vie Nuove*, XX, 16 del 22 aprile 1965, poi in *Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977, da cui si cita.

Qualche anno prima, tra il dicembre del 1960 e il gennaio del '61, lo scrittore si reca in India con Alberto Moravia, dove vengono raggiunti più tardi da Elsa Morante. Pubblicati nel 1961 sul quotidiano *Il Giorno*, gli appunti di questo viaggio vengono raccolti in volume nell'anno successivo. Sin dal titolo, il reportage pasoliniano *L'odore dell'India* sembra porsi in rapporto 'paronomastico' con il moraviano *Un'idea dell'India* che racconta lo stesso viaggio (Pasolini 1962; Pasolini 1990, da cui si cita).

I due testi sono profondamente diversi, ma, allo stesso tempo, complementari. E l'autore esibisce, quasi ostenta, questa diversità, fin dalle prime pagine del resoconto. A differenza di Moravia che, nella sua narrazione, non accenna mai ai compagni di viaggio ed è sempre reticente circa la sua sfera privata, Pasolini attribuisce una funzione addirittura strutturale al rapporto instaurato con Moravia durante il viaggio e manifesta con evidenza il carattere autobiografico del suo reportage. Entra, infatti, nella narrazione in veste di narratore-protagonista e, fin dalla pagina di apertura, esterna il suo stato emotivo descrivendolo in contrapposizione a quello del compagno.

La prima didascalia che apre il libro: «Penoso stato di eccitazione all'arrivo» (Pasolini 1990, 7), definisce in forma incisiva l'atteggiamento che l'autore assume di fronte alla sua nuova esperienza. All'arrivo, i primi incontri con una società che gli appare assolutamente nuova e incomprensibile suscitano in lui un senso di piacevole agitazione e insieme di disagio.

Durante il viaggio, il protagonista Pasolini alterna momenti di distensione procurati dalla dolcezza degli incontri umani e momenti di tensione 'penosa' causati dalla scoperta delle contraddizioni interne e dagli sviluppi 'deformanti' del paese indiano nell'assimilare alcuni caratteri della civiltà occidentale.

Il suo continuo stato di trepidazione e di vertigine si definiscono in opposizione alle qualità di Moravia, razionale e previdente. Il confronto sistematico con la personalità equilibrata del compagno ha la funzione narrativa di approfondire il senso di inquietudine, a volte euforica, a volte intollerabile, che domina il protagonista durante il viaggio.

La narrazione si apre con una visione notturna:

è quasi mezzanotte, al Taj Mahal c'è l'aria di un mercato che chiude. (9)

Giunto al grande albergo che lo deve ospitare, invece di andare a riposare, nella prima notte indiana, Pasolini preferisce allontanarsi subito per esplorare i dintorni e costringe il riluttante Moravia a seguirlo.

Non è il caso, oh, non è il caso di andare a dormire [...] Sono le prime ore della mia presenza in India, io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. (9)

Quando l'amico «con il suo meraviglioso igienismo» «decide che è ora di essere stanchi» e ritorna all'albergo per dormire, lui si «avventur<a> da solo a girellare ancora un poco»: «Io finché non sono stremato (ineconomico come sono) non disarmo» (15). La metafora della «bestia assetata chiusa [...] come in una gabbia» contenuta nella prima citazione, il verbo che chiude il passo successivo («non disarmo») e gli aggettivi «stremato» e «ineconomico» rivelano che il protagonista assume un atteggiamento di conquista nei confronti del reale con il quale stabilisce un rapporto profondamente dialettico.

Nel reportage, Pasolini si proietta continuamente verso l'esterno nel desiderio di penetrare l'alterità. Questo desiderio, che assume connotazioni erotiche, lo spinge ad avventurarsi spesso da solo nella notte, a piedi. Allo stesso modo si era avventurato nelle borgate romane.

Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto. (24-5)

Passeggiare consente al viandante di vivere dall'interno il reale e di legare l'attività percettiva alla propria fisicità. Il riferimento alle borgate romane esprime la chiave dei rapporti di Pasolini con la realtà indiana. Protagonista dei suoi romanzi, fin dagli anni Cinquanta, il sottoproletariato che popola la periferia della Città eterna ha rappresentato il mito di una naturale purezza e l'utopia di un'alternativa alla società neocapitalistica. Negli anni Sessanta, la tendenza del proletariato a una accettazione passiva della società dei consumi, induce Pasolini a proiettare in altri popoli il mito di una società felice di vivere, senza bisogni superflui, in uno stato di naturale 'innocenza'. L'autore cerca di rinnovare questo mito nell'incontro con il sottoproletariato indiano.

Nel passo citato, suggerisce indirettamente al lettore la chiave di lettura del suo viaggio. A differenza di altri scrittori di viaggio, egli non premette alcuna dichiarazione programmatica al reportage e assorbe nel testo i segni del suo progetto di lettura della realtà.

Io avevo voglia di stare solo, perché soltanto solo, sperduto, muto, a piedi riesco a riconoscere le cose (46)

Nel suo incontro con il nuovo, Pasolini manifesta il bisogno ineludibile di 'riconoscere' le cose: riesce, cioè, ad assegnare un'identità agli oggetti e classificarli soltanto mediante analogie con categorie culturali note e abituali. Ma tale ossessivo desiderio di comprensione e identificazione è, sin dal principio, destinato a rimanere irrisolto, perché la distanza che lo separa dalla realtà culturale e sensuale di

questo paese sembra rigenerarsi continuamente proprio nello sforzo di eliminarla: lo scrittore riesce a farsi un'immagine dell'Altro, ma non riesce mai a *riconoscersi* veramente in esso. Questo è ciò che, in realtà, dice Moravia quando afferma che la posizione dell'amico nei confronti dell'India è quella, «come del resto in tutta la sua vita, di identificarsi senza veramente accettare» (Paris 1990).<sup>3</sup>

Il narratore-protagonista de *L'odore dell'India* si sente attratto dai segni 'incomprensibili' del codice culturale indiano in misura direttamente proporzionale alla percezione della sua distanza da esso. Nei suoi percorsi, si trova di fronte l'apparizione di «esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente» (Pasolini 1990, 9-10). Gli esseri che incontra lungo la strada gli appaiono come entità indefinite e indefinibili «ombre magiche» (27) e visioni oniriche. Nella loro irrealtà, esprimono l'impossibilità e la non volontà del viaggiatore di entrare in una razionale e definitoria comprensione dell'oggetto della visione. Questo si traduce in espressioni di dubbio e incomprendimento o di apparente impotenza a comprendere quella realtà.

C'è un gruppo sotto i portichetti del Taj Mahal, verso il mare, giovanotti e ragazzini: uno di essi è mutilato, con le membra corrose, e sta disteso avvolto nei suoi stracci, come, anziché davanti a un albergo, fosse davanti a una chiesa. Gli altri attendono, silenziosi, pronti.

Non capisco ancora qual è la loro mansione, la loro speranza. (10)

La sua ragione oscilla tra il desiderio di avvicinarsi alla realtà e la constatazione della sua estraneità ad essa. Tale rapporto dialettico tra l'illusione della comprensione e sua disillusione, in India sembra crearsi quasi per virtù fisiologica. In questo paese, oggetti che in lontananza assumono un aspetto vagamente familiare si rivelano totalmente estranei nella vicinanza. Allo stesso modo, oggetti che da lontano appaiono carichi di mistero e simbolismo da vicino si rivelano 'molto prosaici'

rispetto alle suggestioni figurative di una epoca a cui essi, del resto si sono fermati. (11)

Significativamente la visione della simbolica porta dell'India («che da vicino, è più grande di quanto sembri da lontano») riporta l'osservatore al ricordo di una «stampa europea del Seicento». Il suo sguardo

---

**3** Renzo Paris, «L'esperienza dell'India», un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia, in Pasolini 1990, 119-20. Precedentemente l'intervista era apparsa con il titolo «Pasolini, le ceneri di Benares, intervista a Moravia», *Corriere della Sera*, 7 gennaio 1990.

do è condizionato da «suggestioni figurative». Come altri scrittori di viaggio, Pasolini è costretto a mediare il suo rapporto con il reale attraverso diaframmi culturali.

Nell'epoca in cui l'opera d'arte è riproducibile tecnicamente, la realtà viene fagocitata in una rappresentazione di sé stessa. L'immagine si instaura nella memoria del viaggiatore prima dell'esperienza e sembra esprimere la sostanzialità dell'oggetto. Il vero paesaggio indiano è quello della riproduzione di una «cartolina esotica dell'ottocento, <di un> arazzo di Porta Portese» (16). Ma nella cartolina, Pasolini fa entrare anche la miseria poco oleografica del popolo indiano («una sporcizia triste e naturale, molto prosaica»), creando così un accostamento stridente che svuota di senso l'esotismo da salotto.

La reminiscenza di immagini culturali che hanno rapporti di analogia o di contrasto con la realtà indiana media la percezione del viaggiatore e gli consente una definizione degli oggetti. Allo stesso tempo, però, ribadisce la distanza dell'osservatore dall'oggetto osservato. Pasolini ritrova Napoli a Calcutta (31) e nei palazzi di Agra «il colore e la misura dei nostri più bei palazzi trecenteschi» (100). Riconosce nel volto di Suor Teresa di Calcutta i lineamenti di una «famosa sant'Anna di Michelangelo» e i tratti della «bontà vera, quella descritta da Proust nella vecchia serva Francesca» (44). In un mendicante vede i tratti di una rappresentazione pittorica di San Sebastiano (59) e immagini cadute da «qualche pala d'altare» in alcuni ragazzi seduti presso lo zoccolo di «una minuta porta medievale di pietra» (82). Se le analogie culturali aiutano il viaggiatore a comprendere alcuni caratteri di quella società a lui estranea, tuttavia possono indurre a un appiattimento delle differenze.

D'altra parte, la riduzione dello strano e ignoto a ciò che è noto e familiare è un *topos* della letteratura di viaggio di tutti i tempi. La proiezione di immagini della propria memoria culturale e biografica sulla interpretazione di fenomeni inusuali è implicita al carattere soggettivo dell'esperienza del viaggio. Ma contraddice l'aspirazione dello scrittore all'immediatezza dell'esperienza e rende ambigua la sua disponibilità verso l'alterità.

Nel saggio «Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini», Rinaldo Rinaldi rintraccia negli esordi del giornalismo professionistico pasoliniano «i primi segni di quell'estraneità, di quell'indifferenza», che nell'ultimo giornalismo di Pasolini, sfoceranno in una «fortissima carica di negazione [...] di profonda sfiducia nella realtà, nell'azione, nella verità» (Rinaldi 1981, 95). Anche *L'odore dell'India* si inserisce in questo disegno interpretativo. Rinaldi ascrive l'incapacità dell'autore a stabilire un «contatto reale e non stereotipato» alla natura stessa del genere reportage (100). In realtà, l'impotenza conoscitiva del reporter Pasolini non è un carattere implicito nella sua condizione di giornalista europeo costretto a fornire a un quotidiano servizi e commenti su temi prestabiliti. È ve-

ro che brevità e condizioni del viaggio costringono il *reporter* a raccogliere impressioni isolate che difficilmente riescono a comporsi in un quadro organico. Da questo punto di vista, «il visitatore Pasolini è irrevocabilmente un turista». Ma è da aggiungere che lo è malgrado lui. Egli non vive la sua condizione di estraneità con indifferenza, poiché per tutto il viaggio cerca di negarla. Non è soltanto «una disposizione turistica ad animare il lavoro pasoliniano [...]: quel tanto di straniamento schizofrenico rispetto alle cose osservate che è tipico di ogni osservazione di viaggio». È anche, e soprattutto, una disposizione ideologica ed esistenziale. I paralleli che Pasolini instaura tra mondo indiano e «il romanico, Proust, la pianura padana, Barbarani, Michelangelo, Napoli e naturalmente il Friuli» non hanno semplicemente «un'aria stereotipata» (98-9). Esprimono nodi fondamentali dell'universo poetico, ideologico e autobiografico dello scrittore. Il carattere programmaticamente soggettivo del reportage chiarisce la loro centralità.

## 2 Pasolini 'reporter' lirico

In alcuni luoghi del testo, l'autore manifesta l'esigenza di comprendere la realtà indiana fuori da schemi interpretativi e da precondizionamenti documentari. Egli vorrebbe avvicinarsi all'India in maniera *assoluta*, cioè 'sciolta' da qualsiasi relazione con le conoscenze acquisite, come se la sua coscienza fosse una *tabula rasa* in cui far precipitare tutti i dati dell'esperienza.

dentro, nella penombra dell'arco, si sente un canto [...]. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me, che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne vergini. (Pasolini 1990, 11-12)

La diversità di quella vita gli rende impossibile l'adozione di strumenti interpretativi abituali. L'impotenza conoscitiva nei confronti di una realtà così complessa lo induce a minimizzare il suo ruolo di *reporter*. Perciò dichiara al lettore il carattere 'esclusivo' della propria esperienza («un'esperienza che vuol essere esclusiva [...] la mia», 10). Ma questo non significa che rifiuti un'istanza comunicativa. Al contrario, la sua scrittura manifesta un prepotente atteggiamento pedagogico nei confronti del lettore proprio nel momento in cui lo nega. Pasolini, narratore interno e protagonista, presenta al lettore come ancora irrisolte le contraddizioni della sua esperienza e racconta il suo viaggio in divenire, non anticipando nulla degli eventi. Allo stesso modo, descrive gli oggetti come se la loro percezione avvenisse nel tempo della scrittura. Mediante tali procedimenti, il lettore ha l'im-

pressione di vivere l'esperienza indiana accanto al protagonista, nel suo accadere. In realtà, Pasolini esclude il lettore da una partecipazione attiva, presentandogli un'esperienza *esclusivamente sua*: irripetibile e non confrontabile con esperienze simili, proprio per la sua estrema soggettività.

Lo stesso autore esime il reportage dal compito di una informazione approfondita:

Dovrei restare più a lungo in India per spiegarmi: la mia non è che un'impressione irrazionale. (98-9)

E, anzi, per questo genere di indicazioni rimanda esplicitamente il lettore al *reportage* del suo «meraviglioso» compagno di viaggio «che si è documentato alla perfezione» e «ha sull'argomento idee molto chiare e fondate» (32).

Il resoconto di Pasolini svolge una funzione informativa per il lettore, ma ciò di cui informa esprime primariamente gli interessi del soggetto narrante. Questo dato è confermato dalla struttura del testo che non si dispone lungo un percorso cronologicamente ordinato, bensì per associazioni di idee, visioni e riflessioni, che si agglomerano «attorno a dei nuclei d'interesse» attorno a cui «l'autore richiama e ricollega i diversi momenti del viaggio» (Gambaro 1987, 77).

In un testo così strutturato il lettore non ricerca semplicemente una trascrizione oggettiva del reale. Allo scrittore chiede una interpretazione acuta e originale della sua esperienza. A differenza di Moravia, che elabora intellettualmente l'esperienza del viaggio e la confronta con altre esperienze simili che cita nel testo, Pasolini non si confronta con fonti documentarie di alcun genere. Non cita alcun titolo di testi storici, sociologici o letterari consultati prima o durante il viaggio. L'interpretazione pasoliniana dell'India sembra rifiutare ogni mediazione con il reale che non passi attraverso il filtro della sua soggettività e dei miti che informano la sua cultura e la sua ideologia. Tali caratteristiche spiegano il tono eminentemente lirico del testo: l'io del narratore-protagonista proietta sulla realtà le proprie reazioni emotive e intellettuali.

Questo spiega perché l'approccio di Pasolini all'India si presenta, sin dal titolo, come programmaticamente sensuale. L'«altissimo odore» che domina tutte le forme di vita indiane viene percepito come una «entità fisica quasi animata» (Pasolini 1990, 59). Tuttavia, è la vista il senso che in India viene prepotentemente coinvolto in ogni processo percettivo e che subisce lo choc di ogni incontro con il nuovo.

Nel reportage, personaggi, paesaggi e ambienti sono descritti nella loro immediatezza empirica. Le immagini vengono rappresentate in quadri costituiti di agglomerati di segni, in stratificazioni di colori e di linee che appaiono come percepiti singolarmente, per dettagli. I segni si dispongono come non ancora composti in nessi sintat-

tici: rifuggono da una complessiva lettura interpretativa. È come se il viaggiatore vedesse il mondo con gli occhi di chi non «riconosce» nulla e, privo di un codice linguistico adeguato, per comprendere quella «novità», potesse ricorrere solo ai sensi.

Attimo per attimo c'è un odore, un colore, un senso che è l'India: ogni fatto più insignificante ha un peso d'intollerabile novità. (100)

Sentire il nuovo come «intollerabile» è dire in altro modo che «scoprire [...] può essere faticoso e in qualche modo disgustoso». La constatazione della diversità e dell'estraneità possono indurre smarrimento e inquietudine.

Le cose mi colpiscono ancora con violenza inaudita: cariche di interrogativi, e, come dire, di potenza espressiva. I colori dei pepi delle donne, che lì erano perdutamente accesi, senza nessuna delicatezza, verdi che erano azzurri, azzurri che erano viola [...]: tutto mi si riverberava nella cornea, imprimendosi con tale violenza da scalfirla. (81)

Nelle descrizioni pasoliniane, oggetti e colori si stratificano e si accumulano secondo le coordinate di un codice pittorico. Pasolini riproduce pittoricamente il reale mediante la scrittura. La prosa di viaggio si rivela opera di *finzione*, 'rappresentazione' iconica, 'immaginazione' visiva del suo autore.

La tecnica descrittiva usata da Pasolini nell'*Odore dell'India* è simile a quella che Rinaldi osserva nei romanzi, in cui l'ottica delle descrizioni dei paesaggi

è di solito miniaturistica, attenta ai piccoli dettagli separati dall'insieme, quasi che il mondo diventasse un'enorme confusa collezione di oggetti-feticcio, di stracci, di lembi e frammenti sopra i quali l'occhio perverso si ferma affascinato come in preda ad una sorta di iperestesia. (Rinaldi 1982, 163)

Soprattutto quando l'emotività visiva del viaggiatore viene particolarmente sollecitata, le pagine del resoconto si sviluppano in accelerazioni descrittive di carattere paratattico. Si veda, ad esempio, il giorno dell'arrivo, l'enumerazione caotica delle cose viste dall'aereo al momento dell'atterraggio che connota una realtà dominata da miseria e malattia brulicante di oggetti descritti mediante similitudini:

monticelli fangosi, rossastri, cadaverici tra piccole paludi, verdognole, e una frana infinita di catapecchie, depositi, miserandi quartieri nuovi: parevano le viscere di un animale squartato [...] e centinaia di pietre preziose. (Pasolini 1990, 12)

Aggettivi, sostantivi e avverbi associano un'idea di malattia, di violenza ed estraneità a un'idea di tenerezza e antica familiarità (i facchini accorsi sotto la pancia dell'aereo «neri come demoni coperti di una tunica rossa»; «i ragazzi [...] vestiti come antichi greci», 13). Per ogni elemento dell'enumerazione si moltiplicano le specificazioni attributive. Esse hanno la funzione di connotare con immediatezza viva le sensazioni dell'osservatore.

A differenza di scrittori come Moravia che ricorre a enumerazioni descrittive al fine di verificare definizioni e concetti, Pasolini non sviluppa i concetti in argomentazioni compiute, preferisce analizzarli e chiarirli mediante accumulo e giustapposizione di aggettivi che esprimono indirettamente l'atteggiamento dell'autore.<sup>4</sup>

Attente alle note di colore più accese, alle opposizioni di ombra e di luce, le descrizioni pasoliniane sono vere e proprie rappresentazioni pittoriche. Esse rievocano la tradizione iconografica che si sviluppa «da Caravaggio ai Macchiaioli, ad un colorismo affondato nella ritrattistica italiana» (Rinaldi 1982, 163).

il sole calava dietro l'orizzonte lattiginoso.

In mezzo a questa folla, passavano dei venditori di piccoli indolcibili dolciumi [...] con una acuta fiammella bianca sul vassoietto: e le fiammelle si incrociavano in mezzo alla folla silenziosa. [...]

Qualche bambino faceva ancora volare il suo piccolo aquilone quadrato, blu o rossiccio, accanto a una specie di baldacchino, una donna cieca cantava, mentre due bambinelli, seri, suonavano testardi degli strumenti assordanti, simili a nacchere; in un punto della spiaggia, costruita di sabbia, ma ornata con dei sassi e delle stoffe colorate, c'era una grande immagine di Visnu. (Pasolini 1990, 25-6)

Nel trasferimento alla pagina scritta, la scena a cui Pasolini assiste, si blocca in una visione iconica. Persone e paesaggio diventano figure, linee e colori che si compongono in un ordine estetico progettato dal narratore. Anche qui, come scrive Rinaldi a proposito dei romanzi pasoliniani:

La pagina diventa pagina-quadro allo scopo di mostrare la propria totale finzione, di mostrarsi come spettacolo innaturale, schermo visionario. (Rinaldi 1982, 164)

Il carattere iconico ed enumerativo dello stile si ripresenta nelle didascalie che precedono i capitoli del reportage. In esse fanno la loro istantanea comparsa i protagonisti, i colori delle situazioni

---

<sup>4</sup> Come ha osservato Marco Vallora nei racconti di *Ali dagli occhi azzurri*, Pasolini tende a sostituire gli oggetti della realtà con «idee-cose, concetti reificati» (Vallora 1976, 203).

e le reazioni agli incontri del protagonista. Il testo si compone di una successione paratattica e asindetica di proposizioni che hanno per lo più una struttura nominale. Nel testo delle didascalie anche gli eventi subiscono un processo di nominalizzazione: i verbi che designano le azioni del viaggio sono trasformate in sostantivi. I fatti divengono *quadri*, segni iconici in cui l'autore cataloga i dati dell'esperienza.

Penoso stato di eccitazione all'arrivo. La porta dell'India. Spaccato naturalmente fantasmagorico, di Bombay. Una enorme folla vestita di asciugamani. Moravia va a letto: mia esibizione di intrepidezza nell'avventurarmi nella notte indiana. La dolcezza di Sardar e di Sundar. (Pasolini 1990, 7)

Nelle descrizioni, Pasolini presenta una visione del reale continuamente 'straniata': in India, la magnificenza degli arredi urbani si scontra con la povertà «intollerabile» della popolazione; la raffigurazione lignea di un ranocchio, «un vero orrore», può essere oggetto di «sublime» venerazione religiosa (32); il sonno dei mendicanti «è simile alla morte, ma a una morte, a sua volta dolce come il sonno» (19). Metafore, similitudini e sinestesie creano opposizioni e analogie che rendono ambigua ogni classificazione dei dati dell'esperienza. Per assegnare una identità alle cose e superare la loro contraddittorietà, Pasolini ricorre alle figure di antitesi, agli ossimori. Il viaggiatore dell'*Odore dell'India* ritrova «sineciosi» nello spazio e individua ambiguità, mobilità e slittamenti di significato in una realtà che gli è culturalmente e spazialmente estranea.<sup>5</sup> Il principio strutturante della sua esperienza è l'invito all'interruzione di un ordine percettivo, a uno *choc* di straniamento.

I procedimenti descrittivi a cui ricorre l'autore esprimono una ostinata volontà di catturare la realtà in tutte le sue forme e insieme l'incapacità di spiegarla. Nel corso del viaggio, egli sembra cancellare l'incertezza e il disorientamento dei giorni dell'arrivo e palesare una volontà di conquista intellettuale.

In realtà un paese come l'India, intellettualmente è facile possederlo. Poi, certo, ci si può smarrire, in mezzo a questa folla di quattrocento milioni di anime: ma smarrire come in un rebus, di cui, con la pazienza, si può venire a capo: sono difficili i particolari, non la sostanza (61)

<sup>5</sup> Cf. Fortini 1960, 130. Nella «sineciosi», «figura di linguaggio [...] con la quale si affermano d'uno stesso soggetto, due contrari», Fortini individua l'emblema della poetica pasoliniana.

In realtà, Pasolini è consapevole di possedere gli strumenti intellettuali adeguati a fronteggiare ogni novità che possa apparire inizialmente 'intollerabile'. Il suo programmatico straniamento del reale denota un intervento intellettuale sulla percezione della realtà e contraddice nuovamente la sua aspirazione ad un'esperienza irriflessa.

### 3 Ideologia e mito ne *L'Odore dell'India*

Il continuo richiamo di Pasolini alla sensualità dell'esperienza non deve far credere che il suo approccio all'India sia di carattere puramente impressionistico. Infatti, egli percepisce la realtà come un sistema codificato di segni visivi e olfattivi.

La sua visione del reale, più che sensoriale, è semiologica. In *Lettere luterane*, individua nell'educazione trasmessa dal «linguaggio delle cose» la fase primaria della formazione di un fanciullo. Il programma della sua *paideia* assegna un posto fondamentale alla semiologia.

Per spiegare allo scolaro Gennariello i motivi del suo interesse per questa disciplina, distingue l'osservazione del reale compiuta da un letterato da quella compiuta da un regista.

Niente come fare un film costringe a guardare le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere una infinità di cose, ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano o servono. (Pasolini 1976a, 38)<sup>6</sup>

La struttura stessa del sistema verbale obbliga lo sguardo del letterato ad essere esclusivo e selettivo. Esso non può ritagliare dall'insieme del reale che le cose «che emozionano o servono». Invece, secondo Pasolini, lo sguardo di un regista è inclusivo, perché lascia parlare le cose stesse. Mentre quello delle cose è un linguaggio primario, un insieme di segni che il linguaggio filmico può inventariare, quello delle parole è un 'linguaggio secondo' che passa attraverso la convenzione e il simbolo.

Lo sguardo pasoliniano sull'India è lo sguardo di un 'letterato' che percepisce il reale come sistema di segni dotato di una pluralità di significati: Pasolini non ricorre alla semiologia come metodo scientifico di interpretazione del reale. Se ne serve in funzione del discorso poetico e ideologico che intende sviluppare. Il segno viene individuato come dato concreto, ma non viene utilizzato per analisi di ordine direttamente sociologico. Assume un immediato valore simbolico-ideologico.

---

<sup>6</sup> Si veda «Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose», in Pasolini 1976a, 38-41.

In India, Pasolini vuole cogliere la polisemia delle cose, degli esseri, della musica ad un livello primigenio, antecedente ad ogni codificazione linguistica: «si sente un canto [...]. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo» (Pasolini 1990, 12). Paradossalmente, però, si trova a dover comprendere una realtà codificata: azioni, gesti, rapporti interpersonali appaiono regolati da convenzioni sociali storicamente consolidate. A tutti i livelli, la realtà indiana appare come 'naturalmente' simbolica. La scelta della semiologia come strumento interpretativo si rivela omologa alla struttura del reale che l'autore esperisce.

In questo paese, è fortemente codificato il sistema dei rapporti sociali. Persiste infatti la tradizione delle caste, anche dopo la loro abolizione. È codificata anche la religione induista, che pur essendo «la più astratta e filosofica», nella meccanicità dei suoi riti, è divenuta una «religione totalmente pratica: un modo di vivere» (42), in essa «ogni indiano tende a 'fissarsi'», a costruire la propria identità «nella meccanicità di una mansione, nella ripetizione di un atto» (79-80). Pasolini osserva che, in un'età in cui la coscienza «tende a farsi mondiale» (77) e «le tradizioni nazionali [...] rimpiccioliscono fino all'angustia», le sopravvivenze fossili di una codificazione sociale e religiosa sono inutili perché degenerano in una pura «esteriorità rituale» (79). Ogni norma religiosa che sopravviva lontana da una necessità, per così dire, 'antropologica' e intrinsecamente religiosa e che tenda a istituzionalizzarsi è guardata dallo scrittore con una certa ironia. Così il santone indiano, che cammina «impettito» e ondeggia «altezzoso [...] senza sdegnare di uno sguardo i fedeli», ha la stessa boria di un capoufficio «che passasse per il corridoio tra gli uscieri e i fattorini» (41): in lui, la religiosità pura lascia il posto alla prevaricazione di potere che Pasolini percepisce sempre con fastidio.

Trasferiti in una realtà inusuale, anche oggetti e personaggi familiari risultano straniati, gli emblemi culturali si snaturano, e subiscono una perdita di senso. In India, Pasolini scopre improvvisamente che «il cattolicesimo non coincide con il mondo» (24) e svela la sua artificiale convenzionalità. La scoperta è traumatica: l'integrità dell'abitudine viene scalfita e crea nel viaggiatore uno sconcertante vuoto religioso.

Era troppo poco tempo che mi trovavo in India, per trovare qualcosa da sostituire alla mia abitudine alla religione di stato: la libertà religiosa era una specie di vuoto a cui mi affacciavo con le vertigini. (24)

Di fronte alle contraddizioni interne della vita indiana, alla ritualità esteriore di molti indiani, alla sopravvivenza fossile della tradizione castale, alle nuove tendenze conformistiche della borghesia indiana, Pasolini non assume mai l'atteggiamento di denuncia che, invece, as-

sumerà nei confronti della società italiana negli *Scritti corsari*. Il tono 'corsaro' è sminuito dalla cautela di giudizio a cui è portato chi esplora per la prima volta realtà sociali diverse dalle proprie e tuttavia per certi aspetti curiosamente analoghe.

La borghesia indiana di recente formazione ha caratteri simili alla borghesia meridionale italiana: «con forti contraddizioni, dall'albagia stupida e crudele, a una sincera comprensione dei problemi popolari» (61). La tendenza di questi indiani a chiudersi nella cerchia familiare non denota egoismo, ma un senso di paura e di incertezza che Pasolini considera come caratteristiche naturali del popolo indiano, quasi come fattori genetici. Allo stesso modo, percepisce il suo stato di miseria come irrimediabilmente radicato. La vita degli indiani gli appare come dominata da una rassegnazione atavica.

Eppure gli indiani si alzano, col sole, rassegnati, e, rassegnati, cominciano a darsi da fare. (31)

Il «candore», la «dolcezza», l'«umiltà» sono le doti fondamentali di questo popolo che l'autore descrive ricorrendo ad un lessico di tipo religioso, che sfiora talvolta il sentimentalismo, mediante le quali sembra attribuire alla miseria indiana i caratteri di una religiosità evangelica.

Simbologie tratte dall'iconografia religiosa sono presenti anche nella frequenza di descrizioni in cui ricorre l'opposizione tra oscurità e luminosità, dalla visione notturna dell'apertura alla descrizione dei roghi che brillano sulle rive del Gange dell'ultima pagina.

Contadini, mendicanti e bambini in India gli appaiono come incarnazioni mitiche del messaggio evangelico, come portatori del messaggio di una cristianità naturale, di una innocenza primigenia. Così il piccolo Revi che gli appare improvvisamente «staccato» «dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani».

Era laggiù vestito di bianco, con le sottane lunghe che svolazzavano alle caviglie e la tunichetta attorno al corpo che gli svolazzava lungo i fianchi, in mille pieghe, che da vicino erano sporche, ma da lontano, erano del più puro candore. (46)

La visione del bambino e della folla che inonda le vie della città riporta lo scrittore ad antiche memorie precristiane:

La luce del tramonto si faceva sempre più tetra [...]: i loro panni di antichi pagani si facevano sempre più candidi, e più dolce la loro silenziosa simpatia. (73)

Il riferimento al paganesimo rivela la dimensione mitica della percezione pasoliniana dell'India. La riflessione sui problemi più urgenti si accompagna contraddittoriamente a una visione atemporale del-

la sua cultura. Come altri viaggiatori di tutti i tempi, anche Pasolini cerca in paesi esotici il mito di una classicità atemporale. Nella descrizione di questo gruppo di scolari indiani, il tempo è abolito. Incontrandosi con il passato mitico, il presente esce dalla storia. Nella stessa dimensione atemporale si pone il mito di una 'naturale' cristianità evangelica che Pasolini incarna nella rappresentazione del popolo indiano. In India, egli osserva la realtà mediante il filtro del proprio codice culturale e ideologico.

Come altri scrittori italiani, che, in viaggio, cercano analogie con il loro ambiente più domestico, in India, Pasolini rintraccia i segni della *lingua materna* friulana. A Ciòpati assiste a un rito familiare in cui le donne assumono una funzione coordinatrice mentre gli uomini assistono agli atti previsti. La situazione non gli è nuova: anche tra i contadini friulani succede «qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo» (28). Uscendo da Delhi entra in un paesaggio che gli dà «l'impressione di essere nella pianura padana», dopo la guerra, «quando le macerie dei bombardamenti erano ancora fresche» (93). Ma, a differenza degli scrittori che lo hanno preceduto, in Pasolini, la rievocazione di ambienti 'domestici' non ha un semplice valore estetico o nostalgico, assume piuttosto un valore mitico-ideologico. Dopo la civiltà contadina friulana e il popolo delle borgate romane, il sottoproletariato indiano rappresenta, per l'autore, una nuova «reincarnazione dell'antica religione evangelico-viscerale» (Ferretti 1976, 18).

In realtà, l'universo indiano non ha molto in comune con il contadino prenazionale e preindustriale che Pasolini rimpiange. Le figure che ci presenta sono per lo più di uomini che vivono ai margini, di mendicanti, di «gente che si arrangia» (Pasolini 1990, 11), di dormienti ammassati sotto i portici, di mistici e di santoni, di attori e illusionisti, in definitiva, di emblemi di una miseria viscerale. Così, nei bambini indiani non vi è tanto una innocenza primitiva, pre-storica, quanto la 'purezza' di una miseria che sfiora i limiti di sopravvivenza. In loro c'è qualcosa di simile alla vitalità, all'affettuosità, all'ingenuità dei Gennarielli napoletani, membri di una civiltà di villaggio immobile. Ma Pasolini non può fare a meno di vedere che questa innocenza è vissuta in uno stato di «miseria orrenda» (19) e intollerabile. Egli dimostra che l'immobilità sociale ha perpetuato la condizione di povertà di questo paese, ma allo stesso tempo, sembra affermare che essa ha collaborato a preservare il popolo indiano dalla perdita di valori e dalla omologazione dominante la società occidentale.

L'esperienza dell'India, così come è stata quella della campagna friulana e delle borgate romane, è guidata dal mito di una società preindustriale e contadina. Barthes ci ricorda che il mito «priva di ogni storia l'oggetto del suo discorso. In esso la storia evapora» (Barthes 1974, 231). Proiettandovi i propri miti spirituali, Pasolini porta la realtà sociale dell'India fuori da una lettura storico-sociologica.

Per questa continua ambiguità ideologica, l'autore de *L'odore dell'India* viene accusato di mancare di un'autentica coscienza storica. Secondo alcuni critici, i nuclei d'interesse attorno ai quali il viaggiatore sviluppa il resoconto obbediscono a categorie interpretative che condizionano a priori la sua lettura dell'India. L'accusa principale che gli viene rivolta è quella di filtrare l'immagine della storia attraverso miti intellettuali precostituiti. Come in Moravia, Gian Carlo Ferretti scopre in Pasolini una «faccia tradizionale» dell'intellettuale italiano nella «tendenza a ridurre quella realtà alla misura di sé, dei propri miti intellettuali e morali, delle proprie passioni e vizi letterari» (Ferretti 1962, 76).

Il giudizio di Ferretti, come quello di altri critici, parte dal presupposto aprioristico di attribuire al resoconto di viaggio un ruolo di informazione storica e documentaria. Effettivamente, in parte, Pasolini tradisce queste aspettative, perché il suo viaggio è dominato da un interesse chiaramente ideologico ed esistenziale. Questo suo interesse dominante spiega perché, nella sua mente, Roma e Calcutta possano effettivamente costituire un'unità simbolica.

L'allontanamento di Pasolini da precise e definitorie indagini storiche e culturali gli consente di presentare acute e insolite interpretazioni di fenomeni. Il suo atteggiamento programmaticamente contraddittorio gli permette di denunciare secondo prospettive originali alcuni vizi del neocapitalismo mondiale.

Questo spiega perché l'autore non condanni la rassegnazione del popolo indiano alla povertà («indefinitamente più commovente che irritante», Pasolini 1990, 69), ma denunci le tendenze conformistiche della piccola borghesia indiana che mette in pericolo la propria identità culturale. Per Pasolini è questo il pericolo maggiore, Per lo stesso motivo, pur ammirando la personalità di Nehru, critica l'assunzione della «grammatica parlamentare britannica» da parte di chi «aveva altre abitudini grammaticali» (84): Nehru ricorre ad un codice linguistico rispetto al quale egli rimane alloglotto, per tale ragione non potrà mai essere capace «se è necessario, di trasgressioni, di eccezioni e innovazioni anche scandalose», possibilità riconosciuta da Pasolini solo a chi è autoctono alla propria lingua.

Il riferimento all'autoctonia ci riconduce «alla biografia intellettuale di Pasolini, al suo rapporto con il dialetto friulano, con la lingua italiana, con il gergo dei 'ragazzi di vita'» (Golino 1985, 243). È un richiamo ad uno dei principi fondamentali del suo universo poetico e ideologico.

Pasolini considera una deformazione della propria 'grammatica' culturale la scelta di alcune fasce della società indiana di accogliere passivamente la *norma* occidentale. L'atteggiamento conformistico perpetua e non rimuove l'immobilità sociale. Un gruppo di ragazzi in automobile, «grassocci, rosei, coi baffi neri», fingono di andare addosso a Pasolini e Moravia che passeggiano. Con il loro atto «tep-

pistico e volgare» manifestano un modo deformato di occidentalizzarsi, «meccanico e deteriore» (Pasolini 1990, 71). Come in Italia, anche in India Pasolini percepisce i segnali di un conflitto tra storia e natura nell'ansia di conformismo che mostrano certi indiani imborghesiti. Essi sono il segnale della omologazione del mondo attuato dalla civiltà neocapitalistica e della fine di ogni processo sociale dinamico. Il loro oblio delle radici culturali conduce ad un «falso progresso» (Pasolini 1976a, quarta di copertina).

Negli anni Sessanta, l'accettazione passiva del sistema di vita consumistico da parte della classe operaia distrugge il mito pasoliniano del sottoproletariato. Il livellamento della cultura linguistica e sociale provoca in Pasolini il rimpianto per un mondo preindustriale e contadino, il desiderio della fuga e la ricerca della speranza di una ribellione anticapitalistica e antiborghese nei paesi del Terzo Mondo. La delusione ideologica e storica lo inducono ad

un prepotente ritorno di 'religiosità' eretica o 'passione' evangelico-viscerale per un 'popolo' adolescente incorrotto e felice. (Ferretti 1976, 91)

La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno («Africa, unica mia alternativa») o un'insorgenza moralistica. (Pasolini 1961)

La nota pasoliniana è riferita alla raccolta *La religione del mio tempo*, pubblicata nel 1961, in cui sono poeticamente espressi i motivi della crisi ideologica degli anni Sessanta. Nel *Frammento alla morte*, contenuto in questa raccolta, Pasolini proietta in una visione onirica, il desiderio della fuga dal mondo neocapitalistico e industriale:

Sono stato razionale e sono stato/irrazionale: fino in fondo./E ora... ah, il deserto assordato/dal vento, lo stupendo e immondo/sole dell'Africa che illumina il mondo.//Africa! Unica mia/alternativa...../..... (Pasolini 1976b, 158)

Nel poemetto *La Guinea*, contenuto in *Poesia in forma di rosa*, il 'sogno' della fuga assume una nuova consapevolezza. L'autore prende coscienza della scomparsa di quella tradizione a cui aveva rivolto la sua nostalgia e dell'avvento di «una nuova massa predestinata» (Pasolini 1964, 14).

Nel 1955 si era tenuta a Bandung la prima delle conferenze afroasiatiche con l'obiettivo di stabilire uno spirito di solidarietà tra i popoli africani e asiatici nella lotta contro il colonialismo e l'imperialismo. Questa apparizione sulla scena storica di nuovi popoli fa na-

scere, in Pasolini, la speranza di una «più attiva diversità» (Ferretti 1976, 54). Ma, in India, si trova di fronte ad un paese che alla persistenza di uno stato di miseria plurisecolare associa la tendenza ad assorbire modelli di vita tipici del capitalismo moderno.

A differenza dell'Africa, l'India di Pasolini non riesce a porsi come «alternativa», perché il suo stato di 'innocenza' si rivela ricco di contraddizioni. La vita indiana non è primigenia. È frutto di una civiltà antichissima che nella perpetuazione di costumi millenari, sembra essere 'fuori' della storia.

Guardando il mondo dalle ceneri della «Dopostoria», Pasolini cerca uomini «non nati» da cui possa rinascere una speranza di vita, un popolo privo di 'storia', che della storia non possieda le mistificazioni della civiltà dei consumi e non sia il prodotto di un'idea distorta di sviluppo (*Un solo rudere*, in Pasolini 1964, 22).

Tuttavia, se «il 'sogno' dell'Africa si traduce in ragione di vita, <si converte> anche in perdita di identità per il poeta, in mutilazione del suo passato» (cf. Tellini 1978, 36). La nuova consapevolezza sancisce la distanza di Pasolini da quel mondo emergente. Egli non può che guardarlo da fuori, come un turista, e descriverne gli oggetti in un catalogo di *souvenirs*.

In un mondo in cui ogni «luogo altro viene insomma descritto come tutti gli altri luoghi», accetta di essere rappresentato «nel totalizzante circolo illuministico delle merci» (Rinaldi 1982, 207), il turismo è ormai codificato, «il sogno diventa una trasgressione da viaggio guidato» (210). In questo mondo, Pasolini viaggia alla ricerca di un'«alternativa» che alla fine nega se stessa.

## Bibliografia

- Barthes, R. (1974). «Il mito, oggi». *Miti d'oggi*. Trad. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 189-238. Trad. di: *Mythologies*. Paris: éditions du Seuil, 1957.
- Ferretti, G.C. (1962). «Idea e odore dell'India». *Il contemporaneo*, 5, maggio, 48.
- Ferretti, G.C. (1976). *Pier Paolo Pasolini. L'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti.
- Fortini, F. (1960). «Le poesie italiane di questi anni». *Il Menabò*, 2, 130-9. Poi in: Fortini, F. (1974). *Saggi italiani*. Bari: De Donato.
- Gambaro, F. (1987). «I viaggi di carta». Spinazzola, V. (a cura di), *Pubblico 1987*. Milano: Rizzoli, 69-99.
- Golino, E. (1985). *Pier Paolo Pasolini. Il sogno di una cosa*. Bologna: il Mulino.
- Leed, E.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.
- Pasolini, P.P. (1961). «Salinari: risposta e replica». *Vie Nuove*, 16, 16 novembre, 45.
- Pasolini, P.P. (1962). *L'odore dell'India*. 1a ed. Milano: Longanesi.
- Pasolini, P.P. (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.

- Pasolini, P.P. (1965). «Viaggio in Marocco». *Vie Nuove*, XX, 16, 22 aprile.
- Pasolini, P.P. (1976a). *Lettere luterane*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P. (1976b). *La religione del mio tempo*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (1977). *Le belle bandiere*. A cura di G.C. Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
- Pasolini, P.P. (1990). *L'odore dell'India*. Con un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia. Parma: Guanda.
- Paris, R. (1990). «L'esperienza dell'India». Pasolini 1962, 119-20.
- Rinaldi, R. (1981). «Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini». *Sigma*, 14, 2-3, maggio-dicembre, 95-124.
- Rinaldi, R. (1982). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Vallora, M. (1976). «Alì dagli occhi impuri. Come nasce il manierismo nella narrativa di Pasolini». *Bianco e nero*, 1-4, gennaio-aprile, 156-204.
- Tellini, G. (1978). «"La Guinea" di Pasolini». *Nuovi Argomenti*, n.s., 59-60, luglio-dicembre, 7-38.



# «Ho sempre desiderato di avere un grande album»

## L'esperienza della memoria in *Album di vestiti* di Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento

Arianna Ceschin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The posthumous work *Album di vestiti*, although not a real diary, constitutes an example of private writing capable of retracing the salient passages of the personal and literary story of Paola Masino, author and journalist of the 20th century. These are autobiographical pages where Masino reflects on the themes of motherhood, marriage, her concept of literature and the interest in the chromatic sphere expressed in her volumes. A work of memory, therefore, a 'biography of clothes' capable of revealing the dynamics that led to the drafting of some of the most famous passages of Paola Masino's writings, as well as episodes related to the dear figures of the father Enrico Alfredo and Massimo Bontempelli.

**Keywords** Paola Masino. Autobiography. *Album di vestiti*. 20th century.

La scrittura privata costituisce un aspetto fondamentale per la comprensione e interpretazione della produzione di Paola Masino (1908-89). Da sempre, la pagina autobiografica riveste un certo rilievo, in quanto viene identificata come lo strumento più idoneo per svelare particolari significativi relativi alla biografia e alla poetica dell'autore in oggetto.

A tal proposito, risultano interessanti le seguenti osservazioni di Piero Luxardo Franchi:

Il passaggio da una dimensione oggettiva della scrittura, basata su fatti o situazioni esterne all'esperienza dell'autore, ad una soggettiva, agganciata alle dirette vicende – magari interiori – dell'io che narra, è notoriamente uno dei fenomeni più vistosi della letteratura del nostro secolo. È col Novecento che l'io si pone al centro del reale e presume di occuparne, con prepotente narcisismo, sistematicamente ogni interstizio, anche se si tratta di una pulsione pro-agonistica che trova radici lontane. (Luxardo Franchi 2012, 27)

E ancora:

In nome di una maggior flessibilità della categoria del 'parlar di sé' è allora opportuno accedere a una nozione allargata di autobiografismo che accolga al suo interno ogni propensione, sia essa esplicita o involontaria, manifestata da uno scrittore a ricordare le vicende della propria vita con quelle di cui tratta nella sua opera. (27)

Tra le pagine dei quaderni personali della letterata emergono gli abiti, che assolvono la funzione di «trasformare, rappresentare e comunicare messaggi psichici ed emotivi di una persona tramite elementi comprensibili a prima vista dal mondo esterno» (Neiger 2004, 277). Nello specifico, la produzione masiniana comprende un volume postumo denominato *Album di vestiti*: un'autobiografia «originale, narrata seguendo il ricordo degli abiti indossati, che avanzano sulla pagina a loro piacimento, ripercorrendo, per accumulo di immagini, le epoche e le geografie di una vita eccezionale» (Mascia Galateria 2015, 5) – redatto probabilmente tra il 1958 e il 1963 (37). In sostanza si tratterebbe di «un progetto di libro, di ampie dimensioni» (46) – contenuto nel sesto dei dodici quaderni di appunti conservati presso il Fondo Paola Masino, nell'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma. Lei stessa tenta di dare una corretta definizione all'opera, disconoscendo *in primis* i modelli che nulla hanno a che vedere con il proprio scritto:

Ma questo non è un libro di testimonianze, un libro storico, un libro *vero*: è il libro delle mie *possibilità*: quelle che ebbi, quelle che usai, quelle che mi creai, quelle che sognai. [...] Insomma queste son divagazioni su divaganti ricordi, il che è troppo anche per un soliloquio quale io sto facendo. (Masino 2015, 89)<sup>1</sup>

Solo in seguito alla presa di coscienza di cosa l'opera in effetti non sia, sarà possibile riconoscerne la vera natura:

---

**1** Il corsivo presente in questo passo, come in quelli successivi, è da ritenersi originale.

E anche vorrei che, pur, girovagando tra i ricordi, questo libro, se libro sarà, non facesse parte della letteratura della memoria, oggi tanto in voga, bensì dei libri di viaggi, di esplorazioni, di avventure di fantascienza addirittura. [...] Divago, divago, divago sempre: cercando invano le idee generali, che non albergano nel mio cervello, non trovo che l'indefinito, l'arbitrario e, in definitiva, un'infantile prosopopea. Quello che da altri è stato detto in tre parole, mi dilungo a descriverle in tre quaderni: e mi aggiro sempre in una materia marginale, non tocco mai centro. [...] più scrivo e più mi si diradano i ricordi e l'immaginazione e perfino le intenzioni fuggono qua e là e battono la campagna. [...] io non volevo scrivere la vita di una donna condizionata dai propri vestiti, bensì un'autobiografia narrata secondo la memoria degli abiti che indossai. (101)

Il filo della memoria verrà spesso interrotto da riflessioni di carattere metaletterario, dove la scrittrice si soffermerà a ragionare sul modo utilizzato per riordinare i propri ricordi. Sono passi di fondamentale rilevanza, in quanto consentono di comprendere al meglio la natura di quest'opera e le numerose meditazioni che hanno condotto al suo compimento. Alcune di queste digressioni sfoggeranno un vero e proprio intento programmatico, teso a gettare sempre più luce sulle intenzioni autoriali dell'*Album*:

Ogni tanto spero che questo strappare giù dalle loro stampelle i miei giorni trascorsi ad elencarne i ricordi, risciacquarne i panni, rispolverarne i cappelli, rilucidarne gli scarpini, possa darmene una sazietà per cui, dopo averli ben bene passati in rassegna e riposti ad arte nei loro sacchi antitarpe, io li pieghi e chiuda per sempre in una cassa dimenticata. Se i miei nipoti avranno bambini, può darsi che quei bambini del duemila si divertano a fare gli archeologi e li riscoprano con essi questi appunti che potranno servire da guida. (199)

La speranza che tali appunti vengano un giorno riscoperti emerge dal passo citato ed esplicita la tendenza a disseminare un certo numero di parentesi esplicative all'interno del tessuto testuale: se questi saranno gli anni del silenzio narrativo, la pagina privata potrà divenire un nuovo strumento di espressione.

L'ambito della moda da sempre interesserà la biografia masiniana, basti pensare ai numerosi ricordi relativi agli svariati interventi sartoriali realizzati da mamma Luisa - intenta a disfare il proprio abito da sposa pur di veder confezionato un costume carnevalesco da dama elisabettiana per la sua Paola. Ma l'interesse per l'abbigliamento interesserà anche l'attività da pubblicista esercitata nei periodici e nei rotocalchi - dove firmerà diverse rubriche - o la partecipazio-

ne a programmi radiofonici come *Cento anni di moda italiana 1870-1970*, dedicato alla storia del costume (Mascia Galateria 2015, 6).

*Album* sarà uno scritto autobiografico inedito, privo di un qualsiasi ordine consequenziale, bensì ricco di episodi dal procedere «labirintic[o]» (6) secondo un «andamento selettivo dei ricordi» (6) - necessari a svelare i lati meno conosciuti della biografia masiniana e in grado di gettare luce su determinati punti della poetica. L'abito, pertanto, diverrà lo strumento di riappropriazione e ricostruzione della memoria; una memoria ricca di rievocazioni, di sensazioni, di momenti - come quelli trascorsi con Massimo - destinati a rimanere indelebili nella mente di Paola, la quale si ritroverà trascinata in maniera crescente da «qualche cosa [...] a frugare e rifrugare nei [suoi] abiti smessi, come se dovess[e] trovarvi un tesoro» (102). «Se io mi ripenso, mi ripenso vestita, con questo o quell'abito, in una certa luce, dunque in un certo tempo e in un certo luogo» (Masino 2015, 100), osserverà Paola nelle numerose digressioni disseminate nel testo, per poi fornire la propria definizione di vestito: «lo vedo fuori di me, come parte del panorama» (100).

*Album* testimonia gli aspetti privati della vita della narratrice - compresa la delicata questione relativa alla rinuncia alla maternità, una prospettiva che terrorizzava la madre Luisa e che non trovava consenso nello stesso Bontempelli, già padre di un figlio coetaneo della letterata (Mascia Galateria 2015, 14). Un desiderio inizialmente espresso dalla scrittrice e in un secondo tempo abbandonato, a giudicare dal contenuto di una missiva al compagno del luglio del 1933 - periodo in cui si trovava a Montignoso per accudire il cugino Claudio ammalato: «In compenso non ti chiederò più di avere figli perché vederli malati è cosa troppo angosciosa» (14).

La maternità - il tema che tanto attraverserà le pagine masiniane - verrà illustrata in tutte le sue articolazioni da una donna destinata a dovervi rinunciare. Tale circostanza, tuttavia, non pare aver scalfito la sua visione in merito e non è la causa delle modalità di presentazione di tale problematica: Masino, infatti, in ogni argomentazione, dimostra di avere uno spiccato senso critico e di poter analizzare con una certa oggettività la realtà circostante.

Ma la dimensione della 'rinuncia' coinvolge anche l'ambito professionale: in seguito alla scomparsa di Bontempelli, Masino lamenterà di non essere più in grado di attingere alla fonte dell'ispirazione creativa, un tempo destinata a scorrere copiosa, e ora prosciugatasi in maniera definitiva. Non le resterà, così, altra soluzione che dedicarsi a tempo pieno alla promozione e valorizzazione della produzione bontempelliana - un'attività grazie alla quale potrà mantenere vivo il ricordo del compagno e vincere «l'indignazione, che Paola Masino provava fortissima in quel trentennio che gli era sopravvissuta, per l'incomprensione che lo aveva circondato come autore e per il silenzio che, postumo, lo soffocava» (33). Ciò che più destava

il suo sdegno era osservare quanto l'indifferenza per il profilo bontempelliano venisse

interrott[a] per di più soltanto da qualche improbabile scoop sul fascismo di Bontempelli, un silenzio favorito dall'oblio dei grandi editori, i suoi editori, ai quali era rimasto fedele, e più in generale dalla voga critica di quegli anni, per cui la scrittura doveva essere a tutti i costi realista, archiviando il magico, il surreale, la favola, come abbrutimenti della vera letteratura. (33)

Un turbinio di emozioni di fronte alla condotta - ritenuta ingiusta - della critica nei confronti del compagno, ne ottenebrava qualsiasi altra emozione, come quella che poteva derivare dalla ristampa del suo *Nascita e morte della massaia*. La necessità di valorizzare il lavoro di Massimo era l'obiettivo che occupava ogni pensiero: se da un lato ferveva in lei la volontà di una pubblicazione, - mai realizzata - del suo *Teatro*, dall'altra desiderava pure la messa in scena sulla Rai di ogni dramma bontempelliano - cosa che avverrà fino al dicembre del 1985 (40). La presenza dell'intellettuale rimarrà, in tal senso, indelebile nella mente dell'autrice, la quale riserverà sempre parole affettuose all'immagine dell'amato:

Massimo non era né geloso, né dispotico e non avrebbe mai pensato di costringere una creatura, per quanto giovane e inesperta potesse essere, a star reclusa per poter garantire a lui qualche sicurezza. Dava e voleva la più abbandonata fiducia, la più spaziosa libertà di pensieri e di azioni [...]. Per contro io son sempre stata assai attaccata al possesso sentimentale e intellettuale delle persone che amo e ne sono, mio malgrado, anche assai gelosa. (Masino 2015, 109)

L'opera consentirà di comprendere quale rilevanza rivesta l'aspetto biografico di un autore nell'analisi della poetica e dell'operato letterario. L'originalità delle pagine masiniane ricorrerà anche nella scrittura privata; un autentico laboratorio di sperimentazione creativa, dove immagini del privato e abbozzi di passi destinati al mercato editoriale sveleranno la dimensione preparatoria che aveva preceduto tante pubblicazioni sia di natura narrativa che giornalistica - sottolineando il «profondo nesso tra autobiografia e opera della scrittrice, sempre accuratamente celato» (Mascia Galateria 2015, 23).

Risulta interessante, a tal proposito, la tecnica utilizzata per riavvolgere il filo della memoria, tenuto insieme dalle numerose immagini di capi di abbigliamento indossati in episodi riconducibili alla sfera professionale e del privato. Anche in questo genere, pertanto, l'autrice contribuirà a proporre una nuova cifra stilistica rispetto alla tradizione. Sarà una novità che non le consentirà, però, di veder-

si finalmente inserita all'interno del canone più accreditato - quasi i suoi sforzi risultassero ancora una volta inutili per poter aspirare a tale posizione.

*Album di vestiti*, quindi, si presenterà come un nuovo atlante delle «geografie dell'inconscio» (17), da cui emergeranno annotazioni relative agli abiti apparsi in sogno a Paola - a proposito dei quali ella si dimostra intenzionata a chiederne una puntuale interpretazione a Freud. Ogni capo acquisterà una funzione precisa, ovvero quella di riportare a galla episodi e messaggi sedimentati nell'inconscio di Masino - facendo sì che la dimensione onirica si palesi nel proprio ruolo di «stratificazione della memoria, che rimette insieme visualizzando i pezzi più cari, i dettagli più significativi» (18). Si noti, quindi, come «il racconto procede attraverso le figure della digressione e della divagazione, crescendo per associazione di idee e analogie, anche sorprendenti, illuminando improvvisamente zone della memoria rimaste buie e fuori dell'*Album*» (23).

Se la dimensione della 'rinuncia' attraverserà la vicenda professionale masiniana, essa ne interesserà anche la sfera personale - si pensi alla convivenza mai tramutatasi in matrimonio con l'amato Bontempelli: in quest'ottica, assumerà una certa rilevanza semantica la diffusione tra le pagine dell'*Album* di raffigurazioni di abiti da sposa - realizzati nei più svariati modelli e particolari, uno per ogni mese dell'anno - create da chi «aveva rinunciato alle nozze senza drammi, ma certamente con sacrificio almeno della sua vanità femminile» (19). Una vanità per un attimo ricomposta e ritrovata nel momento in cui Paola - il 10 maggio del 1933 - potrà indossare nella casa in via Liegi la veste nuziale della sorella Valeria - mentre quest'ultima si trova in viaggio di nozze - posando per un ritratto fotografico (21). L'immagine dell'abito nuziale ricorrerà nel ricordo della madre intenta a disfare il proprio - la celebre veste color *champagne* descritta anche nel racconto «Anniversario» apparso su *Mercurio* - (Masino 1948, s.p.) per realizzare un costume carnevalesco alla figlia o vagheggiato nell'immagine del velo indossato dalla Lisa di *Periferia*. Un'attenzione che segnerà l'avvio di una «metamorfosi del vestito da frivolo accessorio a protagonista dello scorrere del tempo» (Mascia Galateria 2015, 21). Se non ci sarà alcun rimorso per quanto è stato abbandonato, tuttavia numerose riflessioni verranno avviate sul tema:

Una ostinata fantasia che m'è presa verso l'età matura è stata quella, che ogni tanto ancora affiora in me, degli abiti nuziali. [...] a un tratto mi fissai in certe nubi bianche che a poco a poco mi si andarono organando nella mente in altrettante vesti da spose. Dodici per l'esattezza, una per ogni mese. Precise fin nei minimi particolari, immutabili, incarnate in dodici giovani donne di cui neppure una, e neppure lontanamente, aveva qualche somiglianza con me. (Masino 2015, 89)

Nelle pagine successive Paola esplicherà la propria riflessione in merito all'esperienza coniugale:

Mi domandavo scrivendo: perché questa ossessione della cerimonia nuziale, anche in chi, come me, certo non l'ha mai desiderato? (E vorrei mi si credesse: le poche volte che, assistendo a un matrimonio, mi è stato dato in sorte di poter udire quanto il sindaco o il prete leggevano agli sposi, ho sempre avuto la sensazione di stare ascoltando la lettura di una condanna ai lavori forzati e ho provato un senso di orroroso sgomento). Inoltre, [...] ho sempre ritenuto che l'amore sia un fatto intimissimo, pudicissimo, privatissimo del quale si può parlare pubblicamente solo quando, *nonostante ogni nostro riserbo e segreto*, esso si sia palesato naturalmente agli altri. Ossia quando esso, tra i due innamorati, ha già trovato la sua unica e possibile sede: quando essi vivono insieme da tempo, sposati o non, per non dire addirittura quand'essi han già procreato. In altre parole ritengo che l'amore debba trovare il proprio totale compimento all'insaputa non solo della società, ma persino dei due contraenti che non dovrebbero stabilire una scadenza all'esplosione fisica del loro amore, ma soggiacervi ineluttabilmente prima o assai dopo del matrimonio. (94)

Non è dato sapere se effettivamente Paola abbia rinunciato al sogno di un legame matrimoniale con Massimo in totale leggerezza - e non è neppure questo il fulcro della questione - ma tali passi consentono di comprendere appieno la disposizione d'animo dell'autrice rispetto a tematiche sociali di siffatta rilevanza, che dimostrano una ricaduta narrativa in opere come *Nascita e morte della massaia*. L'analisi prosegue occupando diverse pagine con maggiori dettagli in merito:

L'amore più felice tra due coniugi pubblici perde fin dall'inizio del matrimonio quel tanto sacrificale che avvolge invece non solo gli amori contrastati, ma anche gli amori nascosti. [...] Il fasto che, presso ogni popolo, accompagna la cerimonia nuziale può darsi che nasca dall'inconscio desiderio di idealizzare un atto carnale troppo simile a quello delle bestie, a *sacrarlo* appunto, a dargli veste rituale avulsa dal suo contenuto materiale. Ma più attendibilmente nasce da una necessità di punteggiare con feste ben particolarizzate e clamorose, pertanto inconfondibili e indimenticabili, i pochi eventi che accadevano nella vita dei componenti le antiche tribù. Nascere, sposare - specialmente per la donna che cambiava *per sempre* e condizione fisica e sociale e spesso nazionale con quel semplice atto - morire erano l'occasione di poter sentire e mostrare impunemente i propri sentimenti e i propri desideri. Il matrimonio poi aveva anche virtù di contratto di compravendita, sanzione di scambio di merci, attestato, con l'esigenza della verginità

femminile, di salute e validità. [...] La sposa si compra, si vende, si ripudia, si baratta come una mucca o una sporta di mele. Diventa oggetto: tanto oggetto che spesso non interviene neppure al proprio matrimonio [...] entra nella casa come un utensile e nella casa, come gli utensili, ha il suo angolo nascosto; ma della casa non può usufruire a suo piacimento perché è lei che appartiene alla casa ma non la casa a lei, neppure in minima parte. (94-5)

Il matrimonio, nell'ottica masiniana, assume dei contorni negativi e viene svelato nei suoi lati più oscuri:

Estraniata da se stessa e dalla propria vita, la donna inesorabilmente perde valore anche agli occhi dell'uomo che l'ha voluta e portata allo stato di materia bruta. Allora, per darle almeno artificialmente una qualche luce dell'antico sapore, si crea intorno a quella festa, cui la donna s'aggrappa come a una delle pochissime occasioni che le sono offerte nella vita. (95)

Non tutto, però, trova spazio tra le annotazioni di Masino: come osserva Marinella Mascia Galateria, nessuna parola viene spesa per rievocare l'attività di pubblicista o la produzione poetico-narrativa del periodo bellico (Mascia Galateria 2015, 36).

Si tratta, quindi, di un'opera difficilmente definibile come un diario, in quanto lo scritto - per la stessa volontà autoriale - intende rifuggire ogni specificazione. Risulta assente una precisa scansione cronologica e ogni evento riemerge dalla rievocazione di un particolare capo di vestiario.

«Ho sempre desiderato di avere un grande album» (Masino 2015, 51), è l'esordio proemiale del testo, una dichiarazione di intenti che prosegue ribadendo la natura dello scritto, riconoscibile nella volontà di «in esso raffigurare [se] stessa nel mutare delle [sue] età e con gli abiti che andav[a] via via indossando» (51). Sin dalla tenera età, Paola aveva realizzato un «girotondo di bambine sugli otto anni» (36), raffiguranti una Masino «con i vestiti e i grembiuli di allora» (51). Un'idea proseguita nell'età dell'adolescenza, dove avrà modo di riprendere l'idea di ritrarre «[lei] signorina con gli abiti del [...] desiderio» (88). Inoltre

Queste Paole signorine non erano allacciate in un girotondo, come cosa disdicevole alla loro età matura, ma graziosamente atteggiate con una mano sul fianco e il collo e un piede piegati, o compostamente sedute [...]. I vestiti della signorina Masino erano tutti assai classici, secondo il classico di allora [...]. Unica follia ricorrente: una lunga catena d'oro con annesso orologino che ora avrei nascosto nella cintura della gonna, ora nel taschino della giacchetta. (89)

Procedendo con le pagine dell'*Album*, si comprenderà come a ogni bimba nel girotondo corrisponda un episodio specifico. Così facendo, le annotazioni assumono il valore di autentica testimonianza storica, in merito alle abitudini dell'epoca.

Non si identificherà mai in maniera esplicita nelle bambine diseguate, bensì farà loro riferimento in maniera distaccata e tramite l'impiego della terza persona. Come non ricordare l'episodio dei completini donati dai parenti a Paola e Valeria o la fobia genitoriale per le scarpette nere, alle quali venivano preferite quelle di colore marrone, poiché le «scarpette di coppale nero» erano le «*décolletées* con cinturino, che portavano allora tutti i bambini. [...] quel comune denominatore dei fanciulli il giorno di festa, sia che fossero figli del portinaio o del re» (60).

Svariate dichiarazioni d'intenti affolleranno in misura crescente il testo, quasi l'autrice volesse assicurarsi che ogni aspetto dell'opera risulti palese al lettore: «non sto a descrivere nessun abito che io non ricordi visivamente, neppure quelli che qualche vecchia fotografia - come quella in abito di pizzo bianco e cappello con falda rialzata tutt'intorno guarnita di grandi papaveri - o i racconti di mia madre potrebbero farmi credere di ricordare» (63).

Le esperienze dell'infanzia occuperanno una buona parte di questa scrittura della memoria, con diversi riferimenti anche riconoscibili nelle sue opere. Tante le mascherate organizzate con i compagni di giochi (137-9)<sup>2</sup> o le commedie domestiche improvvisate - un'abitudine descritta anche nella dimensione fittizia di *Periferia*. Mol-

**2** L'immagine della maschera occupa un passo riflessivo dell'opera, nel quale l'autrice argomenta a proposito di tale oggetto, avviando un ragionamento dai contorni più ampi: «Tutta la mia infanzia si è formata e dispersa sotto il segno della mascheratura, della finzione. E oggi che constato il vuoto scavato in me stessa da quelle finzioni, odio la maschera come il peggior nemico dell'individualità.

Nel bambino, il desiderio di mascherarsi fa parte della ricerca della propria personalità. [...] nel bambino il mascherarsi è ancora un modo di provarsi, combattersi e maturarsi. Per la bambina credo il discorso debba essere diverso. Nella bambina c'è quello spirito femminile di mutevolezza e di inganno, diciamo pure di fantasia che la guida piuttosto per la via degli istinti naturali che contro quella via. In altre parole, mascherarsi per una bambina è un modo di vestirsi, non di maturarsi. [...] Tutto il vestirsi della donna è un mascherarsi: dal dipingersi il viso al portare tacchi alti, la donna, anche la più virile, tende sempre ad alterare la sua vera natura.

Traverso la storia e il gioco delle maschere si potrebbe rifare, come traverso ogni altra cosa, d'altro canto, la storia della civiltà umana». Il passo citato è seguito da una rivisitazione dei concetti di 'maschera' e 'mascherata', che prende il suo avvio dal Cinquecento fino a giungere all'epoca a lei contemporanea, dominata dai divi del cinematografo: se un tempo «il re si vestiva sempre più da re, e spesso da dio», è inevitabile per Masino riproporre il pensiero secondo cui «L'abito condiziona fortemente chi l'indossa». Tale constatazione, a suo avviso, sarebbe alla base dell'uso di determinati capi da parte di militari, sacerdoti, giudici e attori, quest'ultimi costretti a dover sostostare al gioco delle illusioni per poter «illuderci di essere altri. Non sempre ci riescono, anzi quasi mai. Perché quando son bravi son sempre se stessi, e quando non son bravi, non ci fanno credere alla loro finzione.

te scelte stilistiche e tematiche del romanzo trovano spiegazione nell'*Album*, dove Masino riflette in merito anche al suo rapporto con le stagioni - le medesime che scandiscono e danno titolo ai capitoli di *Periferia*:

Le mie primavere non furono mai troppo liete. La primavera è sempre stata per me una stagione feconda di funebri ansie. Nel boccio che si apre, nel germoglio che spunta, negli uccelli alla cova, leggevo il travaglio dolente delle cose create, l'annuncio di un decadimento e di una ineluttabile morte futuri. Quella che tutti chiamano la stagione degli amori era per me soltanto la rivelazione dell'inesorabilità della natura. Amavo l'inverno quale tempo creativo, chiuso, ostinato, raccolto in se stesso, come sempre ho creduto debba essere il pensiero fecondo, il lavoro proficuo, la scoperta, l'invenzione. (79)

Mentre, al contrario

L'estate era altra cosa del tutto. Età fisica, virile, robusta. In cui i frutti, i colori violenti mi rivelavano i piaceri dei sensi con una violenza che, lasciandomi esausta, non dava modo alle elucubrazioni di farsi funeste e nemiche. E si arrivava all'autunno, che ero tutta un fervore compresso di esprimersi in cose concrete, in quel mio elucubrare affogato in azione. L'autunno era il mio vero tempo: di preparazione, proponimenti, assaporare di cose non più troppo forti di me, non sopraffacenti. (79)

Allo stesso modo non sfuggono neppure riferimenti alla sorella Valeria, quella donna che ha avuto la possibilità di realizzare la vanità femminile mai concessa a Paola - senza, però, suscitare in lei alcun sentimento di invidia (151):<sup>3</sup>

---

Il desiderio di recitare e di veder recitare è il medesimo: bisogna valicare i propri confini». Note di gusto sulla qualità attoriale contemporanea travalicano i confini di un ragionamento inaugurato dall'analisi del significato specifico della maschera. Segno evidente, quindi, della naturale tendenza della letterata a espandere le proprie meditazioni, indirizzando il discorso verso tematiche di più ampio respiro. Gli interventi e le digressioni di Paola giungono sempre a un epilogo in grado di eliminare ogni dubbio o perplessità in merito alla poetica dell'autrice: «La maschera nasce dunque da necessità ben individuabili ma se esse in molti casi non sono immorali, il travestimento ad esempio degli attori, quando la necessità che spinge l'uomo a travestirsi è soltanto quella di estraniarsi dalla propria personalità, diventa immorale: perciò la grande ripugnanza che mi assale a un veglione, a un corso carnevalizio, a un ricevimento in maschera. È l'accolta di gente che o rinnega se stessa o cerca di darsi una consistenza che non ha: larve gli uni e gli altri» (Masino 2015, 137-9).

**3** Nel testo Masino riflette sul significato del termine 'invidia' e non si tratta dell'unico caso in cui ella interrompe il cosiddetto filo della memoria per meditare su tematiche di questo tipo: «L'invidia è un movimento qualunque dell'animo umano. Come un

Valeria quella volta ebbe più successo di me. Ma non ricordo di averne provato invidia. Ero da tempo abituata a considerare mia sorella, alta, slanciata e sempre ridente, il non plus ultra della grazia femminile e ora, rivestita da una giacca a coda di rondine di un *tailleur* di mia madre, da un paio di pantaloncini bianchi di Uccio legati sotto le ginocchia con due rosette di nastro, i capelli incipriati e trattenuti sulla nuca da un fiocco nero, con uno spumoso jabot di *valenciennes* e chiffon sotto il mento, mi sembrava giusto fosse il più adorabile giovanotto di tutta la compagnia. (67)

La dimensione del ricordo si profila come l'occasione propizia per riflettere in merito alle tematiche che ricorrono con più frequenza negli scritti. Si pensi ad esempio alla questione della maschera,<sup>4</sup> a proposito della quale Masino osserva:

Che tristezza! Non c'è nulla di più melanconico delle cose che vorrebbero essere e non sono, delle grandi aspirazioni che si contentano di una realtà di scarto, della fantasia illimitata che si concreta in limiti vergognosi di se stessi e borghesemente decenti. Una maschera è bella (ossia raggiunge il suo potere satanico) solo quando è eccedente - in lusso o in squallore - quando è sfacciatamente denunciata, quando non è più imitazione di un'altra immagine, ma nuova immagine essa stessa. (68)

Il riferimento alla miseria dell'imitazione può essere sovrapposto al concetto di realtà riflesso in tutti i suoi scritti. In essi, infatti, si nota come emergano scenari sociali contraddistinti da personaggi che non appaiono nient'altro che come ombre di altri protagonisti. Al contempo, però, tali parole richiamano alla mente le caricature masiniane dei letterati - tutti immersi nella ricerca di fama e benessere economico - contemporanei: maschere frutto del medesimo prototipo sociale e per questo, secondo lei, esempi negativi da non imitare.

Appaiono frequenti anche i riferimenti ai profili intellettuali che hanno occupato un posto di rilievo nella sfera personale dell'autrice. È il caso di Anna Maria Ortese, il cui monaciello Nicola - protagonista del racconto *Il Monaciello di Napoli* con cui ella si era aggiudicata il secondo premio per la narrativa ai Littoriali femminili di Trieste del

---

gesto di disappunto o di noia. L'invidia, sia pure di una cosa utilissima, comincia ad avere un peso autonomo e un significato di complessa portata sociale proprio e soltanto quando mette l'individuo in contrapposto alla società, il singolo a una classe, l'isolato al consociato, lo sfruttato al parassita» (Masino 2015, 151).

<sup>4</sup> L'immagine della maschera citata da Masino nel suo scritto riporta alla mente i caratteri della poetica di Luigi Pirandello, con il quale Paola aveva stabilito un duraturo sodalizio amicale. A proposito del tema del doppio pirandelliano è possibile consultare il volume Pupino 2008.

1939 (Masino 2015, 135)<sup>5</sup> - verrà rievocato in relazione all'immagine di Ferminia, la domestica considerata il «grillo del focolare» (72) e il «perno familiare» (72) in casa Masino.

Il filo della memoria procede privo di una qualsiasi linearità e interrotto da frequenti digressioni, nelle quali compaiono autentici autoritratti caratteriali della narratrice: se all'età di sei anni si dimostrava «già emancipata» (73) e una «bambina piena di difetti e con una sola virtù: la conoscenza e l'antipatia per i propri difetti» (82), più avanti svelerà il suo «più grande difetto [,] la cavillosità. [...] non potev[a] accettare di chiedere scusa» (82) e

la totale mancanza di carattere. [S]i stuff[ava] troppo presto d'ogni cosa, prima ancora di averla del tutto conquistata. Quello che [le] interessa[va], per un po' [era] provare a [s]e stessa che po[teva], se vo[leva], attuare un'intuizione, ma appena [era] sulla via di farne una realtà - o meglio - dopo poco che [aveva] cominciato a farne una realtà, [s]e ne annoi[ava] tanto che l'abbandon[ava] e prend[eva] a vagare altrove [...]. Insomma non ri[usciva] a perdurare in nessuna cosa: studio, immaginazione, desiderio, memoria - e a un tratto [s]i impenn[ava] e vo[leva] deviare. (86-7)

Risulta svelato, inoltre, anche il suo sguardo nei confronti del mondo in tutte le sfaccettature:

Voler capire il significato materiale delle parole astratte, quali amore, morte, vita, mi conduceva a sperimentare nel pensiero, con un'intensità che me le faceva concrete le ipotesi più difficili. Vivere di continuo in elucubrazioni astratte mi portava insieme e a ignorare la vita quotidiana e a capire cose abnormi per la mia età e le mie frequentazioni. In un certo senso ero tanto circondata dai miei pensieri da sembrare, ai miei coetanei, una creatura importante e insieme ridicola, quasi una regina spodestata: regina per quella corte di pensieri invisibili ma sensibili, spodestata per l'inutilità di quella corte e per il mio arruffato annaspere nella vita borghese, cui non sembrava io fossi assuefatta. (82)

Sono degne di nota anche le numerose parentesi aperte per illustrare i caratteri e le modalità di stesura di questa 'opera della memoria':

Mi accorgo, a questo punto, che non posso disciplinare la mia memoria, così come non ho mai saputo disciplinare la mia vita. Anche la memoria ha un suo estro ed è inutile contraddirla. Ango-

---

**5** La novella apparirà nel 1940 su *Ateneo Veneto*, per poi essere edita da Adelphi soltanto nel 2001.

li che resteranno bui per molto tempo, a un tratto si illuminano e si fanno prepotentemente avanti. Altre zone, che pure sono presenti, quasi fisicamente, in noi, non vogliono essere svelate. Tutto quanto veste gli attimi di abbandono amoroso si son fatti lembi vivi di noi e non è possibile svelarli forse neanche a noi stessi. Non si deve mai risuscitare quanto di noi fu dato, senza controllo. E forse quegli abiti, proprio perché ce li togliemmo con tanta folle veemenza, stanno a dimostrare come noi stessi con le nostre mani ci lacerammo l'animo. Non più vesti oramai, ma brandelli della nostra integrità. (81)

E ancora:

Via via che vado scrivendo queste cose mi accorgo di quanto io sia inadatta al documentarismo. Narrare episodi già vissuti, realmente accaduti mi riempie di noia. La bellezza dell'arte, il piacere dello scrivere sta tutto nell'inventare. Così io mi ricordo i miei abiti da sera come 'invenzioni' ma se debbo inserirli in una realtà, in una società, in un'epoca, il tedio me ne offusca perfino il ricordo. Se invece li lascio a loro piacimento avanzare sulla pagina, senza ordine e senza giustificazione, son ripresa da quell'euforia estrosa che me li fece ideare. (84)

Successivamente Paola deciderà in quali termini condurre la redazione dell'*Album*: «Farò dunque come mia madre: mi porrò davanti il sacco delle memorie e tirerò fuori a caso il primo che mi verrà fra mano: lo ripulirò e metterò in sesto, a riordinarlo cronologicamente - se ne varrà la pena - ci sarà tempo» (87).

Tuttavia, tale processo condurrà verso ripensamenti e incertezze sullo stile:

Mi sono fermata, in questa biografia di vestiti, perché m'è venuto il gran sospetto che non sia un modo di ricostruire una vita (la mia o un'altra non ha importanza, parlo di me perché mi è più facile, per pura pigrizia) ma sia il fine di una mia certa vanità. Rivedermi, almeno a sprazzi, per qualche ora del giorno, più bella e più giovane. Anzi, addirittura bella e giovane come non sono e non sarò (questo è particolarmente difficile a credersi) mai più. (88)

Oppure:

Se voglio condurre a termine, quando che sia, questa storia di moda umana occorre che ogniqualvolta mi torna alla mente un mio abito, io ne prenda nota e ne faccia una sorta di schedario, altrimenti è assai improbabile che io riesca a ricostruire, sia pure con molte giunte e rammendi, tutto il canovaccio della mia vita. [...]

Vi sono vuoti della memoria che durano anni [...]. Brandelli minimi di una realtà affogata dall'angoscia infantile, dalle scoperte della giovinezza, dalle folgorazioni dell'amore: vuol dire che furono cose che non servirono di alcun alimento o i primi agguati della volgarità della vita, distrazioni dal pensiero e dalla meditazione, vanità. (88)

In questo scenario desolato, Masino rivolgerà ancora una volta il proprio sguardo verso il tema del legame coniugale:

Per contro la donna moderna, potendo quasi sempre condurre la propria vita a suo piacimento, è assai poco sollecitata da riti clamorosi. Preferisce sposare alla svelta, se non per procura, e divorziare alla chetichella o addirittura cambiare uomo e modo di vita quando le pare e piace. Come si cambia un vestito: e con la fabbricazione dei modelli in serie è così facile cambiare! È proprio a questo punto, per la gran facilità del cambiamento ma per la monotona somiglianza dei modelli, che l'abito nuziale, l'indimenticabile, l'inusabile, quello che metti una sola ora, riacquista un significato di conquista, di liberazione a una regola quotidiana, di fasto rituale, di sacrale. (96)

Una sottile ironia consente di completare il ragionamento riguardante un sacramento a suo dire in balia delle convenzioni sociali, dove la donna si ritroverà nuovamente in una posizione di svantaggio:

Veste nuziale, nozze, nubile, tutti derivati dal verbo *nubeo*: avvolgo di nubi, velo, offusco come una nebbia perché la fanciulla ignara dell'amore fisico sia scoperta e alla sua ignoranza siano tolti i veli dallo sposo. Ma che cosa togliere a una giovane del secolo ventesimo, nel mese d'agosto, che già non si sia tolta? [...] Il solo modo per farle accettare il luogo comune dell'abito nuziale sarà farle un vestito che sia un controsenso. Sentirsi eccentrica l'aiuterà a sudare con più delizia in mezzo ai suoi veli. (96)

Anche la tematica del sogno verrà sottoposta a un'attenta disamina: l'autrice, infatti, da sempre aveva assistito a una serie di «rappresentazioni di vicende concluse e molte di esse si [erano] protratte per molte notti come fossero puntate di un lungo spettacolo» (105), quasi racchiudessero in esse una sorta di teatralità latente. Fin dall'età di quattro anni, la letterata – dinanzi a tali esplorazioni oniriche – si era ritrovata a vivere le medesime emozioni suscitate in lei dalle pellicole del cinematografo:

Io dunque amavo i sogni come oggi i fanciulli amano il cinema (per inciso debbo notare che da quando il cinematografo è diventato

uno spettacolo frequentissimo nella mia vita io ho quasi del tutto cessato di sognare: o sogno male, per barlumi, incongruamente, piattamente). Andare a letto era per me un'avventura assai piacevole, se non fosse stato che spesso i miei sogni erano veri e propri incubi. Ma in essi però non trovavo solo spavento: assai spesso essi mi indicavano un nuovo sentiero di ricerca intellettuale o mi aiutavano a progredire per quelli che io già andavo tentando. (106)

L'esperienza acquisirà un determinato spessore nella biografia masiniana, in maniera tale da indurre il compagno a consigliarle un colloquio - seppur epistolare - con Freud (106). Anche se tali annotazioni rimarranno sepolte tra le carte private della romanziera e Freud perirà senza esser mai venuto a conoscenza dell'esistenza del materiale di cui avrebbe dovuto esserne il destinatario, è innegabile il peso dell'esperienza del sogno. In esso rivivranno gli affetti più cari, come Pirandello, apparso in sonno durante le notti del 10 dicembre 1937 - il primo anniversario della sua morte (118) -,<sup>6</sup> del 10 dicembre 1938 - data della seconda commemorazione - e il 10 giugno 1940 - la vigilia della dichiarazione di guerra fra l'Italia e gli Alleati (112).

Ampie digressioni e passi del testo svelano le dinamiche che hanno condotto alla stesura degli scritti più celebri: si pensi al passo descrittivo dedicato alla figura del giardiniere dei vicini dei nonni materni - Chesse - che con la sua «voce maschile» (131) e la «lunga folta barba rossa» (131), le aveva suggerito l'atmosfera cupa di *Monte Ignoso* (131).

Paola ricostruisce un'autentica galleria, completa di tutti i capi di vestiario indossati in occasione di avvenimenti tristi o addirittura dolorosi:

Quando Massimo mi ha detto che mi voleva bene avevo un vecchio cappotto blu con cui ero andata a scuola per tanti anni; e quando lui è morto portavo un abito da mare in tela a violenti disegni neri azzurri e gialli. Col cappotto sembravo una giovane vedova povera e rabberciata in un pastrano del defunto marito. Coll'abito sbracciato da mare sembravo una matura ma felice e spensierata bagnante. (133)

<sup>6</sup> Paola non riuscirà mai a placare il rimorso per non essere riuscita ad assistere Pirandello - l'amico di sempre - negli ultimi istanti di vita. Un dolore che comparirà anche tra le righe del suo *Album*: «in fondo eravamo responsabili della morte di Pirandello, avendolo lasciato solo, lui che ci considerava fratelli, in un momento per lui assai grave: il primo inverno in cui Marta Abba sarebbe rimasta in America a recitare *Tovarich*» (Masino 2015, 118).

E ancora:

Ebbene, per mio conto, se penso alle due morti cui ho personalmente assistito e al lutto grande che ne ho portato, debbo ammettere di ricordare il vestito che avevo nell'assistere quelle due creature adoratissime nel momento del trapasso e per qualche tempo dopo la morte come una stonatura ridicola, villana, insultante di fronte a quel grande mistero. (134)

Indelebile, a tal fine, rimarrà il ricordo della scomparsa dell'amata figura paterna, avvenuta in una Roma vessata dall'oppressione bellica. Un dolore, quello provato per la scomparsa di Enrico Alfredo, simboleggiato dalla descrizione delle vesti lacere indossate:

Vestita di vecchi stracci, dunque (non ricordo che scarpe avessi, ma so che non portavo il cappello) eppure, appena mio padre ebbe chiuso gli occhi, mi sentii orrendamente a disagio in quei panni, come se il loro scarso colore bastasse a offuscare tutto il bene adorante che io avevo avuto per lui e permettesse perciò alla gente di dubitare che mai io avrei potuto consolarmi della sua morte. Tanto forte fu in me questa impressione che poi, messi in un vestito nero, non seppi più staccarmi dal lutto per cinque anni. Né mi ricordo quale sia stato il mio primo vestito di colore. (136)

La cupezza cromatica manifesta nella raffigurazione dell'afflizione masiniana, cozza con la luminosità del vestiario indossato negli ultimi istanti di vita di Bontempelli - quasi essa rappresentasse l'illusoria speranza - nutrita in quegli attimi - di non dover perdere per sempre la figura dell'amato:

La morte di Massimo, ahimé, era ormai inevitabile e forse io mi sforzavo, sottolineando con il vestirmi più spensierato, di ritardarla fingendo a me stessa di non crederci e di non ammetterla. Ciò può spiegare quel mio vestito e l'apparente offesa che dovevo rappresentare, così sbracciata, così vistosa, mentre lui moriva. Così silenzioso, solitario, pudico e contenuto Massimo se ne andava, ignaro di noi, assorto in se stesso, che i miei tentativi miseri per trattenerlo e risvegliarlo alla vita, tanto più sottolineati da quei colori dell'abito, dovevano sembrare invadenti e volgari. E soffrivo anche di quella veste che indossavo, mi odiavo, avrei voluto subito strapparmela di dosso. Ma passò molto tempo, perché ero sola a occuparmi di tutto. (135)

Il tema della morte e del lutto non si esaurisce nella mera rievocazione delle dolorose perdite del passato, ma si espande sino a toccare i confini di un'elucubrazione di carattere universale:

Il lutto, io credo, deve essere nato come necessità interna di difesa. Difesa dal mondo vivo, troppo violento per voci, colori e suoni. Almeno noi che siamo stati mutilati dalla sorte proteggerci, per qualche tempo, da altri eventuali urti. E anche proprio per avvertire i felici di rivolgersi a noi con una certa cautela: di non urtarci troppo violentemente perché siamo feriti, piagati e, proprio per uno strappo che ci fa differenti da loro, ancor integri di foglie e radici. (133)

Paola piangerà a lungo la dipartita di Enrico Alfredo e di Massimo, due figure per certi versi affini tra loro:

Era il valore personale a dar peso al valore che mi attribuivano, non ero io ad avere un valore personale e a imporlo loro. E sarebbe stato assai difficile imporre loro qualche cosa. D'una intelligenza e d'una libertà spirituali quali raramente ho veduto (entrambi assai più intelligenti di Pirandello, il quale era a sua volta più geniale di loro) si conducevano all'amore in stato di totale innocenza. Amavano con il pudore dei fanciulli e con l'onestà dei fanciulli e con l'innocenza dei fanciulli. E quel che toccavano, con quell'amore, rendevano altrettanto innocente e integro e pudico. (171)

L'affetto nutrito dalla letterata per loro traspare dalle parole utilizzate per ritrarli e porli a confronto:

Mio padre sembrava tutto una grande foglia autunnale, una foglia di platano che scherzasse sul picciolo senza mai staccarsi e cadere. Massimo ricordava piuttosto certe pieghe d'ombra sotto le creste delle onde, quando dall'alto mare corrono arcuandosi a riva e giunte pare s'inclinino a toccare con la fronte il suolo in una riverenza. Nel volto fermo di Massimo c'era un continuo ammiccare di luci bianche e di ostinati silenzi che salivano dal profondo, dove tutto era una meccanica precisa di deduzioni pensieri intuizioni e stupori. Babbo era molto più fanciullo nelle sue manifestazioni esteriori, ma, nell'intimo suo, come tutti i fanciulli estroversi che eccedono nel riempire il mondo di sé per nascondere la propria insicurezza, era assai dubitoso e timido e desolato. Massimo era assai più bambino nell'intimo suo, assai più pronto a ogni favola, a ogni avventura e fiducioso nell'imprevisto e nel prodigioso, e perciò all'esterno poteva rimanere calmo, in attesa: e sembrava assai più maturo. (172)

La necessità di ricordare la scomparsa paterna risulta l'occasione propizia per dare conto del significato dei colori utilizzati:

Nell'ottobre del '43<sup>7</sup> morì mio padre. E io sentii subito fortissima la necessità di vestirmi di nero. Ho portato il lutto per molti anni, forse non era più per mio padre né per me stessa. Era un vizio: l'amore al colore nero e al bianco non nasce mai da un semplice gusto, ma da una più riposta piega dell'animo che risponde a un atteggiamento mentale dell'individuo. Mentre il bianco rappresenta l'esclusione di ogni colore, il nero è di ogni colore la somma. Volendo tradurre ai nostri fini questa legge fisica, se ne dedurrà facilmente come colui che si veste di nero sia più disposto ad accogliere tutto il peso di una totale comunione con gli altri uomini, donde la sua maggiore capacità di sofferenza, e che il bianco, per essere bianco, non potrà che estraniarsi dalla vita altrui e avere disponibilità spirituali solo per se stesso, non per chi gli vive a fianco. L'uomo in bianco deve essere più pulito (altrimenti addio bianco) dell'uomo in nero. (199)

L'attenzione alla sfera cromatica (200)<sup>8</sup> è un aspetto destinato a emergere non solo tra le pagine del privato: le tonalità del rosso, dell'azzurro e del verde, infatti, attraversano le pagine degli scritti, ricreando un'ideale tavolozza pittorica in grado di delineare con estrema chiarezza i contorni paesaggistici delle atmosfere descritte. La predilezione per determinate sfumature, a discapito di altre, è evidente da un passo in cui ella narra un aneddoto inerente la madre Luisa:

Mi racconta mia madre che lei, da bambina, non conosceva i colori, perché a Montignoso, oltre al rosso, al rosa, al celeste di alcuni fiori e al bianco, al verde, al marrone del marmo, delle fronde e della terra,

**7** Gli anni bellici furono complessi per la coppia - ricercata dal regime - e il ricordo delle difficoltà vissute rimane ancora vivido nella mente di Masino: «le nostre sere e le nostre notti erano piene di informazioni miracolosamente ricevute e trasmesse, di incredibili manipolazioni dei più incredibili cibi (bucce d'arancio e ghiande abbrustolite per il caffè, dolci di vegetina, erba dei prati e germogli strappati dai muri dei giardini per verdura, carne ignota manipolata nei modi più astrusi per mascherarne l'ignoto sapore - vannino? carne umana? gatto?) e poi il preparare improvvisati giacigli per improvvisi ospiti, trasmettere ordini e notizie con telefonate la cui interpretazione esatta comportava l'unica speranza di salvezza ('Dove hai comprato le melanzane?'. 'Ti mando le uova'. Per dire: 'Chi ti ha mandato quei prigionieri inglesi?'. 'Ti mando ebrei da nascondere')» (Masino 2015, 207).

**8** Paola riflette a lungo sul colore, al quale attribuisce un significato specifico: «La funzione psicologica del colore è cosa oramai provata e sarebbe inutile insistervi. Allo stesso modo è provato il fascino che il colore ha sempre esercitato sugli animi, sui più sensibili in un senso e in altro sui più rozzi. Il rozzo ama il colore squillante, come ama la voce, il riso, il pianto squillante; il raffinato ama i colori vibranti, l'appassionato i densi, profondi; il semplice i tenui.

Una distribuzione di colori che non ho mai capito, e non condivido, sono i colori che da Rimbaud alle vocali: A nero, E bianco, I rosso, O blu. Anche tenendo conto della diversa importanza di queste vocali nella lingua francese, non se ne vedono giustificati i colori, neppure dalle spiegazioni, interpretazioni del poeta» (Masino 2015, 200).

gli uomini e le donne non avevano che vestiti neri o grigi. Allora regalarono a Ruggero Schiff (nipotino di Vittorina Giorgini e compagno di giuochi di mamma) un pacco di carte veline colorate. E lui trionfante gliene mostrò una dicendole: «Lo sai che colore è questo?».

E mia mamma a inventare.

«No, no, no» faceva cenno lui col capo a ogni risposta di lei. E finalmente: «È lilla. Si chiama lilla». Fu un momento di grande umiliazione per mia mamma. Ne parla ancora come di una piaga aperta. (161)

Essendo stato concepito come un testo di carattere privato, *l'Album* dedicherà ampie digressioni e riflessioni allo stato di precarietà creativa vissuto dall'autrice in misura maggiore negli ultimi anni:

La sensazione di dover sempre essere altrove e in ritardo può giustificare la fretta con la quale attualmente mi vesto. Fretta e non-cura, perché ovunque io vada non m'interessa essere né vedere la gente che vi incontro. Poiché so di non poter più piacere spiritualmente data la mia gran decadenza intellettuale, non mi importa affatto di essere almeno fisicamente gradevole. Non solo non mi importa, ma, all'idea di un interesse di tal genere, ho vergogna. (185)

Appare desolante e al contempo curioso veder pronunciato il termine 'vergogna' da una narratrice quale Masino, caratterizzata dalla predilezione per tratti stilistici e tematici inediti e tali da porla ancora oggi al centro dell'interesse della critica.

La difficoltà nel ritrovare lo smalto letterario di un tempo costituirà una tematica articolata in svariate pagine:

Poiché il mio peggiore vizio è la divagazione, bisogna che io dia subito una sterzata ai miei ricordi e li riporti per la via giusta. [...] Battere la via sbagliata è perdere tempo, cadere in un fosso e sfasciarsi il destino di molti libri, prima che se ne riesca a scrivere uno ben centrato. Dunque, coraggio.

Coraggio, sì: ma non è facile ritrovare il filo di un discorso quando il discorso si è esaurito in noi. Esaurita la corrente di un ruscello, l'acqua fa pozza, cambia natura: da elemento vivace di letizia, si fa macchia livida e stagnante nel panorama; vi soffonde una malinconia che ne allontana il viandante. Come ridare il suo movimento al rio? L'acqua è quella medesima che poco prima usciva cristallina e brillante dalla sorgente, ma ora che s'è fermata subito s'è inquinata di terriccio e detriti, si è coperta di un velo di pelle rugginosa, manda un odore forte di putrefazione. (198)

L'immagine della 'putrefazione' chiarisce bene lo sconforto interiore vissuto in quegli anni di penuria inventiva. Non scorrerà più copiosa

la fonte della fantasia creativa: solo la desolazione testimoniata dagli appunti privati l'accompagnerà fino ai suoi ultimi istanti di vita.

La conclusione dell'*Album* acquisirà una sua originalità e diverrà una nuova parentesi meditativa:

Probabilmente, per condurre davvero a termine un libro traverso una sfilata di vestiti, bisognerebbe far dei vestiti lo scenario. Ma più ci penso e più mi par giusto concludere che soltanto gli scarsi drammaturghi (scarsi di valore, intendo) si dilungano nella descrizione delle scene. Shakespeare dice soltanto: *un bosco; una piazza; sala del trono*. Allo stesso modo son i romanzieri più sprovveduti che s'affidano, per sottolineare alcune atmosfere idilliche o tragiche, al vestito della protagonista. Con *Nostra Dea* Bontempelli voleva a un tempo mitizzare e far dissolvere nel mito questa concomitanza decadente e simbolista del vivere umano. (227)

E di seguito:

anche qualche titolo m'è balenato in mente: *Vita in costume, Carnevale personale, Moda archeologica, Escursioni in solaio*. Non sono belli neanche essi, poveri titoli di un libro abortito, ma suggeriscono questi troppi fogli che io non sapevo, non desideravo, non volevo fossero e invece sono rimpianti di quanto in me c'è di più femminilmente frivolo e femminile.

E che tutto debba aver termine m'è confermato da una coincidenza materiale. Il quaderno è finito. Sto scrivendo sulla terzultima riga dell'ultima pagina. E ora, proprio sull'ultima. Così sia. (230)

La conclusione si rivela suggestiva, contraddistinta dal susseguirsi di frasi di una brevità emblematica, necessaria a ricreare un certo andamento ritmico sulla pagina scritta e a suggerire l'immagine di una vena creativa destinata a esaurirsi.

## Bibliografia

- Luxardo Franchi, P. (2012). *Lettere italiane del Novecento*. Venezia: Cafoscarina;
- Mascia Galateria, M. (2015). «Introduzione. Il guardaroba delle memorie». *Masino* 2015, 5-45.
- Masino, P. (1948). «Anniversario». *Mercurio*, 36-9.
- Masino, P. (2015). *Album di vestiti*. Roma: Lit Edizioni;
- Neiger, A. (2004). «Lo spazio corporeo femminile nella scrittura di alcune narrative contemporanee». Agostini, T.; Chemello, A.; Crotti, I.; Ricaldone, L.; Riccarda, R. (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*. Padova: Il Poligrafo.
- Pupino, A. (2008). *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*. Roma: Salerno Editrice.

# **Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi**

## **Il *Bestiario* di Dino Buzzati**

Marialuigia Sipione  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Since ancient times, animals have been a fundamental part of literature and imagination, starting from Greek poetry, not considering traditions other than western. They have been a constant presence throughout the ages, though during the 19th and 20th centuries we have learn to love and protect our pets, often ignoring the needs, peculiarities and suffering of all the others, primarily farm animals. Even so, animals cannot and will not disappear from our psyche, imagination and art. Animals also play a major role in Dino Buzzati's world, like mountains, woods, seas and metropolis. This article focuses on the presence of animals into Buzzati's *Bestiario* and offers some suggestions for making a bridge between literature and ethology.

**Keywords** Buzzati. Animal studies. Cognitive ethology. Comparative literature. Bestiario.

**Sommario** 1 *The Cat is on the Moon*: l'arte e la riconoscenza tardiva. – 2 Le ragioni di un egoismo tutto umano: siamo ciò che mangiamo. – 3 Le ragioni di un egoismo tutto umano: siamo ciò che sappiamo. – 4 Animali fantastici e dove trovarli: il Babau, il drago e il Colombre. – 5 Animali domestici e come trattarli: cani e gatti. – 6 Etologia allo specchio: cenni sul vecchio facocero.

### **1 *The Cat is on the Moon*: l'arte e la riconoscenza tardiva**

Sulla sezione dedicata alla scienza dal quotidiano *La Stampa*, un articolo a firma di Piero Bianucci del 3 febbraio di quest'anno segnala come, per commemorare lo sforzo e il sacrificio (inconsapevole) della gatta francese Felicette, andata in orbita per dieci minuti il 18 ottobre 1963 e rientrata in buona salute sulla terra (salvo poi venire sezionata da scienziati che volevano indagare gli ef-

fetti dell'accelerazione e dell'assenza di gravità sul cervello dei mammiferi), l'artista Gill Parker abbia realizzato, grazie ad un crowdfunding, una statua che la raffigura.<sup>1</sup> Sguardo incuriosito, globo sotto le zampe e musetto irresistibile, come si conviene a ogni felino, Felicette ci ricorda quanti quadrupedi sono stati immolati nella conquista dello spazio o in altre ricerche scientifiche, più o meno discutibili.

La segnalazione, oltre a costituire motivo di interesse per chi si occupi di scienza e/o abbia a cuore il benessere degli animali, avrebbe incontrato, ne siamo certi, il plauso di Dino Buzzati,<sup>2</sup> che - da giornalista, narratore e pittore - agli animali non umani ha rivolto una attenzione costante, se non crescente, e partecipata.<sup>3</sup> Difatti, il *Bestiario* - l'insieme dei suoi contributi pubblicati fra il 1932 e il 1970 e raccolti per i tipi di Mondadori da Lorenzo Viganò, dopo una prima edizione a cura di Claudio Marabini - è forse uno dei lavori più intrinsecamente privati e al contempo militanti del bellunese, che se possedeva, ed era posseduto, da tre meravigliosi cani vivi e possedeva, ed era posseduto, da quattro meravigliosi cani morti, mostrava interesse, curiosità ed empatia verso tutti gli animali: oltre ai più prevedibili cani, gatti e uccellini, anche bisonti, formiche, aquile, pesci, antilopi, facoceri, molluschi, foche, orsi, scimmie ecc.

Alla grande varietà di personaggi non umani corrisponde un altrettanto vasto serbatoio di generi, stili, funzioni e caratteristiche tipologiche: è possibile, però, condurre un discorso unitario e metodologico? Si riesce, astraendoci dal singolo *specimen* testuale, a elaborare una riflessione più ampia? E ancora: è possibile rinvenire, più o meno palesemente, dei rimandi o delle sponde alle teorie scientifiche coeve alla stesura di questi testi?

L'ultimo quesito è forse quello cui si risponde con maggior fatica anche perché qualcuno potrebbe argomentare che l'attenzione che Buzzati riserva agli animali resta quella di un umanista, principalmente concentrato sulle dinamiche psicologiche umane e tutto sommato poco attento nei riguardi delle altre forme viventi.

In realtà, nel leggere o rileggere in sequenza le pagine di questo *Bestiario*, ci si accorge di come in più occasioni lo scrittore sembri

**1** <https://www.lastampa.it/scienza/2020/02/03/news/un-monumento-a-felicette-prima-gatta-spaziale-1.38419473>.

**2** In conclusione de «I cani stratosferici», Buzzati scrive: «Un voto assai discreto e semplice esprimiamo: che quando verrà eretto il primo monumento al primo uomo che avrà messo i piedi sulla Luna, la statua del pioniere abbia ai suoi piedi, accucciato, un cane, o per lo meno - questo non ce lo negheranno, spero - che sui bassorilievi del piedistallo, fra le altre figure più o meno simboliche di circostanza, venga raffigurato anche un cagnolino che guardi in su, con occhi spaventati, come per dire: dopo tutto, se ci sei arrivato, grande eroe degli spazi, il merito è anche un poco mio». (Buzzati 2015b, 1: 105).

**3** Sugli animali in Buzzati, rimando allo spoglio di Carnero 1998, 1999. Vedi pure: Posenato 2010. Recente e ben documentato l'articolo di Martínéz Garrido 2012.

comprendere appieno come, *mutatis mutandis*, i bisogni, le paure, le idiosincrasie e i desideri siano gli stessi, indipendentemente da chi li abbia concepiti, se uomo o altro animale. Ne deriva che i rischi di eccedere nell'antropomorfismo o nel suo opposto, l'antropodiniego,<sup>4</sup> qui non si presentano poi più di tanto.

A prevalere è spesso il buonsenso, lo stesso che ci ricorda come:

Ora, lo so, bisogna andare cauti nell'interpretare il comportamento delle bestie, le quali sono lontanissime da noi; e soprattutto resistere alla istintiva tentazione di prestare loro sentimenti umani. È vero. Ma stavolta c'era una evidenza tale! (*Bestiario* 2015, 258)

Ecco che il *Bestiario* ci consente non solo di seguire le evoluzioni del pensiero e dell'officina creativa del Nostro, ma anche di isolare dei nuclei concettuali portanti e di inquadrarli in un orizzonte critico più ampio, quello degli Human-Animal Studies (di solito indicati con l'acronimo HAS), forse non ancora penetrati nel tessuto culturale italiano, ma ben avviati in ambito europeo e statunitense (DeMello 2012). Questo non per forzare la mano, con del gratuito anacronismo, ma perché Buzzati, con sincronismo involontario, per certi versi sembra preconcizzare e anticipare alcuni temi sul punto di affacciarsi all'orizzonte critico d'Oltreoceano.

Del resto, Buzzati in più campi è stato un (appartato) apripista: basti pensare al pionieristico lavoro del *Poema a fumetti*, dove, in assoluto anticipo sui tempi, le illustrazioni non sono ancillari rispetto al testo, ma lo completano; o, ancora alla *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, narrazione per bambini e per adulti, di recente (2019) adattata per il grande schermo da Lorenzo Mattotti.

Le pagine che seguono sono dunque un tentativo di andare alla ricerca, per parafrasare Derrida, dell'animale che dunque Buzzati è.

<sup>4</sup> Prendo in prestito le parole dell'etologo e primatologo olandese de Waal, secondo cui «La tesi dell'antropomorfismo ha le proprie radici nell'unicità degli esseri umani in quanto rispecchia la volontà di distinguerci, negando la nostra natura animale. È una consuetudine nelle discipline umanistiche e in gran parte delle scienze sociali che si nutrono del concetto per cui la mente umana sarebbe, in qualche modo, una nostra invenzione. Per me invece un problema più grande rispetto all'antropomorfismo è il rifiuto di riconoscere la somiglianza tra esseri umani e altri animali. L'anthropodenial, o antropodiniego, come ho definito questo rifiuto, è un approccio che ostacola la possibilità di ammettere serenamente chi siamo come specie» (de Waal 2020, 68).

## 2 Le ragioni di un egoismo tutto umano: siamo ciò che mangiamo

Testo ibrido, quello del *Bestiario*: scritti di occasione, di cronaca giornalistica, si giustappongono a racconti di genere e stile diversi, ma tutti di alta qualità compositiva. In filigrana, dietro molti di essi, si percepisce il rovello intellettuale di Buzzati che, se da ragazzo pratica la caccia e (suo malgrado) appartiene a una generazione in cui la virilità si esplica (anche) nel modo in cui ci si accosta agli animali, nel corso della sua vita diventerà prima un cinofilo, poi un vegetariano e infine un sostenitore di quella che Mainardi ha definito «etica allargata» (Ceserani, Mainardi 2013, 19), scrivendo pagine tutt'oggi attuali, vibranti e per niente retoriche sulla tracotanza dell'uomo e gli effetti nefasti della sua supremazia sugli altri esseri viventi.

C'è da dire che Buzzati sviluppa abbastanza presto una sensibilità particolare, nei confronti degli animali, dal momento che apparteneva a un mondo che muoveva i primi passi verso quella «great acceleration» della modernità, ma che conservava diverse 'sacche' in cui i modi, i tempi, i riti provenivano ancora dal mondo contadino. Un mondo che osservava e rispettava il ritmo delle stagioni e delle colture, che considerava le bestie parte integrante delle famiglie, che le nutriva e curava, e soprattutto non ne snaturava la fisiologia, le abitudini, lo stile di vita.

L'allevamento intensivo, con tutte le aberrazioni ad esso connesse (condizioni di vita degli animali a dir poco indegne, uso di farmaci e antibiotici per migliorarne le prestazioni, ritmi serrati di produzione, l'alienazione per chi deve tramortire/spennare/abbattere/scuoire, per diverse ore al giorno, a fronte di una paga certamente non elevata) compaiono solo occasionalmente fra le pagine di questo *Bestiario*, iniziando a fare capolino in racconti come «Il bue vuoto» e «La giornata della gallina 0», che costituiscono il contraltare del ben più idillico «Un suino».

Quest'ultimo è Pompeo, un maiale di prodigiosa bellezza che, prima di andare al macello, è stato trattato con affetto e venerazione da Nane, contadino «dotato di una bonaria, fresca e scherzosa fantasia». In tempo di guerra, mentre tanti, bipedi e quadrupedi, patiscono la fame, Nane lo esorta a mangiare con criterio, scegliendo le erbe migliori, per diventare per tutti un motivo di orgoglio (Buzzati 2015c, 2: 135). E anche a distanza di anni, di Pompeo si continua a usare un osso per insaporire le pietanze e soprattutto delle sue doti si continua a rendere grazie.

Atmosfera già diversa è quella che si respira all'interno del racconto (e della stalla) «Il bue vuoto», in cui si descrivono, per bocca del contadino, le regole della macellazione e i suoi obblighi economici. Al proprietario che percepisce lo strazio dell'animale, costretto al di-

giuno per non ingrassare, dato che il suo peso è già stato concordato e confermato al mattatoio, viene in mente che «i condannati a morte li lasciano mangiare e bere fin che vogliono, l'ultimo giorno» (Buzzati 2015d, 2: 25). E nonostante la tentazione di sfamare il bue, pagando l'extra richiesto di quindici lire, a prevalere sono le ragioni economiche, capaci di anestetizzare anche un autentico moto di *pietas*.

A dover rispettare numeri e tabelle di marcia sono anche le galline ovaiole che, a seconda della prolificità, vengono identificate con un numero:

la gallina zero è la 'prima' della classe, la più brava delle 13.499 galline che vivono nello stabilimento. [...] Per aver messo alla luce 308 uova in un anno ha conquistato il diritto al numero zero, come sarebbe a dire la maglia rosa in un Giro d'Italia. (Buzzati 2015e, 2: 115)

Il tono, qui, grazie anche al paragone col Giro d'Italia, è scherzoso, ma non bisogna dimenticare la conclusione del racconto, quando si accenna alle sorti di un «gallo tedesco di razza», al quale, passata la stagione produttiva, fu accordato di morire di morte naturale: «solo dopo si seppe la ragione di tante affettuose premure: era costato mille lire» (118).

Ecco, questi tre esempi ci permettono di ragionare anche sul tema del possesso, dello sfruttamento e della violenza sugli animali: se nel mondo rurale, lo testimonia anche il caso di Pompeo, l'intera parabola biologica dell'animale era rispettata, nei suoi tempi e modi, e l'animale (addomesticato, più che domestico) costituiva parte del nucleo familiare, ben diversa la situazione all'interno di un allevamento, intensivo o meno. In questo ultimo caso, l'animale è considerato in tutto e per tutto un oggetto, una proprietà, un bene da commercializzare e da cui ricavare guadagno.

La logica del possesso dell'animale, anche non di allevamento bensì da compagnia, è tutt'oggi ancora radicata nel nostro Paese, se è vero che nel nostro ordinamento giuridico agli animali non è accordata una soggettività giuridica, essendo ancora considerati al pari di una *res*. Negli ultimi anni, però, qualcosa si è mosso: grazie alle campagne portate avanti da associazioni animaliste e da avvocati specializzati in tutela dei diritti degli animali non umani, si è riconosciuta, almeno in Italia, l'impignorabilità degli animali di affezione e compagnia che invece, fino alla metà del dicembre del 2015, equiparava in tutto e per tutto gli amici a quattro zampe agli oggetti custoditi in un immobile e, come tali, ne sanciva la possibilità di cambiare proprietario in caso di debiti e impossibilità a estinguerli.

Certo, la sensibilità media, parlando di animali (specie se domestici) si è andata acuendo, negli ultimi anni; ma se, per molti, è facile provare empatia per «quel cagnolino randagio e macilento, che tre-

mava dal freddo nella strada e che sarebbe stato così semplice fare entrare al caldo e sfamare» (Buzzati 2015f, 1: 101), più difficile sembra riconoscere nell'altro e diverso da sé pari diritti e dignità:

E quella meravigliosa antilope ammazzata inutilmente, per il solo gusto di ammazzare, dopo una fin troppo fruttuosa giornata di caccia? E quella biscia del tutto inoffensiva spiacciata con un sasso? E tutte quelle bistecche, cotolette, scaloppe, tutti i polli, le lepri, gli uccelletti, i pesci, i molluschi finiti con obbrobrio nel nostro apparato digerente? A pensarci, non meritano altrettanti rimorsi? (101-2)

Sì, rispondono in coro Buzzati e il lettore (empatico): certo che sì.

### **3 Le ragioni di un egoismo tutto umano: siamo ciò che sappiamo**

Se nei tre racconti appena menzionati la critica di Buzzati è velata o carsica, ben diversi sono i toni ravvisabili negli articoli scritti in merito alle scoperte spaziali e alla corsa all'allunaggio. Lo scrittore non sembra essersi fatto contagiare dall'entusiasmo per le missioni spaziali, specie quando, in via cautelativa, al posto degli astronauti, hanno visto andare in orbita cani e gatti. In controtendenza rispetto al clima del tempo, Buzzati preferisce evidenziare le analogie e le prossimità tra l'uomo e gli altri animali, invece di percepirla come disgiunti da uno iato profondo. La sua è una posizione fortemente anti-specista, in linea con le tendenze più avvertite degli Human-Animal Studies, che enfatizzano proprio, per dirla con Carl Safina, come gli animali siano come «i popoli tribali, i contadini, i nativi, i poveri e in generale come la maggior parte di noi: mal rappresentati, schiacciati dalle grandi fortune di persone dotate di armi potenti ma di menti deboli» (Safina 2018, 603).

Ecco allora che, senza forzare la mano, sentiamo di poter asserire che da alcuni testi che costituiscono il *Bestiario* scaturisce un messaggio forte e un impegno etico assoluto: quello di parlare per chi non ha voce, visto che

l'uomo [...] approfitta della superiorità toccata in sorte senza alcun suo merito, la superiorità di avere la scatola cranica mostruosamente sviluppata in confronto al resto del corpo; ed assoggetta ai suoi diabolici capricci altre creature di lui meno sagaci e furbe. Lo riconoscesse almeno. Ammettesse l'abuso. (Buzzati 2015b, 1: 104)

Questa citazione proviene da «I cani stratosferici», uno degli scritti più coraggiosi e attuali, diremmo oggi, dell'intera raccolta. Datato

19-20 febbraio 1957, il testo si apre con una riflessione sulla «notizia giunta dalla Russia circa i riusciti esperimenti stratosferici»: i due cani spediti in orbita hanno toccato terra «in condizioni soddisfacenti».

È questa formula vuota, ambigua e generica, a scatenare la *vis polemica* dello scrittore, che si interroga – e interroga i suoi lettori del *Corriere d'informazione* – su cosa possiamo intendere per «condizioni soddisfacenti» e, più in generale, della mancanza di rispetto del benessere (oltre che della volontà) degli animali. La voce di Buzzati è argentina, nella sua condanna alla ricerca fine a se stessa e il testo, nella sua brevità, è di una efficacia sbalorditiva. Qui come altrove, Buzzati riesce a spostare l'attenzione dalla notizia di cronaca, che fotografa *l'hic et nunc*, a considerazioni più generiche, che attengono al campo dell'antropologia, della sociologia e dell'etologia. Non si possono conoscere, argomenta lo scrittore, le preoccupazioni e le angosce dei poveri cani stratosferici: non abbiamo idea della sofferenza che abbiamo indotto in loro e, ancor più grave, non ne teniamo conto perché siamo accecati dalla nostra (presunta) superiorità di 'scimmia nuda' e pericolosa. Qui Buzzati introduce un tema molto complesso e dibattuto, anche di recente, all'interno dello stato dell'arte degli Human-Animal Studies, quello della violenza dell'uomo sulla vita animale. Da un punto di vista filosofico, le radici della riflessione si possono forse far risalire alla domanda di Bentham: «Can they suffer?» Da questa prospettiva, il problema non è di confrontare le diverse abilità e capacità per riconoscere a una qualsiasi razza il primato sulle altre,<sup>5</sup> ma piuttosto di interrogare la sofferenza animale, il suo *pathein*. La domanda formulata dal filosofo inglese, rovesciando la premessa metafisica del logos come facoltà/capacità, mette in dubbio la linea filosofica da Aristotele a Heidegger, da Descartes a Kant.

Che sia commentando l'immaginario dialogo fra Laika, in orbita, e Poppy, una Coker Spaniel rimasta sulla Terra, o ragionando sul prezzo, in termini di dolore e patimento, che certe ricerche scientifiche comportino, Buzzati si rende conto perfettamente che

chi più chi meno, tutte le bestie partecipano di quel grande mistero del creato, che si chiama dolore; ed è questa sofferenza, che, in tutti i minuti, del giorno e della notte, da tutte le parti della Terra, invoca la nostra comprensione (Buzzati 2015f, 1: 100)

Il dolore accomuna tutti gli esseri viventi che da questo vengono pertanto livellati e posti sullo stesso piano: mancano i presupposti per

<sup>5</sup> «In altri termini, quel che è più importante per noi [...] può non essere altrettanto importante per altre specie. Spesso gli animali sanno solo quello che hanno *bisogno* di sapere. Il maestro dell'osservazione naturalistica, Konrad Lorenz, credeva che non si potessero studiare efficacemente gli animali senza una comprensione intuitiva fondata sull'amore e sul rispetto» (de Waal 2020, 34).

una logica gerarchica, cadono le premesse dell'antropocentrismo e allora è proprio vero che «bisogna sdraiarsi a terra fra gli animali per essere salvati».<sup>6</sup>

#### 4 **Animali fantastici e dove trovarli: il Babau, il drago e il Colombre**

Percepriamo, scriveva Giorgio Vasta, recensendo il volume di Berger *Perché guardiamo gli animali?*, che nella vita animale «c'è una sfida muta alla nostra capacità di comprensione delle cose: un segreto spalancato, nitidissimo e inconoscibile, che ci attrae e ci tormenta: un enigma senza fine che guardiamo, ci guarda negli occhi, e aspetta» (Vasta 2016).

La fascinazione e il mistero che gli altri animali rappresentano per noi, Homo sapiens, fin dai tempi delle pitture parietali di Lascaux, dei geroglifici dell'antico Egitto, del mito greco, ha invaso e pervaso anche, e su questo le considerazioni di Berger sono tutt'ora validissime, il nostro immaginario e, di conseguenza, il nostro inconscio.

Buzzati, dotato di immaginazione fervida e trepidante, ha saputo delineare, con il pennello e con la biro, sguardi, scatti e corpi, anche di animali che, se non condividono con noi la biosfera, non per questo sono meno credibili o temibili, una volta conosciuti. Penso ovviamente al Babau, mostro proteiforme, capace di insediare il sonno di adulti e piccini e di costringere un'assemblea cittadina a varare misure restrittive e punitive per allontanarlo, al drago, vittima di una battuta di caccia, ma soprattutto al Colombre, erroneamente ritenuto presagio funesto e invece creatura benaugurante, capace di donare al fortunato che lo avvista (e non lo rifugge) una sorta di talismano capace di assicurare, a chi lo possiede, ogni bene:

Quella cosa che tu vedi spuntare dalle acque e che ci segue, non è una cosa. Quello è un colombre. È il pesce che i marinai sopra tutti temono, in ogni mare del mondo. È uno squalo tremendo e misterioso, più astuto dell'uomo. Per motivi che forse nessuno saprà mai, sceglie la sua vittima, e quando l'ha scelta la insegue per anni e anni, per una intera vita, finché è riuscito a divorarla. E lo strano è questo: che nessuno riesce a scorderlo se non la vittima stessa e le persone del suo stesso sangue. (Buzzati 2015g, 2: 55)

Il Babau, il drago e il Colombre sono vittime delle false credenze che li riguardano, ma soprattutto sono l'epitome dell'incapacità umana di relazionarsi costruttivamente con la propria parte sommersa. «Quel-

<sup>6</sup> Così nella felice formula di Canetti esegeta di Kafka: cf. Canetti 2007, 196-7.

lo sguardo fra animale e uomo, che potrebbe aver giocato un ruolo cruciale nello sviluppo della società umana e con il quale, in ogni caso, tutti gli uomini hanno convissuto fino a meno di un secolo fa, si è estinto» (Berger 2016, 53) scriveva giustamente Berger. La lotta ingaggiata dagli uomini contro queste tre creature fantastiche mostra, senza tema di smentita, che l'unico mostro è davvero il Sapiens. Infatti il Babau «era molto più delicato e tenero di quanto si credesse. Era fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione: anche se vero» (Buzzati 2015i, 2: 22); il drago, rinserrato in valle Secca, viene incalzato e perseguitato fino a scomparire. Gesto crudele e anche inutile, se si considera il sesso dell'animale (una femmina) e la sua età ormai veneranda.

Come osservato giustamente da più parti,<sup>7</sup> in questo caso assistiamo davvero a un rovesciamento del mito di san Giorgio giacché ad essere ammantato di bontà, qui, non è l'uomo con la lancia, ma l'animale:

Nessuno aveva risposto al suo grido, in tutto il mondo non si era mosso nessuno. Le montagne se ne stavano immobili, anche le piccole frane si erano come riassorbite, il cielo era limpido, neppure una minuscola nuvoletta e il sole andava calando. Nessuno, né bestia né spirito, era accorso a vendicare la strage. Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stolto re-  
criminare. (Buzzati 2015h, 2: 88)

Il Colombre, scansato per tutta la vita a seguito della superstizione che lo riguarda, è l'unico a riuscire a salvarsi, dal confronto con l'uomo, inabissandosi nelle fredde acque del mare.

## 5 Animali domestici e come trattarli: cani e gatti

La grandezza di una nazione si misura dal modo in cui tratta gli animali, pare abbia detto Gandhi, e se in effetti volessimo prendere a parametro di civiltà il modo in cui ci relazioniamo agli animali non umani, otterremmo dei risultati incompleti e spesso contraddittori. In Italia, gli animali domestici sono poco più di 32 milioni, secondo le stime at-

<sup>7</sup> Tra tutti, richiamo l'articolo già citato di Martínéz Garrido 2012, 103.

tuali di una ricerca del Censis.<sup>8</sup> La consuetudine con i *pet* è, per certi versi, anch'essa una conquista della modernità e così Buzzati riesce a registrarla, anche se limitata alla città in cui ha più vissuto e lavorato, Milano. Il *Bestiario* riporta casi narrativi di animali domestici, accuditi e pasciuti come principi, così come sorti di animali sfortunati, ospiti di rifugi e in cerca di una famiglia. Maggiore attenzione è accordata dallo scrittore alla relazione fra uomo e cane, probabilmente per inclinazioni personali e, all'interno di questa, importanti e toccanti riflessioni sono spese ragionando della mortalità degli amici a quattro zampe, tendenzialmente meno longevi dei bipedi cui si accompagnano.

Già il testo introduttivo alla raccolta, inciso da Buzzati per la Rai il 10 marzo 1959, offre uno scorcio della vita privata dello scrittore e del dolore da lui provato in seguito alla morte dell'amato boxer Napoleone II. Quando si accorge che, complice il *tempus aedax*, del cane non resta più nulla, neanche la piccola macchia sull'intonaco, in corrispondenza del luogo dove era solito accucciarsi, Buzzati sembra quasi rispondere all'elegia, sincopata e sofferta, di Jean Grenier, che in *Sur la mort d'un chien* (1957)<sup>9</sup> aveva in effetti speso parole tenerissime sull'adorato Taïaut. Il paragrafetto VIII, ad esempio, è dedicato alla stanza in cui il cane ha trascorso gli ultimi momenti della sua vita e in cui tutto è rimasto, alla sua morte, così com'era. Lo scrittore riprende questo tema anche in altri luoghi del testo, arrivando a confessare di trovarsi a disagio nell'entrare o utilizzare quella stanza, in quanto per sempre associata alla figura del cane e alla sua morte. Nel caso di Buzzati, viene addirittura a mancare il conforto di chi sa di poter mantenere tutto com'era, dato che, pur avendo chiesto agli imbianchini di non toccare la macchia «sul muro bianco, sotto il tavolino, là dove si accucciava», si rende conto che «di giorno in giorno [la macchia] misteriosamente impallidisce. Il tempo si porta via anche quella. Maledetto» (Buzzati 2015j, 1: 4).

Se la sorte degli animali domestici è, salvo qualche caso, quella di essere protetti dai padroni e accuditi come membri della famiglia, ben diversa la vita per gli animali randagi, o abbandonati in seguito a malattie, incidenti, irresponsabilità. Sono almeno due i casi in cui Buzzati si rivolge ai suoi lettori per sensibilizzarne le azioni: nel primo caso, finge di riportare la lettera scritta dal gatto Gaudenzio, ospite di un rifugio a Milano: con logica stringente e asciuttezza stilistica, Gaudenzio descrive lo stato miserevole in cui versa il gattile:

L'aspetto del nostro asilo è quello di un piccolo lager. Se entrerai, il nostro odore ti toglierà il fiato, immagino. [...] Ma tu entra lo stes-

<sup>8</sup> «Il valore sociale dei medici veterinari», ricerca presentata a Roma con la Federazione Nazionale Ordini Veterinari Italiani (FNOVI).

<sup>9</sup> Il volume è stato di recente pubblicato in italiano; cf. Grenier 2011.

so. Per terra, sui tavoli, nelle cuccette, sulla spalliera di una vecchia poltrona, vedrai disseminata una corte dei miracoli. Centocinquanta disgraziati mici ti guarderanno fissamente. Qualcuno, più debole di nervi, ti salterà magari su una spalla. Ne vedrai uno piccolo e magro, nero, con una zampa anteriore mozza: gliel'ha trinciata con una roncola il padrone perché aveva rubato un pezzetto di lardo. Ne vedrai un altro tigrato come me, con gli occhi chiusi da una crosta: dei ragazzi si sono divertiti ad accecarlo col catrame (Buzzati 2015k, 1: 228)

e loda i gesti delle volontarie, che si impegnano con i propri mezzi e i propri tempi a rendere meno gravosa la permanenza coatta in quel luogo

Vengo al sodo: sarebbe un'opera santa se qualcuno levasse la voce per far sapere la triste situazione dei gatti di Milano. Altre città sono infinitamente più ospitali, con noi. Basta pensare a Roma e Venezia. Milano, invece, è un posto ingrato, e sì che i milanesi sono, in Italia, tra quelli che trattano meno peggio gli animali, almeno così ho sentito dire (227)

Ugualmente accorato è il monito, stavolta affidato direttamente alla voce dello scrittore, che si legge in *Una gara di bellezza fra cani senza 'pedigree'*, vera arringa a favore di un rapporto fra uomo e cane che si basi su affetto, reciprocità e complicità e non su aspetto fisico o prestazioni.

Si chiede e ci chiede, infatti, Buzzati se

Il nostro affetto deve andare forse all'albero genealogico di una bestia, o alla bestia qual è, per la compagnia che ci tiene, gli occhi con cui ci guarda, le attenzioni con cui consola le nostre giornate, le misteriose intuizioni con cui avverte di lontano la nostra presenza e legge nei nostri pensieri? (Buzzati 2015l, 1: 112)

Con la sensibilità che gli è propria, Buzzati sollecita il lettore a riflettere sulle connessioni emotive interspecifiche, anticipando, in qualche modo, il dibattito a noi contemporaneo (de Waal 2020, 295-338).

## 6 Etologia allo specchio: cenni sul vecchio facocero

«Occorre considerare la psicologia del vecchio facocero. Giunto a una certa età, il cinghiale africano spesso è portato a considerare con disdegno le miserie della vita» (Buzzati 2015m, 2: 97) ci ammonisce un apparentemente impersonale narratore, il cui tono, fra l'a-

sciutto e l'ironico, potrebbe essere quello di un divulgatore scientifico, atto a commentare un filmato sul comportamento di animali in natura. Questo testo, fra i più apprezzati dello scrittore, parrebbe la trasposizione letteraria di quello che, fra gli etologi, è inteso come campionamento del 'focal animal', un metodo comunemente utilizzato per l'elaborazione di etogrammi, almeno dal tempo delle teorizzazioni di Altman, a metà degli anni Settanta. Secondo Altman, gli osservatori dovrebbero campionare solo i comportamenti di un individuo alla volta, indipendentemente dal numero di suoi simili sui cui potrebbe cadere l'attenzione durante l'esperimento.

Quando si utilizza il campionamento del 'focal animal', che in effetti ricorda molto da vicino l'inquadratura di campo medio in ambito cinematografico, gli individui scelti all'interno di un gruppo sono osservati per un periodo di tempo ciascuno, registrando i loro comportamenti a intervalli prestabiliti. Possiamo dunque azzardare che «Vecchio Facocero» sia forse uno dei testi più stimolanti per il critico con passione per il comportamento animale, sia per il tema, sia per il modo in cui esso è affrontato.

Leggendo delle disavventure del vecchio facocero ci rendiamo facilmente conto che, al netto di alcune differenze squisitamente etologiche, le logiche imperanti nelle società di mammiferi sono sempre piuttosto simili: con l'avanzare dell'età, l'individuo dominante, ormai tacciato di essere «scorbutico», viene relegato in un angolo e scalzato da chi è negli anni verdi della vita: «i giovani avevano perduto ritengo, ti davano colpi di zanna per spingerti da parte, e le donne hanno lasciato fare, segno che anch'esse ne avevano di te abbastanza» (97).

Il dissidio generazionale è solo una delle componenti del racconto, che in effetti descrive la cruda uccisione del facocero protagonista, rimasto ai margini del suo gruppo e quindi estremamente vulnerabile.

Impossibile non lasciarsi commuovere dalla parabola vitale del protagonista, che nel momento di maggior vulnerabilità cerca, disperatamente, di trovare conforto nella società di suoi simili, ma muore ai margini, isolato. Il bruttissimo facocero, sgraziato e di aspetto quasi caricaturale ma che sicuramente ha «sotto il pelame scabro una specie di cuore» (97), ci fa riflettere sull'insensatezza delle nostre scelte, sulla solitudine che ci coglie e ci isola anche dagli affetti più prossimi, sull'ineluttabilità della morte.

Occorre considerare la psicologia del vecchio facocero, insomma, per avere conferma che non è poi così dissimile dalla nostra.

## Bibliografia

### Opere letterarie

- Bestiario* 2015 = Buzzati, D. (2015a). *Bestiario*. 2 voll. A cura di L. Viganò. Milano: Mondadori.
- Buzzati, D. (2015b). «I cani stratosferici». *Bestiario* 2015, 1: 103-5.
- Buzzati, D. (2015c). «Un suino». *Bestiario* 2015, 2: 134-6.
- Buzzati, D. (2015d). «Il bue vuoto». *Bestiario* 2015, 2: 23-5.
- Buzzati, D. (2015e). «La giornata della gallina 0». *Bestiario* 2015, 2: 115-18.
- Buzzati, D. (2015f). «Il fantasma del cane “Chris” fra le gambe degli invitati». *Bestiario* 2015, 1: 98-102.
- Buzzati, D. (2015g). «Il Colombre». *Bestiario* 2015, 2: 54-9.
- Buzzati, D. (2015h). «L’uccisione del drago». *Bestiario* 2015, 2: 75-89.
- Buzzati, D. (2015i). «La fine del Babau». *Bestiario* 2015, 2: 18-22.
- Buzzati, D. (2015j). «I miei cani». *Bestiario* 2015, 1: 3-6.
- Buzzati, D. (2015k). «Due volte disgraziati i gatti randagi di Milano». *Bestiario* 2015, 1: 226-9.
- Buzzati, D. (2015l). «Una gara non di bellezza fra cani senza “pedigree”». *Bestiario* 2015, 1: 110-14.
- Buzzati, D. (2015m). «Vecchio Facocero». *Bestiario* 2015, 2: 97-101.

### Opere critiche

- Berger, J. (2016). *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l’uomo attraverso le altre specie viventi*. Milano: Il Saggiatore.
- Canetti, E. (2007). «L’altro processo. Le lettere di Kafka a Felice». *La coscienza delle parole*. Milano: Adelphi.
- Carnero, R. (1998). «Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte prima)». *Studi buzzatiani*, 3, 64-94.
- Carnero, R. (1999). «Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (parte seconda)». *Studi buzzatiani*, 4, 51-77.
- Ceserani, R.; Mainardi, D. (2013). *L’uomo, i libri e gli altri animali. Dialogo tra un etologo e un letterato*. Bologna: il Mulino.
- DeMello, M. (2012). *Animal and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.
- de Waal, F. (2020). *L’ultimo abbraccio. Cosa dicono di noi le emozioni degli animali*. Milano: Raffaello Cortina.
- Grenier, J. (2011). *In morte di un cane*. Messina: Mesogea.
- Martín Garrido, E. (2012). «Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati». *Testo*, 63(1), 93-107.
- Posenato, C. (2010). *Il bestiario di Dino Buzzati*. Bologna: Gli Inchiostri.
- Safina, C. (2018). *Al di là delle parole. Che cosa pensano e provano gli animali*. Milano: Adelphi.
- Vasta, G. (2016). «L’uomo e gli animali: una curiosità reciproca». *Il Venerdì - Repubblica*, 29 aprile.



# Un itinerario nell'opera di Lalla Kezich, con una lettura del romanzo breve *La preparazione*

Alessandra Trevisan  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** A diminutive and a surname, acquired by her husband and well-known film critic Tullio, define the stage name of Lalla Kezich, 'b-side figure' in the Italian literary panorama of the Twentieth Century. This contribution aims to present some notes about her work and its reception, providing a preliminary reading of the short novel that made her enter – and partially affirm – in the Italian publishing market, to which she had already appeared since 1972, after some years spent working in cinema and radio industry. The last paragraph of this essay is dedicated to literary prizes she attended between 1978 and 1985.

**Keywords** Contemporary Italian Literature. Short novel. Catholic religion. Communion. Lalla Kezich. *La preparazione*.

**Sommario** 1 Un profilo biografico. – 2 Dove la scrittura del sé trova un centro. – 3 «Nella grande casa c'era silenzio»: il romanzo *La preparazione*. – 4 Un'appendice attorno ai premi.

## 1 Un profilo biografico

Nata a Barcola il 3 novembre 1924 da Narciso de Manzolini Vidali (1883-1953), farmacista originario di Parenzo e di antica famiglia istriana, e da Gemma Barich (1899-1986), quarta figlia di un nucleo triestino impegnato nella vendita di tabacchi, all'età di nove anni circa Laura de Manzolini Vidali subisce la separazione dei genitori cui segue la frequentazione del Nobile Collegio delle Dimesse Santa Chiara di Capodistria insieme alla sorella maggiore Giuliana; lì nei pressi vive anche la zia e sorella del padre: Antigone. Il luogo sarà poi l'ambientazione de *La preparazione spirituale* – poi dive-

nuto *La preparazione* - testo concepito negli anni Sessanta con una lenta gestazione.

Lalla completa le elementari a Trieste, ottiene la maturità classica nel '42 al Liceo Dante Alighieri e si laurea poi all'Università di Trieste con una tesi dal titolo *Simbolo e poesia nell'opera di Kafka* e relatore il germanista Guido Devescovi, mentre il padre apre, nello stesso periodo, una farmacia a Cherso. Parenzo, Cherso e l'isola del Carnaro saranno per lei un rifugio estivo; si trova proprio in quest'ultima nei giorni dell'armistizio del '43, che obbligheranno i parenti istriani - tra cui la zia - all'esodo e dunque, a guerra conclusa, a trasferirsi al Lido di Venezia.

Attrice di teatro con il TAU (Teatro d'Arte dell'Università), dal 1947 al 1949 Lalla ha interpretato testi di Moravia e Squarzina, Wilder, Ibsen, Verga, Garcia Lorca, Maeterlinck, Synge, Priestley. Il suo nome incomincia a circolare nell'ambiente tanto che, nell'anno 1950-51, viene ammessa alla Regia Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico, che fu suo insegnante insieme a Wanda Capodaglio. Ragioni familiari la costringono, tuttavia, al ritorno a Trieste, dove si dedica all'insegnamento come aveva fatto dopo la laurea; parte dell'esperienza delle sue lezioni private sarà narrata in *Il silenzio abitato* (Milano: Camunia, 1989).

Interessata alla letteratura europea e statunitense, tra il 1953 e il 1955, e con continuità fino al 1977, scrive numerose sceneggiature per Radio Trieste con riferimento ad autori quali Stevenson, Verne, Twain ma anche Stifter, con *Cristallo di rocca*, e Chamisso, con *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl*; i due scrittori di lingua tedesca sono legati al mondo favolistico e alla sua formazione.

Il 12 aprile 1955 sposa Tullio Kezich e si trasferisce a Milano. Il figlio Giovanni nasce nel luglio 1956. Per circa un decennio Lalla abbandona la scrittura e si dedica alla famiglia, collaborando attivamente con il marito attraverso letture e consigli di lavoro, soprattutto dal 1961 in poi, anno della fondazione della società di produzione cinematografica «22 dicembre» con Ermanno Olmi.

Con il nome di Lalla de Manzolini traduce il libro per ragazzi *Gli ultimi Apache* di Harvey Clegg (Milano: AMZ, 1962). Nel 1966 circa inizia a scrivere *La preparazione spirituale*, romanzo che avrà un certo successo nell'edizione a stampa.

Dal 1969 è ufficiale il trasferimento a Roma e la continua partecipazione ai principali festival di cinema in Italia e all'estero (a Berlino, a Cannes, a Los Angeles per gli Oscar); proprio un viaggio legato alla produzione di *Sandokan* (la serie diretta da Sergio Sollima, uscita nel 1976 su Rete 1) la porta a scrivere la breve prosa *Marina indiana* che dà il titolo alla sua prima raccolta e pubblicazione (Edizioni Italo Svevo 1977). Il racconto *Pranzo di Natale* lì contenuto è già pubblicato su *Nuovi Argomenti* nel 1972; si susseguiranno poi altri suoi racconti in quella sede grazie all'appoggio di Enzo Siciliano,

che per primo firma i testi con il nome 'Lalla Kezich', proseguendo quel necessario lavoro di ricerca di voci di autrici che aveva cominciato già durante gli anni Sessanta presso Garzanti, quando lanciò anche Goliarda Sapienza. Negli anni Settanta e Ottanta la rivista *Resine* ospita testi di Lalla.

*Marina indiana* viene incluso nella cinquina del Viareggio Opera Prima nel giugno 1978, fatto che porta Vittorio Di Giuro, decano dell'editoria italiana allora alla Bompiani, a offrire alla scrittrice un contratto per *La preparazione*, pubblicato nel gennaio 1982 quando direttore editoriale era diventato Raffaele Crovi, il quale avvia una collaborazione con Kezich che proseguirà poi nelle edizioni Camunia. Nel 1985 la casa editrice svedese Fripress pubblica la traduzione del romanzo, *Förberedelsen*, a cura di Ingrid Börge.<sup>1</sup>

Per Camunia esce poi la raccolta di racconti *Gruppo concentrico* (1985), anche tradotta in Inghilterra con il titolo *Composition with a Dark Centre* (Olive Press 1986); la casa editrice pubblicherà anche i postumi *La nave di Jean* (1987) e *Il silenzio abitato. Racconti* (1989).

Lalla Kezich viene a mancare il 21 marzo 1987 all'Ospedale Iso-la Tiberina a seguito delle conseguenze di un aneurisma cerebrale che l'aveva colpita pochi giorni prima. Alle esequie romane, cui partecipano anche Fellini e Giulietta Masina, Elio Pecora legge un saluto commosso, mentre a Trieste a ricordarla c'è Claudio Magris. Il film di Ermanno Olmi *La leggenda del santo bevitore* (1988) è dedicato alla memoria dell'autrice.

## 2 Dove la scrittura del sé trova un centro

Per il più largo pubblico, il nome di Lalla Kezich è legato soprattutto alla sua opera narrativa. Un ambito nel quale, peraltro, la scrittrice ha esordito tardi, solo alla fine degli anni Settanta: con prove, però, di grande maturità che hanno subito avuto riscontro non formale presso i critici; e che fanno rimpiangere gli sviluppi che avrebbe potuto avere la prosecuzione di una ricerca prematuramente interrotta.

Nel quadro della letteratura italiana del secondo Novecento, Lalla Kezich occupa un posto particolare per l'intreccio inconfondibile, nelle sue pagine, di vocazione lirica, esplorazione psicologica, sensibilità all'universo femminile, rievocazione ambientale, capacità di dar vita a scenari magici, attenzione alle atmosfere e alle metamorfosi della personalità.

<sup>1</sup> La Svezia ha, a ben vedere, contribuito da sempre nel creare un solido legame culturale di diffusione della letteratura italiana, come indagato da Cecilia Schwarz (2013).

A proposito della sua opera, la critica si è rifatta ai grandi modelli della narrativa femminile particolarmente della cultura anglosassone. E non è un caso che la sua narrativa abbia avuto subito riscontro di recensioni e traduzioni soprattutto in ambito europeo. (Guagnini 1994)

Questo testo critico di Elvio Guagnini, allora Direttore del Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo dell'Università di Trieste, introduceva la mostra documentaria *Lalla Kezich (1924-1987)* tenutasi dal 15 al 26 novembre 1994 alla Sala delle esposizioni della Biblioteca Statale del Popolo.<sup>2</sup> I materiali lì esposti sono oggi confluiti nell'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale, in cui è presente il Fondo Lalla Kezich.<sup>3</sup> A distanza di oltre due decenni da quel momento, considerando di rilievo quel 'posto particolare' da dare a Kezich secondo lo studioso, si potrà provare a tracciare un diverso inserimento, per lei, nel quadro della narrativa del tempo, tenendo conto di due fattori: una produzione ufficiale limitata a racconti e prose nonché una produzione altra di sceneggiature, radiodrammi e testi per il teatro, che l'avvicinano all'esperienza di alcune autrici coeve.

Un duplice nodo critico che andrebbe forse analizzato ponendosi dinanzi a una direzione proposta da Cesare Garboli per quanto riguarda due modelli di scrittrici da lui seguite nel tempo: da un lato 'l'immaginario' messo in campo da Elsa Morante scrittrice di invenzioni;<sup>4</sup> dall'altro disegnando le coordinate di un *détachement* proprio di figure quali Natalia Ginzburg (Garboli 1972, V), che ha dato avvio a un approccio autobiografico codificato soprattutto da *Lessico familiare* in avanti - quindi dal 1963 in poi. Garboli non si occupò mai di Lalla Kezich - secondo quanto attesta la sua bibliografia - ma fu interessato a diverse autrici che reinterpretarono, ciascuna a proprio modo, il nesso letteratura-vita: basti pensare a Rosetta Loy, che negli stessi anni in cui esordiva Kezich si affacciava con le sue prime opere narrative autobiografiche (*La bicicletta* usciva per Einaudi nel 1974). Il critico-lettore sembra aver dato spazio e formule a una certa dialettica dell'umano indicando solo alcune delle 'attrici' principali nel secondo Novecento; si conosce, comunque, che aveva letto parte della produzione di Lalla Kezich, come si verificherà nel paragrafo riguardante i premi.

<sup>2</sup> Grazie all'impegno di coinvolgimento dell'Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale, della stessa Biblioteca Statale del Popolo - Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, così come del Dipartimento universitario menzionato.

<sup>3</sup> Dal 2012 è entrato a far parte del patrimonio dell'Università degli Studi di Trieste, a seguito della donazione effettuata dall'Associazione Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale allora coinvolto nella mostra.

<sup>4</sup> Così la definiva il critico durante una presentazione di *Lo scialle andaluso* alla Libreria Einaudi di Roma, *post quem* 25 novembre 1963.

Non si tratta qui di inserire l'autrice in un filone né nel Canone: non vi potrebbe rientrare. Eppure nulla esclude di catalogare il suo lavoro 'ai lati' di una linea mediana la quale, se non divide i paradigmi, per lo meno identifica alcuni parametri validi per leggere la ricezione editoriale, i diversi ruoli e le professioni svolte, dunque il coinvolgimento in ambienti intellettuali prestigiosi. In questi termini, anche altre voci quali quelle di Simona Weller, Lia Migale, Clara Sereni e poi Angela Bianchini e Lidia Ravera, si allineerebbero al filone del 'racconto di memoria'. Le prime tre, infatti, erano state coinvolte da Elena Gianini Belotti e Adele Cambria (insieme a Sapienza e Lucia Drudi Demby) in un 'Gruppo di scrittura' informale che operò, con regolarità, tra il 1987 e il 1991 a Roma, e che organizzò, nel maggio 1988 a Macerata, un appuntamento dedicato a Lalla Kezich (cf. Trevisan 2019, 182). Non potendo ricostruire gli estremi di quell'incontro né i contenuti che davano tributo - a un anno dalla scomparsa - a un'autrice amata dalle partecipanti al Gruppo, ci si limiterà a tenere conto soltanto delle affinità elettive che l'*équipe* portò all'attenzione.

«Attentissima *cinophile*» (Crovi 2005, 163), la cui scrittura s'impenna nel visivo, fu anche inserita, nel 1986, in *Autrici Italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985, Commissione Nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Presidenza del Consiglio dei Ministri* a cura di Mimma De Leo. Vi figurava con i suoi primi tre libri editi in vita, segno che la sua statura aveva meritato un'inclusione nelle operazioni politico-culturali a sostegno del fare artistico delle donne in una fase di ripensamento per il femminismo.

Se si considera il lavoro edito e inedito di Lalla Kezich, dunque anche l'avvicinamento alla scrittura di radiodrammi, il lavoro nel cinema - come per Goliarda Sapienza e Drudi Demby - ma anche la letteratura per ragazzi, non sarà improprio accostare il suo nome a quello di Gina Lagorio, il cui percorso è tuttavia imperniato, da un lato «tra l'istanza del materno e la scelta consapevole della scrittura - istanze e scelte da interpretare in un'accezione peculiare, ovvero in quanto 'generatrici' di vita e di conflitti, sebbene da intendere, nel contempo, quali opportunità determinanti di elaborazione e di presa di coscienza di artisticità» (Crotti 2019, 62), dall'altro su un impegno letterario-politico tracciato nell'approfondito contributo di Ilaria Crotti. Questi aspetti sono tuttavia ancora da definire nell'opera di Kezich.

Può essere utile considerare anche due altre autrici 'sorelle', la cui produzione rivela attinenze con *La preparazione*: l'argomento della vita in convento di un gruppo di orfanelle è stato affrontato, in un periodo storico contiguo, dalla già citata Demby ne *La lezione di violino* (Adelphi 1977); più tardi, invece, Fleur Jaeggy pubblicava *I beati anni del castigo* (Adelphi 1989) in cui si tratta dell'edu-

cazione di un gruppo di ragazze in un collegio femminile svizzero.<sup>5</sup>

Lalla Kezich apparterebbe, secondo quanto esposto, a una letteratura che non si prefigura né minore, né secondaria, né marginale e fa di lei un'autrice che afferisce a un'idea di scrittura legata al sé secondo modalità più o meno esplicite: una scrittura che deve farsi 'laterale' per esistere e resistere, e durare anche a una certa idea di mercato, non sempre accogliente nei confronti delle autrici che già non abbiano ottenuto una posizione riconosciuta dalla critica prima degli anni Settanta.

### 3 «Nella grande casa c'era silenzio»: il romanzo *La preparazione*

In un'intervista dell'85 la scrittrice dichiarava: «C'è sempre qualcosa di autobiografico nei miei racconti, un'emozione, un ricordo. Anch'io ci sono: un po' nascosta, trasformata, mimetizzata, ma ci sono».<sup>6</sup> In effetti, se si ripensa al debutto con la raccolta *Marina indiana*, si possono leggere i tempi e i luoghi della giovinezza dell'autrice, che si immerge già a quel livello nella società del ventennio in territori di provincia e periferici; d'altro canto il già citato racconto *Pranzo di Natale* ivi contenuto, come altre brevi prose, porta in primo piano una sorta di 'fascino discreto della borghesia', per dirla con Buñuel. Nel testo, inoltre, pare rivelarsi una cifra della prosa di Melania Mazzucco: «il frangente natalizio sa[ppia] suggerire alcune delle coordinate più sintomatiche delle istanze del femminile e, assieme, delle dinamiche identitarie poste in campo» (Crotti 2017, 93); questa cifra è da interpretarsi su un piano trasposto per Kezich, maggiormente segnato da rigidi rapporti sociali che comunque coinvolgono, in prima istanza, i soggetti femminili. Se ne veda un estratto:

La cameriera si curvò verso la signora Pini mentre le porgeva il piatto di portata e sussurrò un piccolissimo: sta bene? La signora le sorrise cordiale e accennò di sì con il capo. Poi prese un pezzetto di faraona e chiese:

- E Anna? È in montagna?
- Sono tutti e cinque in montagna. Anche la Tata. - sorrise la signora Adele. - Mi hanno telefonato oggi. [...]

<sup>5</sup> Senza voler forzare un possibile raffronto, anche Goliarda Sapienza propone, ne *L'arte della gioia* - già dall'edizione per Stampa Alternativa 1994 - il tema dell'istruzione religiosa di Modesta.

<sup>6</sup> Spirito, P. (1985). «Donne e ricordi in un flash». *Il Piccolo*, 15 giugno.

Tacque un momento e pensò che la signora Raselli non aveva quasi aperto bocca. Era una donna abbastanza bella. Un po' inelegante, forse.

- E lei, signora Raselli, di che cosa si occupa? La signora inghiottì in fretta e disse:
- Mi occupo della casa e di mia figlia. Sa, con mio marito ho girato qua e là.
- Sì, - le venne in aiuto Raselli - ha fatto un numero interminabile di valige. E non ha mai dimenticato niente. (Kezich 1977, 10-11)

L'equilibrio fragile delle relazioni tra semi-sconosciuti è qui costruito lasciando tra sfondo e primo piano le tensioni emotive dei personaggi, che dialogano fra loro agendo una sorta di celata ipocrisia.

Sulla scorta dei racconti, il romanzo *La preparazione* (Bompiani 1982, anche se l'edizione di riferimento sarà qui quella del 1990)<sup>7</sup> torna a rappresentare la borghesia provinciale triestina, e narra l'iniziazione 'spirituale' di Laura bambina che, preparandosi alla prima comunione in un collegio di Capodistria durante gli anni del fascismo, viene spinta dalle suore a fronteggiare da un lato il suo senso di colpa e la difficile accettazione di dogmi, dall'altro la vita degli adulti intorno a lei, al cui interno regnano numerosi conflitti. Siamo a metà anni Trenta, come testimoniano alcuni passi del romanzo che si analizzeranno: gli aspetti della religione, del quotidiano e della politica, apparentemente senza elementi rilevanti, caratterizzano invece in termini peculiari la narrazione, creando un ritmo basato su capitoli brevi, a loro volta suddivisi in sottocapitoli che scandiscono le prove e la realtà che la protagonista si trova ad affrontare. Sono «un'atmosfera, uno stato d'animo, un mondo [...] [soprattutto] fuori della pagina» (Prisco 1990, IX) a definire la «costruzione del racconto che nella Kezich ha caratteristiche tutte personali, giocate come sono, le sue storie, sul contrappunto dei rapporti umani e sulle consonanze ambientali [...] [con] velata autobiografia» (VIII). Lo stesso prefatore evidenzia come la scrittrice sia estranea allo 'psicologismo' e, invece, si dimostri immersa nella ricerca di un linguaggio in cui la 'sottocostruzione', sul modello di Compton-Burnett e Serrate, resta in primo piano. Due recensioni del tempo mettono a fuoco alcuni tratti tipici del romanzo di Lalla Kezich che «ha l'asciutta compostezza di un classico», come riferisce Geno Pampaloni nella quarta di copertina del romanzo (Kezich [1982] 1990), mentre Alberto Bevilacqua scriveva: «Questo è uno dei rari casi di narrativa che, della dittatura fascista, ci dà un'idea non reperita nelle stanze dei bottoni, ma in

<sup>7</sup> Si tratta del nr. 765 della collana, in cui figurano anche altre autrici italiane, tra cui Francesca Duranti, Maria Venturi, Brunella Gasperini, Vanna de Angelis e Livia De Stefani.

quelle segrete e perse nel cuore del tempo. [...] una scrittura per sottrazione [...] immersa [...] nell'armonia del pudore» (Bevilacqua 1982).

I suoi sono personaggi senza tempo eppure eternati in un contesto e in un momento definiti. Oltre alle suore del collegio, quelli principali sono Lauretta, gli zii Maria e Giacomo, il padre Virgilio – separato da una moglie senza nome –, la vicina Franca Retti; accanto a loro, una costellazione di altri soggetti interviene per dare struttura alle vicende dei giorni che precedono il sacramento della comunione: ad esempio il Monsignore e le compagne di scuola. Altri ancora fanno parte del mondo paesano: la serva, i commercianti, alcune amiche di Maria coinvolte in attività di sostegno ai poveri.

In un primo passaggio del capitolo 2, dopo un contatto con la domestica di casa, emerge una certa ingenuità infantile, sia nel pensiero al mondo degli adulti sia nel gioco con la natura, in cui per crescere si devono sovvertire le regole di quel 'silenzio' che permea l'intera narrazione, con una severità imposta dal sacramento, scelto come citazione al paragrafo e *incipit* del romanzo:

Lauretta era in terrazza, faceva caldo. Si era seduta su una sedia a sdraio e guardava il cielo attraverso il fogliame. Arrivò la donna con la tovaglia piena di briciole in mano: le sorrise e chiese:

– Sei buona con le suore, Lauretta?

– Sì.

– E la comunione? Sei preparata a ricevere Gesù? È importante, sai?

– Sì.

– Eh già, le suore te l'avranno spiegato meglio di me.

Lauretta guardò la donna e pensò che era brutta, così vecchia e con i capelli tirati in un piccolo cocuzzolo.

La donna ora piegava la tovaglia con cura. Poi si avvicinò alla bambina, le sorrise con la sua larga bocca sdentata e disse:

– Verranno tutti e due i tuoi genitori, vero? E tu prega per loro, – sospirò e aggiunse: – Pregherai per loro, piccola?

Lauretta fece cenno di sì con la testa. Poi si alzò di scatto e disse: – Vado giù in giardino.

– Attenta ai fiori, – le gridò dietro la donna. – Non romperli.

Appena arrivata in giardino Lauretta guardò se nessuno la vedeva e strappò una rosa. Era giallina e bene aperta. Tenne alto il fiore e sorrise all'aria. Oltre la magnolia, tra i riverberi verde azzurri del fogliame, le parve di intravedere un principe. Disse forte, muovendo il capo: – Io sono una dama e un bel cavaliere mi ha regalato questa rosa.

Si sedette sulle pietre che facevano da bordo alle piccole aiuole. Un soffio di vento le portò all'improvviso l'odore del mare: faremo i bagni presto, pensò. E sentì una grande gioia al pensiero dell'acqua, dei tuffi, della barca. (Kezich [1982] 1990, 25-6)

La dimensione religiosa è qui familiare ed educativa insieme: si tratta di un aspetto che viene portato avanti da figure non genitoriali - le suore, la serva, gli zii - che sopperiscono alla mancata presenza paterna e materna. Lo stile emerge come «lievitante lirismo [...] ottenuto per [...] fermezza visiva» (Prisco 1990, VIII), mentre uno dei fiori 'simbolici' della nostra tradizione letteraria, da Poliziano ad Ariosto a Tasso (cf. Gallinaro, non pubbl.) si fa elemento che segna la distanza e l'indipendenza dai soggetti adulti, appunto, tanto che si può ipotizzare uno stretto legame fra 'la separazione/la preparazione' come parole-chiave introiettate da Lauretta nel proprio vivere.

Un'altra porzione del testo, in cui compare il padre in collegio, propone lo scontro tra l'autorità della madre superiore e la mancanza di obbedienza di Lauretta nei confronti di quanto le viene ordinato di fare:

- Ora dai un bacio al papà. E chiedigli perdono. È arrivato il momento di chiedergli perdono per tutto quanto hai potuto commettere che, volontariamente o involontariamente, l'abbia offeso.

La superiore si era avvicinata a Lauretta e, mettendole una mano sulla spalla, la spingeva con una lieve pressione perché si inginocchiasse. Ma Lauretta rimase immobile.

- Da brava, in ginocchio, - continuò la madre. - Chiedi perdono.

Lauretta ballonzolò sulle gambe e disse:

- Non mi vengono le parole.

- Ti chiedo perdono per le offese che ti ho arrecato, su da brava, non farci aspettare.

Lauretta aprì la bocca per parlare, ma non disse niente.

- Non importa, - intervenne Virgilio impacciato. - Non ha importanza.

La superiore lo guardò severa e ribatté:

- Deve farlo. Tutte le comunicande devono farlo. È un atto di umiltà necessario alla loro preparazione spirituale.

Lauretta si inginocchiò davanti a suo padre. Ci fu un attimo di silenzio. Virgilio fece un sorriso incoraggiante e la bambina provò a dire qualche cosa, ma sentiva un'ansia, uno stupore che le impedivano di parlare e non riusciva a vincere la sua resistenza a quell'atto. Senza alzare gli occhi da terra, ripeté:

- Non mi viene niente.

La madre passò la mano sotto il mento della bimba e le sollevò il viso.

- Guardami bene in faccia, - disse, - guardami bene.

I suoi occhi si erano fatti scuri e Lauretta sentiva la mano della suora che le stringeva il mento come in una morsa.

- Devo proprio? - mormorò.

- Vuoi dare un dolore a Gesù? Vuoi offenderlo in questi giorni così importanti della tua vita?

Lauretta abbassò di nuovo lo sguardo e disse:

– Va bene.

Pensò ad altro, si sentiva come divisa in due. Ripeté macchinalmente: ti chiedo perdono, papà. (Kezich [1982] 1990, 34-5)

La scrittura adotta un punto di vista filmico: ogni gesto è tracciato per sottolineare la rigidità della religiosa che vuole indurre al senso di colpa la protagonista disobbediente, la quale fatica a sottostare alle regole impostele mentre il padre appare, al contrario, una figura che non agisce alcun genere di autorità sulla figlia e che dimostra una tenerezza un po' molle. Nel corso della narrazione la 'preparazione' al sacramento è nutrita da istruzioni, dallo studio della dottrina e da momenti di preghiera; ci sono inoltre la confessione e la penitenza. Si tratta di passi cruciali che portano al finale, ossia al buffet di cioccolata calda, krapfen e bignè nella sala del collegio in cui famiglie e comunicande si ritrovano dopo il rito (cf. Kezich [1982] 1990, 132-3). Questo banchetto sembra interrompere il digiuno delle bambine e definirsi come un momento conviviale particolare in un tempo storico di privazioni. Oltretutto è l'unico momento di condivisione familiare tra Virgilio, Lauretta e la mamma, figura-fantasma, distaccata e assente nell'educazione della bambina.

Non sono molti i passaggi de *La preparazione* in cui si fa riferimento diretto al fascismo, anche se si accenna alla 'tessera' da ottenere (presumibilmente la annonaria) da parte degli zii. Il ventennio emerge, durante il corso della narrazione, da alcuni dettagli che riguardano le comparse di figure quali il notaio e il podestà. Nell'ultima citazione proposta Maria si trova in compagnia di alcune amiche presso l'Ente di volontariato cui presta servizio:

Paola [...] prese il giornale, lo aprì e disse: [...] «L'Ente Opere Assistenziali ha saputo sviluppare le sue attività in modo magnifico. Quest'anno non ci si è accontentati della distribuzione di pasta del Duce a tutti gli assistiti, ma si preparano speciali e ottimi pranzi che portano nei beneficiati la massima letizia e fanno proferire a tutti parole di profonda gratitudine per il regime.»

– Magnifico, no? – disse Maria contenta. – Il nostro lavoro ha qualche soddisfazione ogni tanto. [...]

Franca riprese la penna e disse:

– Due impermeabili grandi. Sei cappotti tra i cinque e i dieci anni. Tre maglie di lana seminuove. Cinque paia di stivali in buono stato.

– Sono davvero in buono stato?

– Dai, che per chi ha bisogno vanno bene.

– C'è altro?

– Sei coperte di tipo militare. Tre sciarpe di lana. Sette pigiami da uomo di flanella.

- Franca asciugò la pagina, depose la penna e disse:
- Tutti chiedono scarpe.
  - Paola alzò le spalle e ribatté:
  - Si fa quel che si può. Non si cava sangue dal muro. E poi i contadini chiedono per abitudine, sono così ignoranti.
  - Maria si alzò e disse:
  - Eh sì. [...]
  - Franca [...] si agitò sulla sedia e riprese:
  - Diciamo la verità: da anni si parla di incrementare l'economia della nostra regione e nessuno fa niente. Anche Roma se ne disinteressa completamente. Se ne frega.
  - Paola alzò la voce:
  - Sei pazza? Ma cosa dici?
  - Dico quello che penso.
  - Tu sei di quelli che sanno solo criticare. Non ti rendi conto delle difficoltà. Il regime ha fatto miracoli.
  - Maria guardò Franca e Paola e si disse che erano molto diverse: se non ci fossi io in mezzo, pensò, non potrebbero far niente insieme. Provò un leggero fastidio per questo suo star sempre in mezzo. Si alzò e disse:
  - Dai, a cosa serve discutere?
  - Si sentì il passo di Peppina nel corridoio. Le donne lasciarono cadere il discorso. (Kezich [1982] 1990, 86-8)

Questo triangolo di personaggi rivela un diverso approccio politico-sociale: conformista da un lato (Paola e Maria) e in grado di mettere in discussione il regime dall'altro (Franca). Una critica non velata è rivolta al sistema ma anche a chi fa richiesta degli aiuti (i contadini), aspetti che definiscono la distanza fra le parti. La ricostruzione rimanda a un clima e a un mondo autobiografico provinciale osservato da vicino, un mondo dove i compromessi – ad esempio, l'infelicità matrimoniale di Maria e Franca rimarcata più volte nel romanzo, nonché la stessa 'preparazione' di Lauretta – diventano soggetti della narrazione e prendono corpo attraverso i personaggi.

#### 4 Un'appendice attorno ai premi

Grazie ai risvolti di copertina dei libri di Lalla Kezich si conosce la sua partecipazione a numerosi premi letterari, fatto che testimonia l'accoglimento nell'ambiente a lei contemporaneo e una certa volontà, sua e di altri, di dare valore alle pubblicazioni. Una ricerca mirata circa la presenza dei testi in Archivi e Fondi d'autore svela quanto segue a proposito dei volumi editi in vita, ricostruendo alcune relazioni intellettuali dell'autrice:

*Marina indiana* (Edizioni Italo Svevo, 1977)

- Fondo Ugo Amodeo, Biblioteca del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste, AMODEO 446.
- Biblioteca della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, SS. a.6.19.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Urbino, VA 976/80 0C631; con inserito biglietto invito per premio Viareggio.
- Fondo Guido Botteri, Biblioteca Statale Stelio Crise di Trieste, Botteri e/00 0984.
- Fondo Giorgio Caproni, Biblioteca Guglielmo Marconi, Istituzione Sistema delle Biblioteche Centri Culturali del Comune di Roma, Caproni IC 1085.
- Fondo Cesare Garboli, Biblioteca Nazionale di Cosenza, FGARB 335.
- Fondo Ezio Raimondi, Alma Mater Studiorum di Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, RAIMONDI III 03 C 0022.
- Fondo Antonio Fonda Savio, Biblioteca dell'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università degli Studi di Trieste, FONDASAVIO /C 0226.
- Fondo Luigi Squarzina, Fondazione Giorgio Cini di Venezia, LSQU A 1983.
- Biblioteca di Archivia - archivi, biblioteche, centri di documentazione delle donne di Roma.

*La preparazione* (Bompiani, 1982)

- Fondo Ugo Amodeo, Biblioteca del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste, AMODEO 445.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Urbino, LL 06.03.03K KEZII(a)004.
- Fondo Giuseppe Bonura, Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, BONURA 0300 01725.
- Fondo Guido Botteri, Biblioteca Statale Stelio Crise di Trieste, Botteri e/00 0729; su occhietto dedica dell'autore: «a Guido, Roma febbraio 1982».
- Fondo Maria Corti, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, F. CORTI 900 Kezich\_1.
- Fondo Alfredo Giuliani, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, F. GIULIANI Lett.Ita. Kezich\_1.
- Fondo Antonio Fonda Savio, Biblioteca dell'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università degli studi di Trieste, FONDASAVIO /C 0227; dedica dell'autrice sull'occhietto a Letizia Fonda Savio, datata «Roma 02/1982».

- Fondo Elsa De Giorgi, Biblioteca Universitaria di Pavia, DE GIORGI ITA - B 304.
- Fondo Stefano Tassinari, Biblioteca civica Giorgio Bassani di Ferrara, Sub 0C06 0095.
- Fondo Mario Tobino, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo L. Raghianti di Lucca, T TOB-396.

*Gruppo concentrico* (Camunia, 1985)

- Biblioteca Giovanni e Giuliana Berlinguer dell'Università degli studi di Roma La Sapienza di Roma, GIO A 1885.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Urbino, LL 06.03.03K KEZII(a)002.
- Fondo Guido Botteri, Biblioteca Statale Stelio Crise di Trieste, Botteri e/00 0730.
- Fondo Maria Corti, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, F.CORTI 900 Kezich\_2.
- Fondo Elsa De Giorgi, Biblioteca Universitaria di Pavia, DE GIORGI ITA - B 376; con dedica manoscritta dell'autrice.
- Fondo Cesare Garboli, Biblioteca Nazionale di Cosenza, FGARB 621.
- Fondo Gavioli, Biblioteca comunale Valentiniana di Camerino (MC), GAV. T 533.
- Fondo Guglielmo e Paolo Petroni, Biblioteca Guglielmo Marconi, Istituzione Sistema delle Biblioteche Centri Culturali del Comune di Roma, Petroni 520.
- Fondo Antonio Fonda Savio, Biblioteca dell'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università degli Studi di Trieste, FONDASAVIO /C 0228.
- Fondo Luigi Squarzina, Fondazione Giorgio Cini di Venezia, LSQU A 1984; con dedica dell'autrice a Silvia e Luigi Squarzina.
- Biblioteca del Centro documentazione donna di Modena.
- Biblioteca delle donne UDI Palermo.
- Centro Documentazione e Studi Presenza Donna di Vicenza.

Esaminando questo catalogo si possono isolare i nomi maggiormente legati alla biografia di Kezich, tra cui Squarzina - che entrò nella giuria dello Strega solo nel 2001 -, Ugo Amodeo, Antonio Fonda Savio e i coniugi Berlinguer; Giuseppe Bonura era, invece, oltre che penna di punta del quotidiano *Avvenire*, una conoscenza anche per il marito Tullio e giurato del Premio Letterario d'Appello Antonio Morganti.

Dalla biografia di Lalla Kezich si conosce che *Marina indiana* fu incluso nella cinquina del Viareggio Opera Prima: lo attesta la presenza di un biglietto riguardante il Premio nel Fondo Carlo e Marise Bo. Per altri versi, tuttavia, lo stesso Fondo e i Fondi Bellonci, Capro-

ni, Garboli e Raimondi indicherebbero anche una possibile candidatura al Premio Strega.

*La preparazione* fu selezionato, invece, al Premio Campiello 1982 e fu insignito del Premio Aquileia il 19 giugno 1982 ottenendo, inoltre, una segnalazione al Premio l'Inedito<sup>8</sup> grazie alla giuria presieduta da Maria Bellonci, che definì il romanzo «racconto delicato, ricco di annotazioni precise e sottili». Confrontando la presenza dello stesso in Fondi e Biblioteche d'autore si può presumere che l'ambizione di candidarlo allo Strega e al Viareggio fosse concreta.

Il 27 ottobre 1985, invece, *Gruppo concentrico* ottenne il diploma e la medaglia d'argento del Premio Selezione Ascona mentre l'8 dicembre la scrittrice ricevette a Potenza il Premio Basilicata, assegnato all'unanimità da una giuria presieduta da Carlo Bo. Si conosce, da articoli di giornale d'epoca, l'inclusione della raccolta tra i 22 selezionati per il Campiello 1985. Anche in questo terzo caso la presenza, tra i possessori del libro, di giurati al Viareggio e allo Strega andrebbe interpretata. Curioso, ad ogni modo, è il nome di Maria Corti, la quale partecipava sia alla giuria dello Strega sia a quella del Grinzane-Cavour e del Premio Città di Rapallo (prima edizione: 1985), cui Lalla Kezich aveva concorso senza essere poi inserita nella terna finalista.<sup>9</sup>

Queste presenze definiscono alcune delle tracce utili a conoscere l'opera e la sua ricezione, dimostrando come l'autrice avesse assunto in vita un ruolo distintivo nel panorama italiano e straniero tra anni Settanta e Ottanta, un ruolo che quest'itinerario ha tentato di disegnare.

## Bibliografia

- Bevilacqua, A. (1982). «Storia e vita in un piccolo mondo». *Corriere della Sera*, Milano, 15 agosto 1982.
- Castelli, F. (1983). «Incontrare la solitudine nel giorno della prima comunione». *I casi della vita. Panoramica della narrativa 1982. La civiltà cattolica*, 3187, 150-1.
- Crotti, I. (2017). «Il Natale altrui. La mensa natalizia come verifica identitaria in *Limbo* di Melania G. Mazzucco». Crotti, I.; Mirisola, B. (a cura di), *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 87-98. <http://doi.org/10.14277/6969-187-4/ITA-8-8>.
- Crotti, I. (2019). «“Parlare il futuro”: Gina Lagorio “narratrice” della condizione delle donne nel secondo Novecento». Parmegiani, S.; Prevedello, M. (a

<sup>8</sup> Ideato nel 1965 e ispirato al parigino Prix Femina, si concluse dopo la diciottesima edizione.

<sup>9</sup> Selezionata proprio dalla Giuria Tecnica tra i primi 7 volumi, non passò alla finale. Ringrazio per l'informazione il signor Antonio Gori, Archivista del Premio Rapallo, e il suo ideatore e Presidente, Pier Antonio Zannoni.

- cura di), *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 61-78.
- Crovi, R. (1989). «Lalla Kezich: da *Marina indiana* a *Il silenzio abitato*». *Belpaese*, 7, 374-8.
- Crovi, R. (2005). *L'ippogrifo della lettura: letteratura e società (1953-2005)*. Ferrara: Book editore.
- Gallinaro, I. (non pubblicato). *La letteratura in forma di fiore: da Poliziano a Marino*. Discorso tenuto presso il Centro Pannunzio di Torino, 2 maggio 2012.
- Garboli, C. (1972). «Introduzione». Ginzburg, N., *Lessico familiare*. Milano: Mondadori, V-XV.
- Guagnini, E. (1994). «Presentazione». Kezich, L., *Lalla Kezich, 1924-1987 = Catalogo della mostra documentaria* (Trieste, 15-26 novembre 1994). Trieste: Riva Artigrafiche.
- Kezich, L. (1977). *Marina indiana*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- Kezich, L. [1982] (1990). *La preparazione*. Milano: Rizzoli.
- Prisco, M. (1990). «Prefazione». Kezich, L., *La preparazione*. Milano: Rizzoli, I-XV.
- Schwarz, C. (2013). «Agenti segreti. Alcuni profili della mediazione culturale tra Italia e Svezia». Di Nicola, L.; Schwarz, C., *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*. Stoccolma: Acta Universitatis Stockholmiensis, 107-26.
- Trevisan, A. (2019). «*L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza: una pubblicazione lunga vent'anni (1978-1998)». *Kepos – Semestrale di letteratura italiana*, 1, 180-207.

I colleghi cafoscarini e gli allievi fanno omaggio a Ilaria Crotti, in occasione della sua quiescenza, di una raccolta di saggi intesa a seguire le numerose e variegate prospettive critiche e teoriche percorse dalla festeggiata che, sin dal volume del 1982 dedicato al genere poliziesco – cui qui ci si richiama nel titolo –, si era ritagliata un profilo di incisiva e raffinata *detective* della scena letteraria. Tra i contributi spuntano i nomi dei 'soliti sospetti': Buzzati, Goldoni e il panorama settecentesco, d'Annunzio, Pirandello, la letteratura di viaggio e i suoi itinerari, le dinamiche della scrittura femminile del Novecento e oltre... Il volume vuole rappresentare una prova tangibile della pluridecennale attività accademica di ricerca e di didattica della studiosa e rendere omaggio alla sua costruttiva presenza e al suo impegno costante nella vita dell'Ateneo.



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

