

STUDIUM RICERCA
Anno 116-mar./apr. 2020-n.2
Sezione on-line di Letteratura

STUDIUM

Rivista bimestrale

direttori emeriti: Vincenzo Cappelletti, Franco Casavola

Comitato di direzione: Francesco Bonini, Matteo Negro, Fabio Pierangeli

Coordinatori sezione on-line Letteratura: Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

Caporedattore: Anna Augusta Aglitti

Abbonamento 2020 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

www.edizionistudium.it

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*); Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

Redazione: Simone Bocchetta

ufficio commerciale: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di aprile 2020

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Vincenzo Cappelletti

Sezione monografica
“Pavese nel tempo”

A cura di Antonio R. Daniele e Fabio Pierangeli

- I. Daniela De Liso, *Mitopoietica della poesia pavesiana* 8
- II. Anna Lanfranchi, *Cesare Pavese, Luciano Foà, Erich Linder: note sulla corrispondenza per la “collana viola”* 32
- III. Demetrio Paolin, *La casa in collina: la scrittura dell’Io tra vergogna e guerra* 49
- IV. Riccardo Antonangeli, *Santina e le due trame de La luna e i falò* 81

Sezione miscellanea

- V. Elisabetta Marino, *Breaking the Silence: Asylum and Exile: The Hidden Voices of London* by Bidisha 107
- VI. Matteo Sarni, «Rifiorire»: *la vittoria sull’accidia negli Ossi di seppia* 117
- VII. Alberto Fraccacreta, *La «di nessuno»: su una pagina di Luciano Bianciardi nell’ipotesi di un tu escatologico* 168
- VIII. Giovanni Barracco, *Ritratto individual o fotografia collettiva: rapporti e differenze tra Altri albertini e Pao pao di Pier Vittorio Tondelli* 181

- IX. Patricia Peterle e Lucia Wataghin, *Valerio Magrelli o dell'auscultazione* 204
- X. Davide Savio, *Cristianità, Europa e piccole patrie. Le geografie cavalleresche nella modernità letteraria* 225

A questo numero hanno collaborato:

DANIELA DE LISO insegna Letteratura italiana all'Università Federico II di Napoli

ANNA LANFRANCHI, dottoranda all'Università di Manchester

DEMETRIO PAOLIN, scrittore e insegnante di scrittura creativa

RICCARDO ANTONANGELI, assegnista all'Università Sapienza di Roma

ELISABETTA MARINO insegna Letteratura Angloamericana all'Università Tor Vergata di Roma

MATTEO SARNI, assegnista all'Università di Torino

ALBERTO FRACCACRETA, assegnista presso l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

GIOVANNI BARRACCO, dottorando all'Università Tor Vergata di Roma

PATRICIA PETERLE, insegna presso Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras della Universidade Federal de Santa Catarina

LUCIA WATAGHIN, insegna Letteratura italiana all'Universidade de Sau Paulo, Departamento de Letresa moderna

DAVIDE SAVIO, dottore di ricerca presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore

Sezione monografica
“Pavese nel tempo”
A cura di Antonio R. Daniele e Fabio Pierangeli

I. Mitopoietica della poesia pavesiana

di Daniela De Liso

Prima del λόγος c'era il μῦθος, una “parola” connessa alla percezione immediata della natura, atta, cioè, come riteneva Levi Strauss¹, a raccontarla; non a caso la radice di μῦθος era comune a quella del verbo μιμέομαι, che in greco significava imitare. La natura, nelle sue straordinarie manifestazioni, era sacra, come la parola che tentava di spiegarla e, in un certo senso, di avvicinarla all'uomo ed alle sue capacità di comprensione².

¹ Cfr. C. Lévi Strauss, *La linguistica e la Scienza dell'uomo. Mito e significato*, Il Saggiatore, Milano 2011.

² Aristotele stabiliva, infatti, per questa via, un'analogia tra mito e filosofia, poiché entrambi tentavano di spiegare la natura: «gli uomini, sia nel nostro tempo sia dappprincipio, hanno preso dalla meraviglia lo spunto per filosofare, poiché dappprincipio essi si stupivano dei fenomeni che erano a portata di mano e di cui essi non sapevano rendersi conto, e in un secondo momento, a poco a poco, procedendo in questo stesso modo, si trovarono di fronte a maggiori difficoltà, quali le affezioni [ossia le eclissi, il sorgere e il tramonto] della luna e del sole e delle stelle e l'origine dell'universo. Chi è nell'incertezza e nella meraviglia crede di essere nell'ignoranza (perciò anche chi ha propensione per le leggende è, in un certo qual modo filosofo, giacché il mito è un insieme di cose meravigliose); e quindi, se è vero che gli uomini si diedero a filosofare con lo scopo di sfuggire all'ignoranza, è evidente che essi perseguivano la scienza col puro scopo di sapere e non per qualche bisogno pratico» (Aristotele, *Metafisica*, I, 982b, 10-25, trad. it. di G. Giannantoni, Laterza, Bari 1971, pp. 8-9).

La poesia di Cesare Pavese³ tenta di recuperare lo stupore e la sacralità di quel μῦθος che precede il λόγος, pur non essendone privo, e prova a farlo attraverso la scelta stilistica

³ Su Pavese si vedano: L. Mondo, *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961; D. Fernandez, *L'échec de Pavese*, Grasset, Paris 1967; D. Lajolo, *Il vizio assurdo: storia di Cesare Pavese*, il Saggiatore, Milano 1967; E. Gioanola, *Cesare Pavese: la poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1971; M. Guglielminetti-G. Zaccaria, *Cesare Pavese. Introduzione e guida all'opera pavesiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1976; M. Tondo, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1984; G. Colombo, *Guida alla lettura di Pavese*, Mondadori, Milano 1988; M. Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Roma 1992; S. Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito: il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Marietti, Genova 2000; R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Bruno Mondadori, Milano 2001; L. Mondo, *Quell'antico ragazzo, vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano 2006; L. Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole: bibliografia ragionata e analitica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007; D. De Liso, «La mia storia di lei», *Cesare Pavese*, in Ead., *Donne in versi*, Loffredo, Napoli 2008, pp. 165-205; F. Vaccaneo, *Cesare Pavese: la vita, le opere, i luoghi*, Gribaudo, Milano 2009; *Officina Pavese, carte, libri, nuovi studi*. Atti della giornata di studio, Torino, Archivio di Stato, 14 aprile 2010, a cura di M. Masoero e S. Savioli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012; G. Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana: una splendida monotonia*, Olshki, Firenze 2012; S. De Paola, *Gli amori sofferti di Cesare Pavese*, Bibliosofica, Roma 2013; D. De Liso, *Il mistero della felicità nella scrittura di Cesare Pavese. Tra poesia e prosa*, in *L'io felice tra filosofia e letteratura*, a cura di V. Caputo, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 185-201.

della ripetitività⁴, della parola che diventa, come nella litania di una preghiera, evocativo σύμβολον.

⁴ La ragione di questa ripetitività risponde all'esigenza di trasformare il verso in icona; non a caso il lessico diviene vistosamente anaforico e allitterante soprattutto quando la poesia-racconto si trasforma, progressivamente, in immagine-racconto, raccontando cioè i pensieri e non più le azioni dei personaggi poetici. Scrive Bàrberi Squarotti: «La ripetizione in Pavese non ha valore musicale, ma è un mezzo per ricondurre immediatamente ogni immagine al centro da cui il componimento dirama, per indicare, fino alla monotonia, la natura analitica dell'immagine, la sua funzionalità rispetto al personaggio» (G. Bàrberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, in *Questioni*, VII, 1-2, gennaio-aprile, pp. 41-42). Sulla ripetitività della lingua poetica pavesiana si legga anche Dughera: «Il lessico poetico pavesiano va macroscopicamente verso la uniformità, si circoscrive in ambiti ristretti; non tende a dilatarsi, ma a restringersi; non si indirizza verso la varietà, ma verso la ripetizione. La ripresa di un lemma, di un sintagma o di una immagine, lungi dall'essere una *defaillance*, è la riprova per Pavese della sua efficacia, della sua validità fuori del tempo, della sua durata e sopravvivenza al contingente. [...] La lingua delle poesie di Pavese subisce un processo di cristallizzazione, come ha evidenziato Mutterle per la narrativa. Sta qui forse la spiegazione della consuetudine pavesiana di partire nella sua ricerca linguistica da una soluzione già sperimentata e, attraverso molte varianti, esplorare altre possibilità, spingersi verso soluzioni nuove, per poi accorgersi che è meglio tornare all'ispirazione originaria, abbandonando le innovazioni infruttuose. [...] Pavese ha operato una selezione del lessico e difficilmente se ne discosta. Come ci sono le immagini mitiche, così esistono per Pavese parole mitiche, che ritornano, riflesso delle ossessioni, specchio fedele del tormento interiore. Nella omogeneità, nella ripe-

Pavese nasce poeta, un poeta che avverte l'esigenza di narrare e lo fa sin dal principio lasciandosi conquistare dall'immagine-simbolo, che poi è una sorta di mito: «una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, *che* trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione»⁵.

tizione, nell'uso di termini consueti, nella fuga dalla originalità verbale, dal guizzo improvviso e solitario, dalla scoperta luminosa e dalla intuizione fortunata, ritroviamo il punto di maggiore distanza della poesia pavesiana rispetto alla poesia contemporanea e il suo conseguente isolarsi nel panorama del Novecento come ammette, non senza un certo autocompiacimento, Pavese stesso quando si prepara la *manchette* che dovrà accompagnare la seconda edizione di *Lavorare Stanca* presso Einaudi, nel 1943, e scrive: “Una delle voci più isolate della poesia contemporanea”» (A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, cit., pp. 149-150). Altri strumenti importanti per una ricerca linguistica sono, inoltre: G. Bàrberi Squarotti, *Pavese o la fuga dalla metafora*, in *Sigma*, I, 3-4 dicembre, pp. 165-188; G.L. Beccaria, *Il lessico, ovvero «la questione della lingua» in Cesare Pavese*, in *Sigma*, nn. 3-4, 1964, pp. 87-94; G. Venturi, *La prima poetica pavesiana: «Lavorare stanca»*, in *Rassegna della letteratura italiana*, LXVIII (1964), n. 1, pp. 130-152; E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969, vol. II, pp. 1047-1074; A.M. Mutterle, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Einaudi, Torino 1977; A. Dughera, *Note sul lessico delle poesie di Pavese*, in *Novecento*, 16 (1993), pp. 45-68; E. Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino 1997, pp. 224-237 e 275-284; V. Colletti, *Lo stile di Pavese*, in *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di Studi*. Torino- Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, a cura di M. Campanello, Olschki, Firenze 2005, pp. 209-222.

⁵ C. Pavese, *La vigna. Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di M. Masoero, Introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2002, p. 127.

L'opera poetica di Cesare Pavese si colloca all'inizio e alla fine della sua produzione artistica: *Lavorare stanca* precede l'esperienza narrativa in prosa, per cui sarà insignito di premi importanti, e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* ne chiude la vita stessa, con la sua pubblicazione postuma nel 1951. Non è un particolare di poco conto, se si consideri che l'autore, come dimostrano il *Mestiere di vivere*, gli scritti saggistici auto-esegetici e il policromo epistolario, sembra avere una quasi ossessione per la costruzione del mito di sé⁶, scoperto antieroe di una tradizione innamorata purtroppo degli eroi. Il discorso sul valore del mito in Pavese⁷ sembra particolarmente abusato oggi, ma passando in rassegna la bibliografia critica sull'argomento, risulta evidente che gli esegeti pavesiani si siano prevalentemente concentrati sulla *summa* mitologica che l'autore ha consegnato ai suoi lettori attraverso i *Dialoghi con Leucò*⁸. Se quel libro resta

⁶ Agamben, in un saggio sul pensiero di Furio Jesi, cita un'affermazione inedita di Jesi sul pensiero di Kerényi, che può essere estesa alla meditazione di Pavese, che di Kerényi aveva conosciuto la lezione: «Proprio perché per noi non è più possibile accedere immediatamente alla mitogenesi, l'esercizio della scienza della mitologia [...] si presenta a Kerényi come l'unica via, per lui, dell'autoritratto: l'unico modo di porsi in rapporto, senza dirla, con una figura-Io fluida, plastica, pesante di vita, in cui riconoscersi» (G. Agamben, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in M. Belpoliti- E. Manera (a cura di), *Furio Jesi*, in *Riga*, 31, 2010, p. 174).

⁷ Resta fondamentale, in ogni discorso sul mito in Pavese, F. Jesi, *Letteratura e mito*, con un saggio di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2002.

⁸ Basta passare in rassegna anche velocemente gli ultimi titoli sul tema: B. Van den Bossche, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive*

una preziosa silloge della mitopoietica pavesiana, occorre non dimenticare che è solo il punto d'approdo di un viaggio cominciato appunto con i *Mari del Sud*.

Lavorare stanca, pubblicato, per le edizioni «Solaria», nel '36, dopo un lungo *iter* ecdotico⁹, è il primo canzoniere dei miti pavesiani; tra i suoi versi comincia a sostanzinarsi quella mitopoietica, che diverrà cifra autentica, quasi σφραγίς di tutta la sua scrittura successiva. Nelle pagine del *Mestiere di vivere*, cominciato durante il confino a Brancaleone Calabro, il 16 febbraio del 1936, un mese dopo la pubblicazione di *Lavorare stanca*, annoterà:

del mito nell'opera di Cesare Pavese, Cesati, Firenze 2001; L. Summa, *La parola che nomina gli dei. Saggi sulla poesia e il mito*, Il melangolo, Genova 2007; *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*. An international Conference. Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009, a cura di M. B. Mignone, Edisud, Salerno 2010; A. Catalfamo, *Cesare Pavese. Mito, ragione e realtà*, Solfanelli, Milano 2012; M. C. Di Cioccio, *La musa nascosta. Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, Giorgio Pozzi editore, Ravenna 2012, N. Arrigo, *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Mucchi, Modena 2018.

⁹ Il cammino di *Lavorare stanca* verso la stampa, che giungerà nella prima parte del 1936, è lungo e faticoso. Nel '32 Leo Ferrero scrive ad Alberto Carocci, direttore di «Solaria», di aver ricevuto da Leone Ginzburg alcune poesie di Pavese, ma occorrerà l'intervento dello stesso Ginzburg, nel 1934, perché Carocci prenda in considerazione l'idea di pubblicare Pavese, spaventato dalle molte possibilità di insuccesso di un libro che appariva così distante dalla moda ungarettiana del tempo. Cfr. M. Guglielminetti, *Introduzione a C. Pavese, Le poesie*, a cura di M. Masoero, con un'Introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, pp. VI-VIII.

Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino – più precisamente, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si tornerà. [...] Il paese diventa la città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo. Come vedo, «da S. Stefano a Torino» è un mito di tutti i significati escogitabili per questo libro¹⁰.

Lavorare stanca è, dunque, per il suo autore, un libro di miti, che, tuttavia, non si risolve completamente in una dimensione mitica¹¹. Il *Mestiere*, in molti luoghi, coevi alla silloge poetica, ci consente di stabilire l'interesse sempre più evidente di

¹⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Intr. di C. Segre, Einaudi, Torino 2000, p. 25.

¹¹ Cfr. F. Curi, *Il mito prima del mito. Sulla poesia di Cesare Pavese*, in *Cuadernos de Filologia Italiana*, 2011, Volumen Extraordinario, pp. 132-144.

Pavese per la mitologia e per l'etnografia, dalle riflessioni dedicate a Berg¹² a quelle sulla *Mythologie primitive* di Lèvy-Bruhl¹³; senza dubbio, i frutti di questo interesse sono disseminati nell'architettura interna di *Lavorare stanca*. Nella raccolta antologica di racconti, che, sulla suggestione di una lirica dell'*Alcyone*¹⁴, s'intitola *Feria d'agosto*, composta tra il '40 e il '44, c'è una sezione intitolata *La vigna*, che si apre con il saggio *Del mito*,

¹² «D'accordo con Berg. Che tanto il razzismo quanto la bontà naturale dell'uomo sono miti politici da giudicarsi alle loro realizzazioni, ma è disonesto scusare la riconosciuta debolezza filosofica del razzismo col fatto che ora si è riconosciuta debole filosoficamente anche la bontà naturale. Perché un mito per essere storicamente legittimo va creduto al suo tempo, e deve essere l'ultima parola della critica del suo tempo. Tale era la bontà naturale del 700, tale non è il razzismo nel '900. Lo stesso accade per le strutture della poesia dei vari tempi. Che le favole del passato per noi siano miti è pacifico, ma per fare grande poesia il poeta ha dovuto credere alle sue favole, crederle cioè l'ultima parola della critica dei suoi tempi» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., pp. 43-44).

¹³ «Il libro di Lévy- Bruhl "*Mythologie Primitive*" lascia supporre che pensando la mentalità primitiva la realtà come scambio continuo di qualità di essenze, come flusso perenne in cui l'uomo può diventare banana o arco o lupo e viceversa (ma non l'arco diventare lupo, es.), la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il dio non *somiglia* al pescecane, ma è pescecane) e come interesse antropocentrico. Insomma, le immagini (ciò m'interessa!) non sarebbero gioco espressivo, ma positiva descrizione. Alle origini, s'intende. Quanto all'antropocentrismo, non ne dubitavo» (*Ibid.*, p. 45).

¹⁴ Cfr. L. Mondo, *Prefazione* a C. Pavese, *Feria d'agosto*, Euroclub, Milano 1997, pp. XXIII-XXIV.

*del simbolo e d'altro*¹⁵. In esso Pavese sostiene che «ognuno di noi possiede una mitologia personale», «che dà valore [...] al suo mondo più remoto» e consente ad ognuno di riassumere, attraverso i simboli, «il senso di tutta la vita»¹⁶; perché, come più avanti argomenta, «la vita di ogni artista e di ogni uomo è [...] un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti»¹⁷. Ne *La poetica del destino*, uno scritto inedito del gennaio 1950, quando ormai la sua carriera è definita, come la vita cui metterà fine di lì a poco, Pavese scriverà che il poeta «aspira [...] a fare delle passioni umane dei miti polivalenti, eterni, intangibili»¹⁸. Nel suo caso i miti sono connessi ad un'immagine-simbolo che ne fonda la mitopoietica. Le colline, il mare, la città, la campagna, i giovani, i vecchi, le donne, gli uomini, le ninfe, i satiri, gli dei popolano un Olimpo mitico di cui è sovrano il ragazzo dei *Mari del Sud*, «immagine interna»¹⁹, mito primigenio, intorno al quale

¹⁵ Cfr. M. Masoero, *Fra le carte dei racconti*, in C. Pavese, *Tutti i racconti*, a cura di M. Masoero, Introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2002, pp. XLI-LXV.

¹⁶ C. Pavese, *La vigna. Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ C. Pavese, *La poetica del destino*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1962, p. 342.

¹⁹ Il concetto è chiarito in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*: «Definito *Lavorare stanca* come l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza -hai scoperto in questo can-

si muovono tutti gli altri. Del mito quel ragazzo ha i caratteri: il silenzio, la solitudine, la ripetitività, l'immutabilità, la gravidanza simbolica, la dicotomica, perciò irrisolta, attrazione verso l'apolíneo e il dionisiaco, la forza con la quale combatterà da antieroe la sconfitta. Potrebbe, tuttavia, risolversi in una delle immagini-simbolo della mitopoietica pavesiana; invece il ragazzo diventa mito perché sopravvive identico al tempo e alla vita che scorre e che di lui dovrebbe fare un uomo. *La vigna*, brevissima prosa di *Feria d'agosto*, si chiude con questa immagine fondativa della mitopoietica pavesiana:

«Davanti al sentiero che sale all'orizzonte, l'uomo non ritorna ragazzo: è ragazzo. Per un attimo, in cui giunge a far tacere ogni ricordo, si trova entro gli occhi la vigna immobile, istintiva, immutabile, quale ha sempre saputo di avere nel cuore. E non accade nulla, perché nulla può accadere che sia più vasto di questa presenza. Non occorre nemmeno fermarsi davanti alla vigna e riconoscerne i tratti familiari e inauditi. Basta l'attimo dell'incontro e già il ragazzo e l'uomo adulto han cominciato il loro dialogo, che, ricco di giorni, dall'inizio non muta»²⁰.

Il ragazzo e l'uomo in dialogo sono già ne *I Mari del Sud*, alfa ed omega della scrittura pavesiana, insieme mito e simbolo. La lirica si apre con il «gigante vestito di bianco» che cammina «una sera sul fianco di un colle» accanto al ragazzo, «bambino

zoniere una coerenza formale che è l'evocazione di figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'*immagine interna*» (C. Pavese, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in Id., *Le poesie*, a cura di M. Masoero, intr. di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, pp. 116-117).

²⁰ C. Pavese, *La vigna*, in Id., *Feria d'agosto*, cit., p. 141.

cresciuto»; ad accomunarli è il silenzio. Si tratta, tuttavia, di un silenzio gravido di parole, che racconta un passato di sogni in parte delusi, di una forza centrifuga annichilita dal potere di quella centripeta («Le Langhe non si perdonano»), della favola di un pescatore di perle che torna «gigantesco» venditore di motori. Si chiude risolvendosi in un *Bildungsroman* dai contorni già assai netti nel 1930:

«Un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio,
qualche lume in distanza: cascine, automobili
che si sentono appena: e io penso alla forza
che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare,
alle terre lontane, al silenzio che dura.

[...]

Ma quando gli dico
ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora
sulle isole più belle della terra,
al ricordo sorride e risponde che il sole
si levava che il giorno era vecchio per loro»²¹.

Silenzio e solitudine, consapevolezza dell'impossibilità della felicità²², collina come nido e prigionia sono le caratteristiche dell'uomo che è stato ragazzo, dello «scappato di casa»²³,

²¹ Id., *I Mari del Sud*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 9.

²² Sull'argomento mi sia consentito rimandare a D. De Liso, *Il mistero della felicità nella scrittura di Cesare Pavese*, in *L'io felice tra filosofia e letteratura*, a cura di V. Caputo, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 185-201.

²³ Nel *Mestiere*, il 10 novembre 1935, Pavese scrive: «Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia

figura-simbolo che abita tutti i versi di *Lavorare stanca*, da *Antenati* a *Maternità* e *Paternità*, da *Ulisse* ad *Atavismo*. Intorno a questo σύμβολον si costruisce il μῦθος pavesiano, racconto che tenta, «ricalcando le forme del mito e del simbolo», di far tornare «a battere magicamente il cuore», di donare alla poesia, che è un atto creativo («essa sa d'inventare»), sacralità, perché «il mito vive invece di fede»²⁴. La mitopoiesi è, dunque, parte integrante della scrittura, è argomento «all pervading»²⁵, perché Pavese concepisce la poesia come racconto delle diverse declinazioni della sua vita, perché è lui l'uomo, è lui il ragazzo, è lui «lo scappato di casa», anche se si attribuisce nomi diversi: quei nomi sono simboli, tentativo di far confluire il particolare

al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 17).

²⁴ Id., *La vigna. Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, cit., p. 130.

²⁵ «Questa sera, sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so, ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io. Di qui ho pensato come dovrà essere allusivo e *all pervading* ogni mio futuro argomento, allo stesso modo che doveva essere allusiva e *all pervading* la fede nel dio incarnato nelle rocce rosse, se un poeta se ne fosse servito» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 10).

nell'universale. Accade così in *Ulisse*, una poesia del '35, costruita sulla dicotomica presenza di un vecchio e di un giovane, un padre ed un figlio. Chi dei due sia *Ulisse* importa assai poco e il lettore ha l'impressione che lo siano padre e figlio, vecchio e ragazzo, perché la storia di entrambi è fatta di ritorni, come quella dell'eroe omerico, μῦθος antico su cui s'innesta quello moderno²⁶:

«Per la fresca finestra
scorre amaro un sentore di foglie. Ma il vecchio
non si muove dal buio, non ha sonno la notte,
e vorrebbe aver sonno e scordare ogni cosa
come un tempo al ritorno dopo un lungo cammino.
Per scaldarsi, una volta gridava e picchiava.

Il ragazzo che torna fra poco, non prende più schiaffi.
Il ragazzo comincia a esser giovane e scopre
Ogni giorno qualcosa e non parla a nessuno.
Non c'è nulla per strada che non possa sapersi
Stando a questa finestra. Ma il ragazzo cammina
Tutto il giorno per strada. Non cerca ancor donne
E non gioca più in terra. Ogni volta ritorna»²⁷.

Il tempo del mito che sta dentro la poesia è diverso da quello umano e il νόστος del padre e quello del figlio s'incon-

²⁶ Per il rapporto tra il mito classico e quello pavese rimando ai lavori contenuti in *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di E. Cavallini, d.u.press, Bologna 2014.

²⁷ C. Pavese, *Ulisse*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 56.

trano confondendosi nel tempo mitico dei versi, entrambi avvolti dal medesimo ἄλγος. I due ulissidi pavesiani simboleggiano l'inesorabile ripetitività dell'esperienza umana, l'impossibilità dell'uomo di sottrarsi ad una ἀνάγκη che vuole il figlio, «fatto» dal padre, uguale a lui, pieno «di vizi, di ticchi e di orrori», ma «mai schiavo a nessuno»²⁸. Siamo chiaramente di fronte ad una mitografia maschile²⁹; non c'è ancora in *Lavorare stanca* la donna terra da cui l'uomo come il mondo tutto nascerà per partenogenesi; nella prima raccolta pavesiana dall'uomo nasce l'uomo, scintilla di un dio:

«Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo,
senza pena, col morto sorriso dell'uomo
che compreso. Anche il sole trascorre remoto
arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
e negli occhi tumultuano ancora splendori
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.
La montagna non tocca più il cielo; le nubi
non s'ammassano più come frutti; nell'acqua
non traspare più un ciottolo. Il corpo di un uomo
pensieroso si piega, dove un dio respirava»³⁰.

²⁸ Id., *Antenati*, ivi, p. 11.

²⁹ Cfr. P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna 2012.

³⁰ C. Pavese, *Mito*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 99.

Sono i versi di *Mito*, una delle *poesie aggiunte* a *Lavorare stanca*, composta nell'ottobre del 1935. Nel dio-uomo di *Mito* l'intuizione mitopoietica dei *Mari del Sud* si sostanzia e dall'io-personaggio nasce l'immagine-racconto, mediante il ricorso alla memoria³¹. *Mito* racconta di un tempo reale, fatto di un paesaggio reale, che diventa mitico e sacro con il dio che si fa uomo. Insomma il dio-incarnato sbuca fuori alla fine proprio dalle rocce lunari di quell'orizzonte calabro che più volte nel *Secretum professionale* è denigrato come luogo incapace di ispirare poesia³². Pavese affida a *Lavorare stanca* il compito di costruire un paesaggio dell'anima, che assume connotati mitici e perciò immutabili e sacri nella dimensione quasi onirica in cui i confini dell'umano e del divino si sovrappongono per confondersi³³. Il

³¹ Si legga nel *Mestiere*, il 20 novembre 1937: «Il più ordinario e banale modo di *raccontare il pensare* è di impiantare una figura che va costruendosi col proprio passato e avvenire. Il vecchietto di *Semplicità*. Il dio-uomo di *Mito*. La puttana della *P. Contadina*. Il metodo di queste poesie è un compromesso tra la posizione del personaggio e la logica fantastica della materia che li costruisce. Non racconto soltanto la loro essenza e non racconto soltanto il mio fantasticare. È sempre ambiguo se essi pensino o io li pensi. M'interessano insieme le loro esperienze e la mia logica fantastica. Ma siamo chiari: la mia logica è un mezzo, un modo d'essere delle loro esperienze» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 54).

³² Cfr. B. Van den Bossche, "Un vivaio di simboli": dialogare con il mito greco, in *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p. 145.

³³ «Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi e quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente

farsi uomo del dio è, però, nella mitopoietica pavese, una sconfitta: il dio-uomo è, infatti, triste; perché ha davanti a sé una terra prigioniera della sua stessa ipostasi e, perciò, ferma in una non-vita che ha dimenticato l'alternarsi delle stagioni, la fragranza dei profumi, la varietà dei colori. Non basta raccontare la natura, non basta riprodurre l'immagine, occorre al poeta riuscire a cogliere il senso del mutare inesorabile del «colore del mondo». In una celeberrima lettera a Fernanda Pivano, del 27 giugno 1942, Pavese, che è a Santo Stefano Belbo, compie uno dei suoi periodici "bilanci". L'*incipit* della lettera dichiara anche la scaturigine delle riflessioni successive: si è innamorato delle *Georgiche* e, sulla scorta di questo amore guarda a ritroso, alla poesia di ieri, descrivendola come il luogo dell'inverarsi della sua «potenza fantastica», sorta proprio nei luoghi dell'infanzia, il tempo dei miti assoluti. L'«albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta» sono guardati dall'uomo Pavese con lo

carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. Nelle radure, feste, fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio. Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei luoghi unici, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo. Così sono nati i santuari. Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico» (C. Pavese, *La vigna. Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, cit., p.126).

sguardo del bambino, come «immagini assolute», «miti, universali fantastici»³⁴:

«Ora, questo stato di aurorale verginità che mi godo, ha l'effetto di farmi soffrire perché so che il mio mestiere è di trasformare tutto in «poesia». Il che non è facile. Anzi, la prima idea è stata che quanto ho scritto finora erano sciocche cose, tracciate secondo schemi allotri, che non hanno nessun sapore dell'albero, della casa, della vite, del sentiero, ecc. Come li conosco. Andando per la strada del salto nel vuoto, capivo appunto che ben altre parole, ben altri echi, ben altra fantasia sono necessari. Che insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo. [...] Bisogna che i paesaggi -meglio, i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone, ecc. – vivano come persone, come contadini, e cioè siano mitici»³⁵.

I paesaggi devono «vivere come persone» scrive nel '42, ma di fatto avevano già cominciato a farlo molti anni prima, perché *Lavorare stanca* raccontava un paesaggio di miti, in cui

³⁴ Cfr. «In un certo senso, l'intensità emotiva di un paesaggio o di una situazione è anche innescata ed incanalata da un segno che è pervenuto in modo forse fortuito ma anche decisivo a strutturare la percezione di una situazione o un luogo, provocandone la trasfigurazione immaginaria» (B. Van den Bossche, "Un vivaio di simboli": dialogare con il mito greco, in *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p. 147).

³⁵ C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 639-640.

l'uomo, che non aveva dimenticato il «selvaggio»³⁶, era *persona*, nell'accezione latina del lemma, ovvero «maschera», e, per traslato, personaggio, al pari della luna, del prato, del fuoco. Ne *Il dio-caprone*, una delle *poesie censurate*, del '33, ogni elemento vivente è *persona*:

«La campagna è un paese di verdi misteri
Al ragazzo, che viene d'estate. La capra, che morde
Certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
-hanno peli là sotto- il bambino le gonfia la pancia.
Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
ma al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
Dalla striscia sinuosa che resta per terra.
Ma nessuno conosce se passa la biscia
Dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare»³⁷.

³⁶ Attraverso il *Mestiere di vivere* si può seguire il *fil rouge* della lunga e meditata riflessione di Pavese sulla *Scienza nuova* di Vico, cui sono indubbiamente connesse molte delle affermazioni pavesiane sul selvaggio e sul mito. Cfr. per i rapporti tra Vico e Pavese rimando almeno a M. Brunetta, *Il tempo dell'essere: Vico e il neo-umanesimo di Pavese*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1-2, 1995, pp. 73-96; C. Jorgensen, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi e Gadda*, Napoli, Guida, 2006; R. Gasperina Geroni, *Mito e origine. Vico nella letteratura italiana tra le due guerre*, in *Italian Studies*, vol. LXXIV, 2019, pp. 278-287.

³⁷ C. Pavese, *Il dio caprone*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 68.

Nella prima strofe di questa compiuta immagine-racconto emerge con evidenza una commedia naturale, in cui l'uomo subisce un progressivo processo di *reductio*, di semplificazione, di identificazione con la terra. Si comincia con la costruzione di un mito primigenio, che prende forma davanti agli occhi del ragazzo di città, per il quale lo stupore di fronte alla natura si trasforma presto in potenza di creazione fantastica. Questo ragazzo di città è il facitore di miti: davanti ai suoi occhi esplode la forza primigenia del dio-caprone che monta le capre in un selvaggio *ἱερός γάμος*, che culmina in una sorta di sacrificio, quando la veemenza sessuale del dio sventra le capre che non feconda³⁸. Il dio-caprone è l'uomo che «ha goduto» e le capre sono le «ragazze in calore», che «vengono sole» nei campi e «belano stese nell'erba», aspettando di aver gonfia la pancia. Il piacere che il sesso comporta, per uomo, donna, caprone e capra confina con la morte, rinnovato mito di una originaria «bellissima coppia discorde», *ἔρωσ* e *θάνατος*. C'è un'atrocità disarmante e barbarica³⁹ in questa poesia censurata che giunge alla stampa per la prima volta nel '43, anno in cui Pavese annotava

³⁸ Cfr. I. Calvino, *Pavese e i sacrifici umani*, in *Revue des études italiennes*, XII, 1966, 2, pp. 107-110, poi in Id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, pp. 324-328.

³⁹ La brutale barbarie de *Il dio caprone* risente per Barberi Squarotti di suggestioni dannunziane (Cfr. G. Barberi Squarotti, *Lettura di «Lavorare stanca»*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, S. Stefano Belbo 1982, pp. 47-48).

in un taccuino alcune importanti riflessioni su *Blut und Boden*⁴⁰, divenuti nel frattempo σύμβολα del nazionalsocialismo tedesco⁴¹. Il «sangue più rosso del fuoco» con cui il dio-caprone «spruzza e ubriaca» un corteo selvaggio di uomini e bestie che «ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna» è la celebrazione di un rito ierogamico, in cui il dionisiaco trionfa sull'apollineo, in cui il χάος vince sul χόσμος, il male sul bene. Il sangue diventa, in questo universo mitopoietico, linfa della terra, che ne assume i colori e così diventa *Terra rossa terra nera*, nella lirica incipitale della silloge per Bianca Garufi, costituita da nove componimenti, composti tra il 27 ottobre e il 3 dicembre 1945, e intitolata *La terra e la morte*. Se è vero che il lessico di questa silloge⁴² è «reperibile nei suoi termini-cardine (innanzitutto, col

⁴⁰ Cesare Pavese, in un taccuino del '43, che Lorenzo Mondo aveva fotocopiato e reso noto sulla «Stampa», l'8 agosto 1990, scriveva: «Dignità vuol dire essere se stessi. Ma quando succede che si cambia idea? S'indaghi bene, e si vedrà che non si cambia idea, ma che sotto sotto si aveva già presentito il pensiero nuovo. Che certe tue idee del passato non fossero quel che sembravano ti risulta dal fatto che allora credevi di averle ma non te ne interessavi (il tuo disinteresse per la politica, famoso!) Ora che nelle tragedie hai visto più a fondo, diresti ancora che non capisci la politica? Semplicemente ora hai scoperto dentro -sotto la spinta del disgusto- il vero interesse che non è più le tue sciocche futili chiacchiere ma il destino di un popolo di cui fai parte. *Boden und Blut*- si dice così?» (Cfr. M. Guglielminetti, *Introduzione* a C. Pavese, *Le poesie*, cit., p. XV).

⁴¹ Cfr. P. Camporesi, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Garzanti, Milano 1997, p. 19.

⁴² Cfr. G. Savoca-A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 1997.

«sangue», la «morte») in *Lavorare stanca*»⁴³, è indubbio che il *pantheon*, in costruzione nella prima raccolta, trovi un suo maturo compimento in questo prezioso libretto, legato alla suggestione di un amore, ma figlio di una delusione storica, cui si può sopravvivere solo nella dimensione astorica del mito. E prende la forma di una donna-terra questo mito, ma la donna-terra non è più l'altrice Γαία; è rossa come il sangue versato sulle colline non più vergini, è nera come la morte e non «attende nulla/ se non la parola/ che sgorgherà dal fondo»⁴⁴:

«Hai viso di pietra scolpita,
sangue di terra dura,
sei venuta dal mare.
Tutto accogli e scruti
e ripudi da te
come il mare. Nel cuore
hai silenzio, hai parole
inghiottite. Sei buia.
Per te l'alba è silenzio.

E sei come le voci
della terra – l'urto
della secchia nel pozzo,
la canzone del fuoco,
il tonfo di una mela;
le parole rassegnate
e cupe sulle soglie,
il grido del bimbo – le cose
che non passano mai.

⁴³ M. Guglielminetti, *Introduzione a C. Pavese, Le poesie*, cit., p. XXV.

⁴⁴ C. Pavese, *Tu sei come una terra*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 122.

Tu non muti. Sei buia»⁴⁵.

La dea terra di Pavese è la *summa* di tutte le immagini-racconto che hanno popolato la mitopoietica pavesiana, il suo viso e il suo corpo sono l'inverarsi di tutte le fantasticherie del ragazzo di città che le scopriva ogni estate nei fianchi sinuosi delle sue Langhe. Il silenzio, l'imperturbabilità sono le caratteristiche del divino, che ormai non si confonde più con l'umano, come ai tempi di *Mito* o di *Paternità*. Nell'inverno del '45 Pavese ha assistito all'incontro tra il mondo della sua mitografia e quello reale⁴⁶, ha visto naufragare il sogno di una vita sessuale e amorosa nella *schiuma d'onda* di tutte le donne di carta, amate, odiate e svanite in un'alba remota. Non può più credere nel potere taumaturgico dei suoi miti, anzi quei miti sono ora sul *limen* che sta davanti alla *ruina* e quasi annunciano quel «gorgo», nel quale «scenderemo» «muti»⁴⁷.

Nel '47 sono usciti i *Dialoghi con Leucò*, nel '49 esce *La Bella estate*, nell'aprile del '50 *La luna e i falò*. Tra l'11 marzo e l'11 aprile del '50 scrive le dieci liriche per Constance Dowling, che, insieme a *La terra e la morte*, formeranno il volume postumo del '51 dal titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Nel giugno del '50 arriva il Premio Strega per *La bella estate*. Insomma tra *Lavorare stanca* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* c'è tutto Pavese; c'è la giovinezza dimidiata tra città e campagna, la

⁴⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁶ Cfr. per i rapporti tra mito e realtà N. Arrigo, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, Atheneum, Firenze 2006.

⁴⁷ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Id., *Le poesie*, cit., p. 136.

maturità devastata dall'impotenza sessuale e dalla distruzione della guerra, la costruzione di un mondo mitico astorico, popolato da bianche dee e maghe ed eroi tristi. A questo mondo mitico non rinuncerà, nonostante la morte, perché la morte ne fa parte, col suo viso di donna, che ha «un sangue, un respiro», che è «stella sperduta», ma vive «su questa terra» e ne conosce «i sapori/ le stagioni, i risvegli», che ha giocato «nel sole», ma ha «negli occhi il silenzio». Nella costruzione di questo universo mitopoietico, che non è uguale a nessun altro, -perché Pavese resta, come sosteneva lui stesso, «una delle voci più isolate» della poesia del Novecento-, il mondo classico ha incontrato l'America. Due mondi diversi hanno contribuito alla costruzione della mitopoietica della poesia pavesiana, perché il mito è il mondo che l'autore ha costruito per sé, e gli somiglia, ha il suo stesso linguaggio. Il ragazzo di città è il primo abitante di questo mondo mitico, nel quale incontra la campagna, sacro e selvaggio rifugio e prigionia. La campagna è abitata da uomini e dei, da bestie e pietre, tutti σύμβολα che, nella loro concordia discorde, fondano una realtà astorica, che affonda le sue radici nel primitivo, punto d'incontro e di fusione tra la mitologia classica e quella americana. I confini di questo universo, i *Mari del Sud* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, conducono, in Pavese, entrambi all'America, la terra del sogno, della fantasticheria, delle avventure costruite per giocare ai pirati. Ma l'America dei *Mari del Sud* è un mito vitale e il mare che la separa dalle Langhe è un ponte, quella dell'ultima silloge pavesiana è invece il suo simulacro; nel suo oceano salmastro naufraga definitivamente il sogno del ragazzo che «ha giocato ai pirati malesi».

Daniela De Liso

SOMMARIO

Il Saggio propone un'analisi delle raccolte poetiche di Cesare Pavese, *Lavorare stanca* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, finalizzata a costruire l'architettura della mitopoietica pavesiana. Attraverso una ricognizione ragionata della bibliografia critica relativa al rapporto tra il poeta ed il μύθος, coadiuvata da una lettura intertestuale del *Mestiere di vivere*, della produzione narrativa e delle lettere di Pavese, alla produzione poetica dell'autore si tenta di restituire una dignità diegetica e lirica, affrancata dai risultati narrativi, sui quali la critica si è, di preferenza, proficuamente esercitata.

SUMMARY

The essay analyses Cesare Pavese's poetic collections, *Lavorare stanca* and *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in order to explain the architecture of Pavesian mythopoietics. Through a survey of the critical bibliography about the relationship between the poet and the μύθος, along with an intertextual reading of *Mestiere di vivere*, Pavese's narrative production, his letters, and his poetic production, the essay attempts to restore a diegetic and artistic value to his poetry, which has been often overlooked in scholarly studies.

II. Cesare Pavese, Luciano Foà, Erich Linder: note sulla corrispondenza per la “collana viola”

di *Anna Lanfranchi*

Il lavoro editoriale svolto da Cesare Pavese per Einaudi ha ricevuto, negli ultimi anni, una crescente attenzione da parte di storici dell’editoria e della letteratura¹. In tale contesto, questo articolo intende dimostrare come tra la casa editrice torinese e lo scrittore si instauri un rapporto professionale e intellettuale caratterizzato da una sostanziale esclusività e identificazione tra i progetti einaudiani e l’impegno editoriale di Pavese. Questa ipotesi di lavoro è confermata dalla corrispondenza tra il direttore editoriale e l’Agenzia Letteraria Internazionale di Milano: essa, infatti, chiarisce la portata del ruolo di Pavese nell’organigramma Einaudi tra il 1946 e il 1950, così come l’abilità dello scrittore di bilanciare i progetti editoriali della casa con la disponibilità di diritti di traduzione e le richieste di autori, agenti e editori. In questo arco cronologico, le trattative e lo scambio di pareri sulle opere destinate alla “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici” forniscono un ideale punto di osservazione delle modalità con le quali Pavese si fa garante dell’identità della collana, mediando tra le necessità di programmazione della collezione e le dinamiche del mercato internazionale del

¹ Nell’introduzione al profilo *L’editore Cesare Pavese*, Ferretti ha reso conto della bibliografia essenziale sull’argomento (si veda G.C. Ferretti, *L’editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017, pp. ix-xvii).

copyright del secondo dopoguerra². Queste lettere, la cui rilevanza ai fini dello studio della storia culturale italiana è stata anticipata da Silvia Savioli³, si rivelano così essere uno spazio di elaborazione editoriale ed intellettuale; tanto più significativo alla luce di parallele iniziative editoriali e del percorso professionale di Luciano Foà, segretario generale Einaudi dal 1951 e infine, dal 1962, fondatore di Adelphi accanto al consulente Roberto ‘Bobi’ Bazlen⁴.

Cesare Pavese (1908-1950) inizia formalmente a collaborare con l’editore Giulio Einaudi nel maggio 1938, con la qualifica di redattore. Come la storiografia sulla casa editrice ha tuttavia dimostrato, Pavese costituisce, con Leone Ginzburg e, suc-

² Sull’Agenzia Letteraria Internazionale, si veda A. Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019. Su Luciano Foà, si legga anche il profilo in R. Calasso, *L’impronta dell’editore*, Adelphi, Milano 2013, pp. 111-115.

³ Cfr. S. Savioli, *L’ALI di Pavese*, in *Levia Gravia*, I, 1999, pp. 259-288. Savioli ha inoltre curato la raccolta delle lettere editoriali pavesiane ai collaboratori einaudiani (C. Pavese, *Officina Einaudi. Lettere editoriali, 1940-1950*, a cura di S. Savioli, introduzione di F. Contorbina, Einaudi, Torino 2008). Cesare Pavese e Luciano Foà si erano conosciuti nel 1946 (cfr. A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 228-229).

⁴ Sulla funzione svolta da Bazlen nell’editoria italiana, si veda V. Riboli, *Roberto Bazlen editore nascosto*, prefazione di G. de Savognani, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2013. Cfr. inoltre A. Banfi, *Nietzsche, Colli, Foà: l’azzardo di un’edizione critica e di una nuova casa editrice*, in AA.VV., *Giulio Einaudi nell’editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi *onlus* (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di P. Soddu, Olschki, Firenze 2015, pp. 273-275, 283-284.

cessivamente, Carlo Muscetta e Mario Alicata, uno dei principali collaboratori di Einaudi negli anni di affermazione della casa editrice, svolgendo inoltre, ben oltre la caduta del fascismo, una «funzione mediatrice»⁵ tra le diverse posizioni intellettuali e politiche dell'azienda⁶. La collaborazione si può quindi retrodatare ai primi anni Trenta, quando Pavese è anche membro del comitato editoriale della *Cultura*, rivista pubblicata da Einaudi tra il 1934 e il 1935⁷. Oltre al lavoro redazionale e la produzione letteraria, questi anni sono dedicati a un'ampia attività traduttiva per editori come Bemporad (S. Lewis, *Il nostro signor Wrenn*, 1931), Frassinelli (H. Melville, *Moby Dick*, 1932; S. Anderson, *Riso nero*, 1932; J. Joyce, *Dedalus*, 1933), Mondadori – per cui stila anche pareri di lettura (J. Dos Passos, *Il 42° parallelo*, 1934 e *Un mucchio di quattrini*, 1937; W. Faulkner, *Il borgo*, 1942), Bompiani (J. Steinbeck, *Uomini e topi*, 1938; C. Morley, *Il cavallo di Troia*, 1941), oltre che Einaudi (D. Defoe,

⁵ G. Turi, *I caratteri originali della casa editrice Einaudi*, in AA.VV., *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, cit., p. 104.

⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 104-105; Id., *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 157-160, 167-170; G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 10-11, 47-53.

⁷ Cfr. G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 61-62, 70; L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 3-22; M. Santoro, «Libri per ragazzi no. Non ci sono più ragazzi»: *l'impegno editoriale di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001, a cura di M. Campanello, Olschki, Firenze 2005, pp. 196-208; G. Turi, *I caratteri originali della casa editrice Einaudi*, cit., pp. 99-100; G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 3-4, 9-14.

Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders, 1938; G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, 1938 e *Tre esistenze*, 1940; C. Dickens, *La storia e le personali esperienze di David Copperfield*, 1939; H. Melville, *Benito Cereno*, 1940; etc.)⁸. L'impegno con Einaudi tende quindi a incrementare nella seconda metà del decennio, fino ad assumere un carattere esclusivo da parte dello scrittore che, secondo le parole di Turi, «nella casa editrice torinese ebbe il fulcro della sua attività per circa un quindicennio»⁹.

Il densissimo carteggio tra Einaudi e l'Agenzia Letteraria Internazionale, conservato rispettivamente negli archivi storici della casa e dell'agenzia¹⁰, restituisce la dimensione del lavoro che Pavese svolge per Einaudi, mentre il rapporto con Foà e

⁸ Per una bibliografia delle traduzioni pavesiane e degli studi sull'argomento, si veda L. Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 60-65, 398-402, a cui si aggiungano i recenti M. Pietralunga, *Riflessioni sul carteggio Pavese-Chiuminatto. Pavese americanista e traduttore*, in AA.VV., "Officina" Pavese. Carte, libri, nuovi studi, Atti della Giornata di studio, Torino, Archivio di Stato, 14 aprile 2010, a cura di M. Masoero-S. Savioli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 89-99, e I. Moscardi, *Spoon River: Una traduzione a quattro mani*, in *Letteratura e Letterature*, 7, 2013, pp. 59-68. Cfr. anche G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 71-74; G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 11-14.

⁹ G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., p. 160 (cfr. pp. 160-170). Si veda inoltre G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 21-26.

¹⁰ Archivio Giulio Einaudi Editore (AE), Corrispondenza, Corrispondenza con enti in ordine alla cessione di diritti (1941-1995) presso l'Archivio di Stato di Torino; Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) - Erich Linder, presso Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Linder si inquadra a propria volta all'interno di un contesto editoriale. Come Ferrando ha recentemente indicato, l'Agenzia Letteraria Internazionale, fondata da Augusto Foà a Torino nel 1898, rappresenta nella prima metà del Novecento uno dei canali privilegiati attraverso il quale i diritti di traduzione per opere straniere contemporanee giungono nel nostro paese. L'esteso portafoglio titoli dell'agenzia e il suo network internazionale la rendono, in particolar modo negli anni Trenta, il principale interlocutore di editori italiani attivi nel settore delle traduzioni tra le due guerre, oltre che di riviste e quotidiani. Trasferitasi a Milano nel 1931, l'agenzia viene gestita da Augusto e Luciano Foà fino all'ottobre del 1946, quando, in seguito alla riapertura dell'attività dopo due anni trascorsi in Svizzera, a Luciano si affianca il più giovane Erich Linder, proveniente dall'agenzia Ulisse dell'editore Bompiani¹¹.

Una ricerca svolta nell'archivio ALI rivela contatti con casa Einaudi dai primi anni Quaranta, ed un primo fascicolo intestato nella serie 1942. A questi anni risalgono infatti comunicazioni su opzioni e contratti, ad esempio per un libro di fisica dei danesi Møller e Rasmussen (*Atomer og andre Smaating*), concluso e in seguito annullato¹², e richieste di autorizzazioni ministeriali, come per il *Gladstone* di Erich Eyck¹³, acquistato il 30 giugno 1942 e mai pubblicato¹⁴. Si tratta di contatti ancora

¹¹ Cfr. A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 13-14, 34-36, 53, 159-160, 200, 205-216, 227-228.

¹² C. Møller-E. Rasmussen, *Atomer og andre Smaating*, Hirschsprung, Copenhagen 1938.

¹³ E. Eyck, *Gladstone*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenchbach 1938.

¹⁴ Cfr. ALI-1942, f. Einaudi (1/22) e la serie Corrispondenza anteriore al 1942.

sporadici, che portano alla cessione di una dozzina di titoli prima dell'interruzione dovuta al conflitto¹⁵: mentre le opere si collocano nelle Biblioteche “di cultura storica” e “scientifica”, la politica editoriale appare cauta e tuttavia già aperta a voci e temi europei (del 1939 è la traduzione di Dawson, *La formazione dell'unità europea dal secolo V al XI*, firmata dallo stesso Pavese)¹⁶. Le comunicazioni proseguono all'inizio dell'anno successivo (tra l'altro, con la restituzione di un altro contratto, riguardante Shaper, *Der Henker*)¹⁷, per riprendere, dopo un'interruzione di oltre due anni, nell'agosto 1945¹⁸. Dal 1946, con la riapertura degli uffici milanesi dell'agenzia, lettere e telegrammi con le tre sedi Einaudi crescono esponenzialmente, fino a assumere un ritmo quasi giornaliero; e se da un lato cominciano a emergere lettere firmate da Pavese, dall'altro al direttore editoriale si affiancano ora le voci di collaboratori e consulenti della casa – da Felice Balbo a Bruno Fonzi e Ubaldo Scassellati, e dallo stesso Giulio a Natalia Ginzburg, le cui lettere all'agenzia meriterebbero una ricerca dedicata¹⁹. Tra il 1946 e il 1950, quindi, l'Agenzia Letteraria Internazionale diventa l'agente che la casa editrice privilegia nelle trattative di diritti di traduzione con gli interlocutori europei, affiancandosi all'agente newyorkese Sanford J. Greenburger. «Noi da parte nostra ci serviamo

¹⁵ Cfr. la lettera datata 16 settembre 1945, ALI-1944-45, f. Einaudi (1/13).

¹⁶ Cfr. anche A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁷ E. Schaper, *Der Henker*, Insel Verlag, Leipzig 1940 (cfr. ALI-1943, f. Einaudi, 1/25).

¹⁸ Cfr. ALI-1944-45, f. Einaudi (1/13).

¹⁹ Cfr. da ALI-1946 a ALI-1950, ff. Einaudi.

dell' Agenzia Letteraria Internazionale (Foà e Linder) che ci colloca dappertutto»²⁰, scrive Pavese ad Antonio Giolitti nel luglio 1947²¹. All'agenzia Pavese ricorre anche per risolvere trattative che il collega americano non riesce a concludere, come nel caso seguente:

«Caro Foà,

[...] da un pezzo chiediamo i diritti di *Tender is the night* di Scott Fitzgerald al nostro Greenburger. Pare che Maxwell Perkins [...] voglia, prima di trattare, sapere come sta la situazione di Scott in Italia. Io scrissi a Greenburger che nel '36 la «Palma» mondadoriana pubblicò il *Grande Gatsby* e poi stop. Non mi rispose più niente. Si potrebbe avere al più presto i diritti per questo *Tender is the night*? Videant consules»²².

Il rapporto sempre più stretto tra Einaudi e ALI investe anche l'autore Pavese, che negli anni Quaranta pubblica con la casa editrice la maggior parte della propria produzione: dalla nuova edizione di *Lavorare stanca* (1943) alle opere narrative, da *Paesi tuoi* (1941) a *La luna e i falò* (1950). Si stabilisce quindi, in quegli anni, un triplice rapporto di identificazione: di Pavese come autore einaudiano con il proprio editore; di Einaudi come luogo della parabola editoriale di Pavese; e dell' Agenzia Letteraria Internazionale come rappresentante di Einaudi-Pavese, e

²⁰ Pavese a Giolitti, Torino, 4 luglio 1947, in C. Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 282.

²¹ Cfr. anche L. Mangoni, *op. cit.*, pp. 459-461.

²² Pavese a Foà, Torino, 5 settembre 194[7], in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 160.

quasi «propaggine della redazione della casa editrice»²³, secondo la definizione di Mangoni. Questo processo di identificazione di Pavese, autore e consulente editoriale, con la casa editrice, è confermato dalle lettere scambiate con l’Agenzia Letteraria Internazionale²⁴. Se negli anni considerati, dunque, la voce di Pavese domina sul gruppo einaudiano, parallelamente la corrispondenza con l’ALI si svolge nell’ambito del lavoro per la casa editrice, anche nei casi in cui riguardi opzioni e diritti di traduzione delle opere pavesiane, controllati dall’editore torinese.

Il carteggio tra Pavese, Foà e Linder costituisce inoltre uno spazio di scambio intellettuale e professionale, nel quale non faticano ad emergere le *skills* pavesiane nel trattare diritti di traduzione, in particolare per la “collana viola”. La “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”, co-diretta fino al 1950 da Cesare Pavese e Ernesto de Martino, propone dal 1948 al 1967 – prima con Einaudi e le Edizioni Scientifiche Einaudi, successivamente con Boringhieri – testi di etnologia, psicologia, psicanalisi, aprendo uno spazio nel campo editoriale del dopoguerra alle tematiche dell’irrazionale e del simbolico²⁵. La

²³ L. Mangoni, *op. cit.*, p. 461; cfr. pp. 459-462.

²⁴ Esse sono conservate nei fascicoli annuali Einaudi e, in particolare, in un faldone personale contenente documenti datati tra 1946 e il 1950. Cfr. S. Savioli, *op. cit.*, pp. 260-263. Sui rapporti tra Pavese e l’ALI, si veda anche G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 23, 103, e in merito alla collana viola, pp. 31-33, 35, 101, 119, 129.

²⁵ Il catalogo completo si legge in C. Pavese-E. de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 204-211, e in *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2008. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle*

genesi della collana e il difficile rapporto tra i due direttori sono stati dettagliatamente ricostruiti da Angelini in occasione della pubblicazione del carteggio Pavese-de Martino²⁶: una collaborazione definita contemporaneamente «simmetrica» e «ambigua»²⁷, complementare ai suggerimenti di altre voci; la quale, risentendo anche del clima politico successivo al 1948, andò sfaldandosi in merito alla diversa concezione della fisionomia e degli obiettivi ultimi della collana e, in particolare, rispetto all'inclusione di voci poco gradite al partito comunista²⁸. Tra gli interlocutori di Pavese riguardo la collezione vanno inclusi, come Angelini e Mangoni osservano, i due manager ALI, con i quali «Pavese si “sbottona” volentieri quando tocca il tasto

collane, indici per argomenti e per titoli, Einaudi, Torino 2008, p. 1130. Nel 1957 la collana prende il nome di “Biblioteca di studi etnologici e religiosi”, editore Boringhieri; nel 1960 cambia nuovamente in “Biblioteca di cultura etnologica e religiosa” e nel 1963 viene riunita alla “Biblioteca di cultura scientifica”. Sulla collana si veda C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, pp. 9-47; G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 231-253; L. Mangoni, *op. cit.*, pp. 510-540; M. Lanzillotta, *La parabola del disimpegno. Cesare Pavese e un mondo editoriale*, in appendice carteggi e documenti inediti, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 2001, pp. 192-234; M. Santoro, *op. cit.*, pp. 205-207; G.C. Ferretti, *op. cit.*, pp. 101-105, 110-130.

²⁶ Cfr. P. Angelini in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, pp. 13, 15-17, 19-21, 49-57.

²⁷ P. Angelini in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Cfr. P. Angelini in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, pp. 29-40. Sulla conduzione della collana da parte di de Martino fino al 1958, cfr. pp. 42-45.

dell'etnologia»²⁹. Comunicando il lancio della collana, Pavese scrive a Linder il 1° ottobre 1947:

«Caro Linder,
[...]

Esce a dicembre la «Collezione di studi etnologici, psicologici e religiosi» da me personalmente coccolata, con un De Martino, *Il mondo magico* e un Lévy-Bruhl *L'anima primitiva*. Seguiranno Kerényi, Aldrich, Jung (*Rapporti io e inconscio*), Durkheim, ecc. Bisogna che quel briccone di Luciano [Foà] se ne ricordi, e non ci ripeta lo scherzo di Jung. Smetta di rifornire Astrolabio, Ivrea, Cantoni, ecc. Insomma, aspettiamo splendidi titoli e testi di etnologia, di psicanalisi, di sangue e lussuria sacrale. Intesi?»³⁰.

I riferimenti ad Astrolabio, Ivrea e Cantoni evidenziano in questa lettera come, all'interno del network di Linder e Foà, siano presenti diverse iniziative editoriali interessate ai temi prescelti dalla collana einaudiana³¹. La casa editrice romana Astrolabio lancia infatti, sempre negli anni Quaranta, la collana "Psiche e Coscienza", con testi di Freud (*Introduzione allo studio della psicoanalisi, Psicopatologia della vita quotidiana, L'interpretazione dei sogni*) e Jung (*Psicologia e educazione, Sulla psicologia dell'inconscio, Tipi psicologici*). Con l'editore Mario Ubaldini collabora in questo periodo Bobi Bazlen (1902-1965), il quale traduce inoltre diversi titoli per la collezione. Bazlen è poi legato

²⁹ P. Angelini in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, p. 112 n; cfr. L. Mangoni, *op. cit.*, p. 512.

³⁰ Pavese a Linder, Torino, 1° ottobre 1947, in C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, pp. 203-204.

³¹ Su queste collane, cfr. anche G.C. Ferretti, *op. cit.*, p. 119.

anche a «Ivrea», ossia ai progetti editoriali di Adriani Olivetti. Come Riboli e Ferrando hanno ricostruito, Bazlen e Luciano Foà, conosciutisi nel 1937, prima della Seconda guerra mondiale collaborano entrambi alle Nuove Edizioni Ivrea di Olivetti. Tuttavia, dopo la pubblicazione di tre soli titoli, parte dei diritti negoziati dall'ALI per l'iniziativa – tra i quali avevano spazio anche opere di psicologia, etnologia e storia delle religioni – viene ceduta alle Edizione di Comunità, Rosa e Ballo, Cederna e, appunto, Astrolabio³². Rispetto a queste iniziative, tuttavia, Pavese rivendica l'autonomia della “collana viola”, di cui sottolinea le caratteristiche di scientificità e la portata culturale. Scrive infatti a Luciano Foà il 18 ottobre dello stesso anno:

«Caro Foà,
[...]

Grazie della ricca risposta che il mio colpo di gong sacrale ha ricevuto. [...] Non parlarmi del fondo Ivrea. È come l'antro di Trofonio. Né di Bazlen che voglio lasciare ad Astrolabio³³. Mandami invece (a giudiziari intervalli) i titoli che ti paiono buoni e vedremo»³⁴.

³² Cfr. V. Riboli, *op. cit.*, pp. 53-96; A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 176-177, 180-195, 216-217. Sul lavoro di Foà e Bazlen presso Adelphi, si vedano le stesse, rispettivamente pp. 303-332 e pp. 229-232.

³³ In realtà, come ha notato Riboli, Bazlen collaborerà con Einaudi a partire dai tardi anni Quaranta, nonostante la posizione di Pavese, prima come traduttore e poi come consulente (cfr. V. Riboli, *op. cit.*, pp. 106-120). Sul contributo di Bazlen alla “collana viola” successivamente alla scomparsa di Pavese, cfr. pp. 164-165, 191-195, 282-289.

³⁴ Pavese a Foà, Torino, 18 ottobre 1947, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 181.

Il carteggio con l'agenzia Letteraria Internazionale testimonia la ricchezza delle proposte degli agenti, così come i titoli richiesti dallo stesso Pavese in opzione, in uno scambio intellettuale che si affianca a quello con de Martino. Dal punto di vista quantitativo, ALI fa da tramite per diversi titoli editi fino al 1955: l'agenzia tratta infatti i diritti di Jung, *L'Io e l'inconscio* (n. 2, 1948), Jung-Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (n. 4, 1948), Frobenius, *Storia della civiltà africana* (n. 13, 1950), Frazer, *Il ramo d'oro* (n. 14, 1950), Lévy-Bruhl, *I quaderni* (n. 18, 1952), Dumézil, *Jupiter, Mars, Quirinus* (n. 26, 1955), Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (n. 23, 1954)³⁵. Se da un lato Pavese protesta dunque l'autonomia della propria collezione (tuttavia, almeno il saggio di Jung e Kerényi è in realtà parte del Fondo Ivrea)³⁶, dall'altro dimostra una reale apertura rispetto alle proposte degli agenti.

Pavese possiede, inoltre, una spiccata capacità di negoziazione, oltre che una diffusa conoscenza delle leggi sul diritto d'autore. Si tratta, talvolta, di una capacità esercitata *suo malgrado*, come testimoniano le preghiere che rivolge a Linder e Foà ogni qual volta il discorso economico si sposti su rendiconti o diritti maturati: «Non voglio più sentir parlare dell'incartamento amministrativo»³⁷, scrive a Linder nel marzo 1947 a proposito delle edizioni Einaudi anteguerra; e ancora: «D'or innanzi al minimo cenno che mi farete su estratti conti o pagamenti, svolgerò opera sabotatrice, pregando i nostri uffici di non

³⁵ Cfr. ALI-1947, f. Einaudi (3/26); 1948, f. Einaudi (3/3); 1950, f. Einaudi (3/50); cfr. inoltre A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 249-283; C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., pp. 271, 337, 364, 379.

³⁶ Cfr. A. Ferrando, *op. cit.*, pp. 186-187.

³⁷ Pavese a Linder, Torino, 20 marzo 1947, in S. Savioli, *op. cit.*, p. 270.

pagarvi per anni. Non chiedono altro»³⁸. Per quanto riguarda invece le questioni editoriali e le trattative per nuove edizioni, Pavese non esita a intervenire da pari. Ad esempio sull'accettazione di nuovi diritti:

«Caro Luciano,
 spiacevole storia quella di *Apollon*. Se diciamo no, perdo il testo; se diciamo sì, crepiamo di Kerenite. Escono ora *Le figlie del Sole*, a maggio *Miti e misteri* [...]. Non si potrebbe fare sentire a Kerenyi che il suo editore naturale siamo noi, ma che abbia un po' di pazienza?»³⁹.

Pavese media quindi tra le richieste dell'autore e l'equilibrio necessario alla sopravvivenza della collana riflettendo sull'autore il motivo dell'identificazione, del riconoscimento tra l'autore e la casa editrice più adatta – «naturale» – a farne conoscere l'opera nel campo culturale italiano, e ad un ritmo di cui Pavese si fa garante. È, questo, un tema ricorrente nel carteggio analizzato e del quale la pubblicazione dello storico francese Georges Dumézil, edito in Francia da Gallimard, rappresenta un caso esemplare⁴⁰. Anche in questa circostanza, Pavese è mediatore tra i suggerimenti di Linder e Foà, le indicazioni del consulente de Martino, la casa editrice e l'autore; rappresentando così una politica editoriale volta all'inclusione di una pluralità di espressioni, e insieme attenta alla coerenza delle proposte al lettore. Pavese scrive a Luciano Foà nel luglio del 1948:

³⁸ Pavese a Linder, Torino, 2 novembre 1947, *Ibid.*, p. 282.

³⁹ Pavese a Foà, Torino, 14 dicembre 1948, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 325.

⁴⁰ Cfr. anche L. Mangoni, *op. cit.*, pp. 512-513n.

«Caro Luciano,
 grazie dei parecchi *Mythes romaines*. Li leggo con trasporto, ma credo che l'unico fattibile sia – per ora – il primo, *Jupiter Mars Quirinus*, che non mi avete mandato. La teoria è così nuova che non si può presentarla in uno degli stadi successivi. Forse un volume d'insieme del primo e delle due *Naissances* che ho»⁴¹.

Qualche giorno dopo, scrivendo nuovamente all'ALI, Pavese elabora il progetto: è deciso a pubblicare l'autore («sono immerso nelle deliziose acque Dumézil, e qualcosa bisogna fare») ⁴², e vorrebbe quindi negoziare la pubblicazione di un primo volume che contenga *Jupiter, Mars, Quirinus* e *Naissance de Rome*, e la possibilità per Einaudi di dare alle stampe successivamente un secondo volume: propone, quindi, una scelta di testi per l'edizione italiana, a fronte dell'impossibilità di pubblicare l'interna sequenza dei saggi così come apparsi olttralpe. Il dialogo con Foà serve in questo senso a chiarire e riaffermare le proprie intenzioni editoriali, e a bilanciare interessi intellettuali e esigenze di collana, così come quelle dell'autore e dell'editore straniero ⁴³. La corrispondenza con Luciano Foà si intreccia con le lettere a de Martino, con il quale Pavese si affretta a discutere la questione Dumézil; e quando de Martino consiglia i tre saggi

⁴¹ Pavese a Foà e Linder, Torino, 26 luglio 1948, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 271.

⁴² Pavese a Foà, Torino, 29 luglio 1948, *Ibid.*, p. 274.

⁴³ L'attenzione dedicata all'autore spinge inoltre Pavese a considerare l'intera collezione che pubblica Dumézil in Francia: il 13 settembre, sempre scrivendo a Luciano Foà, ipotizza infatti una «opzione generale» sulla collana Gallimard “Montagne Sainte Geneviève” (cfr. Pavese a Foà, Torino, 13 settembre 1948, *Ibid.*, p. 290).

*Mitra-Varuna, Horace et les Curiaces, Servius et la fortune*⁴⁴, è Pavese stesso a contrapporre le ragioni dell'autore: «anch'io preferisco *Mitra, Horace*, e *Servius*, ma dobbiamo discutere con Dumézil che contropropone *Jupiter Mars Quirinus* e *Naissance d'Archanges* fusi in uno e *Mitra-Varuna* isolato [...]»⁴⁵. Le trattative condotte dall'ALI con Gallimard continuano nei mesi successivi⁴⁶; fino al marzo 1949, quando la decisione dell'autore di preparare egli stesso una selezione per l'edizione italiana⁴⁷ apre la strada alla conclusione del contratto. Nel maggio successivo Pavese può finalmente informare de Martino dell'acquisto di «un volume d'insieme del Dumézil “romano”»⁴⁸. Si tratta di un solo esemplare dell'azione concertata di Pavese, Linder e Foà per la “collana viola”, che condurrà all'edizione italiana, tradotta da Franco Lucentini, nel 1955⁴⁹. Questa precederà la pubblicazione, da parte proprio di Adelphi a partire dal 1969, di nuove opere di Dumézil. Una conclusione raggiunta nonostante la sorpresa che Cesare Pavese manifesta alla ricezione della selezione dai quattro volumi francesi, ben oltre le 700 pagine:

⁴⁴ Cfr. Pavese a Foà, Torino, 12 novembre 1948, *Ibid.*, p. 310. Per i tre saggi vengono offerte 50.000 lire. Cfr. inoltre C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, pp. 115-117.

⁴⁵ Pavese a de Martino, Torino, 12 novembre 1948, in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶ Cfr. in particolare la lettera di Pavese a Foà, Torino, 14 dicembre 1948, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 325.

⁴⁷ Cfr. C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁸ Pavese a de Martino, Torino, 6 maggio 1949, in C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁹ Il manoscritto, tuttavia, è probabilmente ultimato nel 1950 (cfr. C. Pavese-E. de Martino, *op. cit.*, pp. 179, 209; C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 520).

«L'accordo era per 450 al massimo. Avevo o no ragione di dire che questa clausola Dumézil non l'aveva accettata? Ma ai poeti non si crede»⁵⁰.

Dalla lettura della corrispondenza tra Cesare Pavese e l'Agenzia Letteraria Internazionale, in particolare per quanto riguarda la “collana viola”, emerge quindi come, nei secondi anni Quaranta, il lavoro editoriale dello scrittore si svolga all'insegna di una sempre maggiore identificazione con il progetto einaudiano. L'impegno di Pavese assume la forma di una complessa opera di mediazione, che soppesa esigenze autoriali e responsabilità di consulenti e collaboratori con le leggi che governano il mercato italiano del libro del dopoguerra. Gli esempi citati sottolineano infine caratteristiche e strategie di questa mediazione, oltre a evidenziare la funzione del dialogo con Luciano Foà ed Erich Linder ai fini della formulazione editoriale originale che Pavese svolge per Einaudi.

Anna Lanfranchi

SOMMARIO

Il contributo si concentra sull'impegno editoriale di Cesare Pavese per Einaudi in termini di esclusività e identificazione tra l'autore, editor e direttore editoriale e la casa editrice. La dimensione del lavoro di Pavese per la casa è esemplificata dalla corrispondenza con l'Agenzia Letteraria Internazionale, con particolare riferimento ai diritti di traduzione dei titoli destinati alla “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”.

⁵⁰ Pavese a Foà, Torino, 3 ottobre 1949, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 421.

SUMMARY

The contribution focuses on the lifelong commitment of Cesare Pavese to Einaudi in terms of exclusivity and identification between the author, editor, director and the publishing house. The extent of Pavese's work for the firm is exemplified by his correspondence with Agenzia Letteraria Internazionale, in particular with regards to the translation rights of the titles destined for the "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici".

III. La casa in collina: la scrittura dell'Io tra vergogna e guerra

di *Demetrio Paolin*

A Marziano Guglielmetti
Sperando di farlo contento.

0.

Le pagine che seguiranno devono essere prese per quello che sono: appunti sparsi, scollegati tra di loro, sorti spontaneamente durante le letture de *La casa in collina*. La frammentarietà dell'esposizione è, quindi, appunto dovuta alla struttura stessa di questo scritto, immaginato più come un discorso aperto, come una chiacchiera davanti a una tavola, che non come un testo di approfondimento critico con i crismi, le regole e le norme che la stesura vorrebbe.

La casa in collina è composto tra il 1946 e il 1947 e pubblicato la prima volta nel 1948. Com'è noto, il romanzo narra le vicende di Corrado, professore a Torino, inetto, codardo e vigliacco, troppo intelligente per essere fascista e troppo cinico per seguire gli slanci ideali della lotta partigiana. Il tempo del racconto corre sostanzialmente tra i mesi precedenti (primavera) l'8 settembre 1943 e si conclude nei giorni della liberazione. Non abbiamo nel racconto una vera e propria trama. I vari capitoli sono lasse narrative che, pur ruotando attorno a personaggi e situazioni simili, non producono nessun movimento in avanti della storia. La vicenda de *La casa in collina*, infatti, ha uno sviluppo narrativo classico. Corrado divide la sua

vita tra la villa – sorta di luogo purgatoriale, in cui vive con Elvira e la sua vecchia madre (rappresentate come due reperti delle buone cose di pessimo gusto di gozzaniana memoria) – e il Fontanile, un’osteria, ritrovo di alcuni antifascisti e dove Corrado ritrova Cate, che è stata la sua donna alcuni anni fa, e Dino, figlio della donna. I movimenti della trama sono tutti tra questi due opposti la casa e l’osteria. L’unico accadimento traumatico del romanzo è la retata all’osteria dopo l’8 di settembre, che costringe Corrado a spostarsi – ancora un movimento fisico – prima in un collegio e in seguito verso le Langhe, dove tutto sembra più sicuro.

Anche da questa sommaria ricognizione dei fatti possiamo vedere come spesso Pavese, più che preoccuparsi dell’intreccio di fatti e di azioni, preferisca lavorare su spostamenti geografici. Una seppur breve rassegna del *corpus* pavesiano conferma questa tensione; si prenda ad esempio il primo romanzo, *Paesi tuoi*, in cui questa idea di narrazione, come dinamica di movimento (credo in parte dovuta all’influenza di *Uomini e topi* di Steinbeck, che Pavese conosceva per averlo tradotto), è il vero motore della storia. Senza poi dimenticare l’*incipit* della poesia che dà il titolo alla raccolta *Lavorare Stanca*: «Traversare la strada per scappare di casa/lo fa soltanto un ragazzo [...]»¹. Oppure guardiamo la poesia proemiale e paradigmatica della stessa raccolta, intitolata *I mari del sud*. Leggiamone alcuni versi di seguito: «Camminiamo una sera sul fianco di un colle, / in silenzio. [...]»²; «Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto / se salivo con lui: dalla vetta si scorge / nelle notti serene il riflesso

¹ C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1999, p. 48.

² *Ibid.*, p.7.

del faro / lontano, di Torino»³; «[...] E cammina per l'erta / con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino, / usare ai contadini un poco stanchi»⁴. E questo per limitarci a un semplice florilegio della prima strofa. Si potrebbe dire che l'andamento anapestico di quasi tutti gli attacchi delle liriche della prima raccolta faccia sentire a chi legge lo slancio del passo, del movimento in avanti, del mettere un piede dopo l'altro.

La casa in collina mantiene aperto questo tipo di tensione narrativa, anzi se vogliamo, la introietta così tanto da diventare una specie di spia lessicale e sintattica.

1.

Per comprendere meglio l'affermazione con cui chiudiamo l'ap-punto precedente, leggiamo l'*incipit* del romanzo.

«Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la bosaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. Io che vivevo da qualche tempo lassù, li

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*

vedevo a poco a poco svoltare e diradarsi, e veniva il momento che salivo ormai solo, tra le siepi e il muretto»⁵.

Il testo da queste prime righe si conferma denso di rimandi interni e che già riassumono la storia con una certa chiarezza. Intanto vediamo il termine «collina», che si contrappone a «città». Qui già abbiamo in primo movimento: da una parte c'è la città e dell'altra la collina, due entità diverse, distinte, per nulla concilianti. C'è poi un'ulteriore *variatio* della parola «collina», legata all'uso degli aggettivi “questo” e “quello”: il narratore scrive: «quelle colline» e le contrappone a «queste antiche». L'uso degli aggettivi dimostrativi, in questo caso, in funzione deittica, ci chiarisce il tempo della scrittura e il tempo del fatto (riprendo qui una distinzione classica della critica dantesca in cui si istituisce una sorta di tensione tra il dir/l'opera scritta e il fatto/l'accadimento in sé).

Il termine queste descrive le colline delle Langhe («dove giocai bambino»), dove adesso il narratore vive, cioè con «queste» indica il luogo da cui il narratore inizia a scrivere la sua storia. Queste segnala anche il punto d'arrivo, il luogo finale, del movimento della storia che nasce e si sviluppa nelle colline attorno a Torino, quelle, e si muove verso le Langhe, appunto queste. Tale distinzione ha, secondo me, un'altra funzione, ovvero di raffreddare l'impatto autobiografico del testo, sancendo un patto narrativo tra lettore e narratore. Pavese costruisce una sorta di vicinanza – di complicità? – con chi legge, usando l'aggettivo *questo* e l'avverbio di tempo *adesso*. Nello stesso tempo con l'aggettivo *quelle* ci suggerisce una distanza, una lontananza, uno spazio non solo fisico ma anche morale rispetto ai

⁵ Id., *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2014, p. 3.

fatti. In una parola, per usare un frasario continiano, Pavese indica l'*agens* (quelle) e l'*auctor* (queste), ben sapendo che entrambi stanno all'interno di uno spazio narrativo, che è quello di un romanzo in prima persona, di cui stiamo analizzando l'*incipit*.

Pavese in questo modo mette se stesso fuori da questa storia, riservandosi il ruolo di autore, e lascia che Corrado sia il narratore e il personaggio della storia e stabilisce che tra personaggio e narratore ci sia una distanza fisica (quelle/queste) e temporale come viene affermato tra le prime parole dell'*incipit* «Già in altri tempi» e l'avverbio «adesso».

2.

L'*incipit* ci fornisce un altro dettaglio. Notiamo, leggendo, che per almeno tre volte in poche righe ritornano parole afferenti all'ascesa: «Ci salivo la sera, come se anche io fuggissi»; «Si prendeva la salita»; «Io che vivevo da tempo lassù»⁶. È chiaro che l'ascesa è legata alla collina, che i termini *salita* e *collina* sono in qualche modo accostati dal narratore; basta proseguire nella lettura e girare pagina per trovare: «Di nuovo stasera salivo la collina»⁷. Così facendo si stabilisce il primo movimento del romanzo: quello di spostarsi da Torino verso la collina. Anche da una breve e veloce perlustrazione del testo si può notare come quando compare la parola “collina”, questa sia accompagnata dall'avverbio di luogo: “lassù”. Anzi possiamo dire che per il narratore l'avverbio “lassù” diviene sinonimo di collina. Eccone

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 4.

alcuni esempi: «Io che vivevo un tempo lassù»⁸; «Quando venne la guerra, io vivevo un pezzo nella villa lassù»⁹; «il trambusto arrivava fin lassù»¹⁰; «Mi ero fisso in testa che lei non salisse lassù tutte le sere»¹¹. Mi sembra questo un campionario abbastanza certo e sicuro di questa tendenza a far coincidere il luogo con un avverbio.

Torino, invece, rappresenta l'altro polo di questo movimento, dove si scende, dove si va giù. A Torino Corrado e gli altri protagonisti non si muovono. Sono come passivi rispetto a una città che sembra ingoiare tutto; essa rappresenta il luogo del rischio della morte sicura, contrapposto al vago senso di protezione della collina: «In fondo al viale, tra le piane, si vedeva la gran schiena delle colline, verdi e profonde nell'estate. Mi chiesi perché rimanevo in città e non scappavo lassù prima di sera»¹². Per andare a Torino, in città, si scende. Il verbo "scendere" ha ovviamente una connotazione "infera", di cammino verso l'Averno; due volte nel corso del testo e a breve distanza una dall'altra la città viene descritta come una città in rovina, come una città caotica, dove cui si mescolano le parole delle persone, con i discorsi da bar, una sorta di Babele, in cui il tradimento è sempre possibile, in cui all'onestà, alla schiettezza dei dialoghi in osteria, per lo più secchi e diretti, si contrappone il discorso del preside della scuola in cui Corrado insegna.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 18.

3.

Esiste un terzo modo di muoversi di Corrado nel romanzo, un terzo modo di muoversi spaziale che avviene dopo la rottura dell'idillio, con l'arrivo dei tedeschi e l'arresto di Cate e di tutti altri (cfr. 4). Dopo questo trauma Corrado non può che scomparire; prima trova rifugio in un piccolo convento, ma poi anche lì la situazione diventa rischiosa per sé e decide di tornare alle sue colline, la colline antiche che avevamo incontrato nell'*incipit* del romanzo. Se il salire in collina si caratterizzava da un movimento in verticale, quello verso le Langhe è un movimento orizzontale. Se nel primo caso avevamo uno spostarsi che era un salire, nella seconda parte del testo abbandonano mezzi di trasporto come treni, carri, camminate lungo la linea ferroviaria. Quindi lo spostamento avviene, ma avviene in orizzontale. Dal punto di vista sintattico è presente, forse meno connotata delle altre, una spia lessicale che individua con precisione le Langhe rispetto alle altre colline, che separa il purgatorio del Fontanile dallo strano paradiso terrestre del paese natio, anche in questo caso l'autore si serve di un avverbio di luogo, che è laggiù.

La prima volta che incontriamo questo lemma, Corrado è ancora a Torino. Mentre siamo seduti con Fonso, Cate e gli altri il narratore ci dice: «Quando arrivammo alla torta e alla frutta, si parlò del mio paese e delle bande di laggiù»¹³. Possiamo quindi dire che il narratore costruisce una sorta di assi direzionali: lassù/collina; giù/Torino; laggiù/Langhe.

Se rappresentassimo questo diagramma, le Langhe sarebbero, dal punto di vista pittorico, una sorta di punto di fuga

¹³ *Ibid.*, p. 77.

prospettico. Non è forse un caso che le occorrenze sono maggiori nella parte finale del romanzo e sembrano via via restringere il luogo a cui si riferiscono. Il viaggio di Corrado si configura come un progressivo rimpicciolimento e ricerca di un nido. Non è a caso, quindi, che l'ultimo periodo, in cui l'avverbio compare, segni questo finale tentativo di regressione e protezione: «Un istinto mi tirava all'indietro, alla strada già corsa, a mettere tra me e la tempesta il paese incolpevole, il Tinella, la strada ferrata. Laggiù c'era Otino e almeno poteva nascondermi»¹⁴.

4.

Su Corrado si è molto scritto. Il personaggio de *La casa in collina* è sicuramente uno dei più riusciti della produzione pavesiana, e inoltre una serie di problematiche come l'impegno politico e la disillusione, il desiderio di paternità e la sterilità, il bisogno di solitudine e la costante ricerca di qualcuno con cui parlare lo incarnano come uno degli eroi più problematici della nostra narrativa resistenziale (insieme a Milton e Johnny di Fenoglio). Come abbiamo visto, però, nell'*incipit* lo stesso autore vuole sottolineare uno iato tra la voce narrante e il personaggio, che pur corrispondendo allo stesso nome, sono differenti. Uno è appunto il personaggio di Corrado e l'altro è Corrado-voce narrante.

Quanto alla voce narrante e al modo in cui racconta gli avvenimenti, l'impressione durante l'intera lettura del romanzo è quella di una sostanziale registrazione dei fatti. Proviamo a fare questa immaginazione: Corrado, finita la guerra (l'“adesso”

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

dell'*incipit*), tornato nelle sue colline, decide di raccontare i fatti e gli avvenimenti che gli sono accaduti negli anni precedenti. Quindi crea un altro personaggio, Corrado, che in parte assomiglia a se stesso e lo fa diventare una specie di collettore delle diverse storie. Lo fa muovere, ma lo descrive come uno spettatore passivo rispetto ai fatti che accadono, rispetto alla vita.

Nel testo c'è un momento in cui questo metodo di costruzione e di ruolo del narratore viene mostrato. Siamo nel capitolo XVI, quando viene raccontata la retata al Fontanile (il vero snodo narrativo de *La casa in collina*). Di queste pagine colpisce il modo in cui Corrado, personaggio, perlustra la zona per vedere che non ci siano altri tedeschi in giro: «Fra i tronchi spogli, vidi subito il cortile, e vidi due automobili ferme, color verde-azzurro, e intorno figurine umane dello stesso colore»¹⁵. Sono poche frasi ma ci forniscono molti indizi: Corrado è nascosto e protetto dai tronchi, è lontano rispetto alla scena, dove avviene l'azione; il termine "figurine" con quel diminutivo indica appunto una lontananza; da rilevare la reiterazione del verbo "vedere", che certamente vuole fornire concitazione, ma anche connotare Corrado come spettatore passivo, una telecamera che registra, ma non agisce.

Il racconto, infatti, prosegue: «Per qualche secondo non mi mossi; fissavo la conca, il cielo terso, il gruppetto laggiù; [...] avevo visto tante volte quella casa dall'alto, [...], ma una scena così – vista dal cielo del mattino – non l'avevo preveduta»¹⁶. Notiamo ancora una volta la passività del soggetto segnalata dal non muoversi, le ripetizioni di verbi che coprono l'area della vi-

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*

sta “fissavo”, “avevo vista”, “vista”, “preveduta”. C’è una *climax* in questa sequela di verbi legato all’aumentare della lontananza del soggetto che osserva. Nella citazione precedente Corrado era nascosto dietro ai tronchi e da lontano guardava ciò che accadeva; nel passo appena citato, “lontano” viene sostituito da “dall’alto” e infine in una sorta di ascesi narratologica la scena viene vista “dal cielo del mattino”. Per essere una prima persona, questa descrizione ci pone non pochi problemi: anzi la vista dall’alto, la passività nel registrare la scena fanno presumere una sorta di neutralità che è più tipica del racconto in terza. Sembra quasi una *mise en abyme* del narratore che ci racconta come “vede” la storia che lentamente si svolge davanti ai nostri occhi. Corrado-narratore usa il Corrado-personaggio come in questa sequenza è usato Belbo, il cane. Corrado ha paura e non vuole muoversi e rischiare di finire anche lui arrestato come i suoi amici dell’osteria:

«Mi accorsi di Belbo, che, accucciato ai miei piedi, ansimava. Gli dissi: - Laggiù, - e lo sospinsi con il piede. [...] Lo vidi arrivare trotterellando per la strada. Lo vidi entrare in cortile. [...] Si udì un canto di un gallo, strepitoso e lontano, si udì dalle strade del pino il cigolio di carri in condotta. [...]. Poi vidi Belbo che saltava e aveva smesso di latrare»¹⁷.

In questo passo abbiamo due fenomeni che mi pare interessante rilevare; il primo è appunto la funzione del cane, che raggiunge il luogo del trauma; è il cane che porta a conoscenza, nostra di lettori, con una sorta di comprensione negativa, una comprensione di quello che non c’è, l’arresto delle persone

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

all'osteria. Tale è la funzione che ha Corrado-personaggio rispetto al Corrado-narratore; a riconferma di questo si veda la differenza dell'uso dei verbi, in particolare i due legati al vedere, che sono coniugati in prima persona e i due verbi che toccano l'ascolto che invece sono presentati in una forma passiva, quasi neutra, come se ci fosse una interferenza tra una prima persona troppo coinvolta e la neutrale prospettiva della terza. Se da un lato quindi la scena della retata al fontanile ci fornisce dati su come il narratore racconta la storia, essa ci descrive con una certa precisione chi è Corrado-personaggio.

5.

C'è un altro modo di distinguere il narratore dal personaggio, è una distinzione sottile, ma secondo me interessante: mentre il narratore non ha nome, in questo caso l'ambiguità è aumentata dall'essere un romanzo scritto in prima persona, il personaggio deve avere un nome, che può essere dichiarato o no. Ne *La casa in collina* il nome di Corrado viene fatto alcune volte, circa una quindicina di volte. Vorrei per un momento soffermarmi sulla prima, perché ha appunto un valore distintivo e ci permette di leggere Corrado da un altro punto di vista.

Il nome "Corrado" compare al capitolo IV, verso la fine. La nominazione del personaggio avviene durante un dialogo con Cate: Corrado ha riconosciuto nella ragazza la persona con cui alcuni anni prima, una decina, aveva avuto una relazione. Cerca, quindi, di capire quale sia stata la vita della donna dopo la loro relazione; in particolare vuole avere notizie sul giovane Dino.

- «- È tuo figlio il ragazzo?
- E se fosse, - lei disse.
- Ti fa vergogna?

Alzò le spalle, come un tempo. Credevo ridesse, invece disse a voce rauca, piano: - Corrado, lasciamola lì. Io non ho voglia. Posso ancora chiamarti, Corrado?»¹⁸.

È degno di nota questo breve scambio, perché c'è nel volgere di alcune battute la compresenza di temi del romanzo legati proprio a Corrado: il suo nome/discorso identità; la vergogna/rapporto con gli altri; paternità/sterilità. Vale la pena soffermarsi sulla compresenza della parola "vergogna" e del nome. Durante tutto il romanzo Cate è un'interlocutrice che con i suoi discorsi o i suoi atteggiamenti mette Corrado nella situazione di sentirsi umiliato. C'è, quindi, una relazione stretta tra Cate e la vergogna; e tra Cate e il fatto che possa chiamare per nome il protagonista.

Sappiamo che in una narrazione in prima persona, che può sembrare una memoria o una testimonianza, anche se *de facto* è un romanzo, esiste una reticenza da parte del narratore nel dire il proprio nome. È un vecchio divieto, una specie di tabù, che la narrativa antica, in particolare cristiana, ci consegna. La rottura di questo patto produce un senso di vergogna. Viene in mente a tutti il passo della *Commedia*, nel Purgatorio, quando Beatrice nomina per la prima e unica volta il nome di Dante; e il narratore – oltre a descrivere la vampa di rossore dell'uomo, ovvero la vergogna che prova in quel momento – si affretta a suggerire al lettore la necessità di dover pronunciare il proprio nome.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

C'è quindi un legame tra nome e donna che lo pronuncia, e tra nome e vergogna. Questo tipo di procedimento potremmo definirlo “umiliazione comica” (prendendo in prestito e leggermente modificando un concetto sviluppato da Agamben in *Categorie italiane*), che rappresenta il primo stadio della vergogna. Nel caso de *La casa in collina* è Cate a essere veicolo di questa vergogna e produce in Corrado una sorta di sentimento d'inadeguatezza: «Una sera la colsi che mi guardava con un'ombra di scherno. – Cate, ti faccio proprio schifo? – le dissi piano, canzonando»¹⁹. Oppure un altro dialogo.

«- A quei tempi tu non eri cattivo.
- Adesso sì? – dissi stupito. – Adesso ti faccio ribrezzo?
- Adesso soffri e mi fai pena, - disse seria.- Vivi solo col cane. Mi fai pena»²⁰.

Il personaggio di Cate è simile per tono, i modi e reazioni che suscita in Corrado alla Beatrice del Purgatorio. Per comprendere meglio questo concetto credo che è necessario anche guardare alla produzione poetica di Pavese, coeva agli anni in cui scrive *La casa in collina*, e alla modifica radicale del suo dettato. Assistiamo una rarefazione stilistica, all'uso di stilemi della poesia amorosa classica e all'uso del “tu”; caratteristiche che in *Lavorare stanca* non erano presenti, e che con *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* diventano cifra stilistica dominante: si può parlare di una stilnovizzazione del dettato linguistico di Pavese, che ha delle ricadute anche nella sua prosa.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

Se da un lato quindi Cate, come Beatrice, umilia Corrado e ne fa sentire i suoi limiti, il personaggio lentamente prende coscienza del proprio “carattere” (inteso nell’accezione di demone/destino), uno strano miscuglio di solitudine ed egoismo. È sempre Cate a riassumerlo con precisione: «Per te siamo tutti ragazzi. [...] Siamo come il tuo cane»²¹.

Si è parlato spesso appunto de *La casa in collina* come romanzo in cui Pavese riflette sul suo impegno politico. La citazione precedente di Cate stigmatizza con precisione l’atteggiamento di Corrado nei confronti di questi uomini e donne che di lì a poco verranno fatti prigionieri; mentre la successiva fuga del protagonista per scampare il possibile arresto dica come Corrado/protagonista viva l’impegno politico, in cui troviamo confusamente mescolati: paternalismo, superiorità e cinismo; atteggiamenti che ritroviamo nel rapporto tra Dino e Corrado. L’uomo verso il ragazzo non nutre alcun sentimento di “paternità”; Corrado non vuole sapere se quel ragazzo sia suo figlio, anzi nelle sue reiterate domande a Cate possiamo scorgerci dell’incredulità, una sorta di difesa preventiva a suggerire che lui non può avere figli e che quindi sia inutile che Cate accampi qualsiasi scusa.

La donna nella sua iniziale reticenza lascia il lettore nel dubbio, che questo figlio possa essere di Corrado. Durante il romanzo, però, questi battibecchi sulla paternità presunta diventano un giro a vuoto, un domandare stantio, che mi pare raffigurare il rapporto sterile di Corrado e Cate. Ciò è confermato anche dal tipo di dialogo/rapporto che Dino e Corrado intengono, non tanto padre/figlio, quanto discepolo/maestro: una scena che culmina nelle pagine legate alla vita del collegio, dove

²¹ *Ibid.*, p. 28.

entrambi trovano rifugio e dove fingono di non conoscersi per cercare di non destare sospetti.

La sterilità di Corrado, lungi da essere letta come dato di *pruderie* in chiave autobiografica o peggio psicanalitica, è importante perché rappresenta bene l'idea di uomo che nasce dopo il disastro seconda guerra mondiale. Uno dei temi della narrativa del dopoguerra è appunto chiedersi in cosa si è trasformato l'uomo dopo l'orrore del nazismo e del fascismo. Corrado è il prodotto di questa metamorfosi: l'uomo nuovo che nasce dalla guerra è un uomo sterile, è un vuoto e vigliacco, uno che si nasconde. La scintilla divina dell'umano, quella sorta di lucore che l'umanesimo ha così ben descritto, è venuta meno, si è spenta e ha lasciato spazio a una nuova umanità così «inutile da non meritare neppure un castigo». Si può, quindi, notare come Corrado sia un personaggio ambiguo, in cui le azioni, i sentimenti e i pensieri non sono mai descritti in maniera chiara e nitida. Risulta quindi interessante riflettere sul modo in cui il personaggio parla, quale è, insomma, la sua lingua.

6.

Per affrontare il linguaggio di Corrado e de *La casa in collina* devo fare in piccolo passo indietro, analizzare alcune pagine de *Il mestiere di vivere* in particolare quelle scritte durante la composizione del romanzo, perché proprio sullo stile, la lingua si gioca molto della riuscita del romanzo in questione, che a me suona migliore rispetto ad altre opere pavesiane (*La casa in collina*, non *La luna e i falò*, è il risultato migliore di Pavese romanziere).

Cito alcuni brani del “1947, marzo”:

«Hai sostenuto che le forme, gli stili, la pagina sono un'altra realtà da quella vissuta. È banale. Ma è una nuova dimensione. Non è che si esprima niente, scrivendo. Si costruisce un'altra realtà che è parola.

Finita un'opera, si cerca di rinnovare la forma non il contenuto. Lo stile non i sentimenti. Il simbolo non la cosa simboleggiata»²².

In questi due stralci credo che si senta perfettamente come Pavese stesse lavorando, in maniera anche sotterranea, a ridefinire una lingua. Questo mi pare interessante anche rispetto alla lingua che parla Corrado. Corrado, l'uomo che sopravvive alla seconda guerra, quale lingua parla? Quale lingua parlano coloro che sono scampati a quella tragedia? Ridefinire il modo con cui si esprime in personaggio, significa riprodurre una nuova visione del mondo. Infatti, proseguendo la lettura del diario si legge un breve appunto: «La casa in collina può essere l'esperienza che ha culminato in Ritorno all'uomo»²³. Ritorno all'uomo è un articolo che Pavese scrisse per *L'Unità* proprio nelle settimane successive alla fine della guerra (20 maggio 1945).

Nell'attacco del pezzo Pavese scrive: «Da anni tendiamo l'orecchio alle nuove parole»²⁴. È particolare che un articolo che riguardi il ritorno all'uomo e quindi in un certo senso la rinascita dopo la barbarie nazi-fascista inizi con quest'affermazione di intenti: cercare/tendere l'orecchio a nuove parole. L'articolo è una riflessione sulla perdita di senso delle parole durante la dittatura

²² Id., *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2014, p. 328.

²³ *Ibid.*, p. 339.

²⁴ Id., *Ritorno all'uomo*, PetitePleissance, Pistoia 2010, p. 3.

e su come questo abbia prodotto una sorta di lacerazione, dove si perde di vista l'uomo o l'umano. Che cosa resta da fare agli scrittori, agli intellettuali? La risposta di Pavese è chiarissima

«Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene. E ci accade che proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole ci commuovano e afferrino come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra»²⁵.

Mi interessa sottolineare l'intendimento di «riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene». Pavese pare significare con questo brano che uno dei risultati del regime fascista sia stato una sorta di sovvertimento delle parole, che hanno perduto il loro valore originario e sono come state sporcate dalla dittatura. Io credo che questo sia il contributo che Pavese vuole dare all'antifascismo e alla ricostruzione, ovvero ridare lucentezza alle parole che il fascismo aveva in un certo senso fatto proprie e rese oscure.

C'è quindi da comprendere perché Pavese indichi come conclusione, come punto di arrivo delle tesi espresse in questo articolo il romanzo *La casa in collina* e io credo che proprio la lingua di Corrado ne sia il fulcro.

²⁵ *Ibid.*

7.

La mia glossa della lingua di Corrado inizia da uno stralcio che, nonostante le diverse letture, mi lascia sempre stupito, lo riporto: «– Bisogna avere la mano svelta, – gli risposi, – essere più giovani. Cianciare non conta. L’unica strada è il terrorismo. Siamo in guerra».²⁶ La breve battuta di dialogo contiene una tensione e una torsione linguistica di non poco conto, che non riusciamo più a cogliere, perché lontani dai tempi in cui il protagonista la pronuncia e Pavese la scrive. Corrado descrive la lotta partigiana come una sorta di atto di terrorismo. Definire “terrorista” un partigiano significa assumere su di sé e fare propria la lingua fascista. Ad esempio, i partigiani vengono definiti “banditi” proprio da Corrado, che è la voce che racconta questa storia. E proprio Cate esprime il dubbio che prende ognuno di noi quando osserviamo il modo di parlare di Corrado.

«Fece un passo verso di me, poi si fermò
– Non sei mica fascista? – mi disse.
Era seria e rideva. Le presi la mano e sbuffai. – Lo siamo tutti, cara Cate, - dissi piano – Se non lo fossimo, dovremmo rivoltarci, tirare le bombe, rischiare la pelle. Chi lascia fare e s’accontenta, è già un fascista»²⁷.

Corrado parla e agisce in un modo che spiazzava le persone, perché come narratore e come personaggio usa un linguaggio “sporcato” dal fascismo. Alcune volte il suo è un intento parodico. Ad esempio, durante una serata all’osteria, uno degli avventori imita Mussolini: «[...] siamo in guerra. Italiani,

²⁶ Id., *La casa in collina*, cit., pp. 24-25.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

– qui la voce cambiò – questa guerra l’ho fatta io per voi. Ve la regalo, voi siatene degni»²⁸. Queste righe ironizzano sui discorsi dal balcone del Duce. Eppure nel termine guerra si annida una forte ambiguità. Perché ovviamente è una di quelle parole – per tornare all’articolo, apparso subito dopo la guerra su L’Unità – che è stata più abusata dal lessico fascista.

La parola “guerra” torna nel testo 160 volte. È uno dei termini più usati ne *La casa in collina*: la guerra è, appunto, il dono che il Duce fa agli italiani; è quindi proprio una di quelle parole che il fascismo ha connotato. Un’altra parola è “sangue”, che con il lemma “terra” contano una ottantina di presenze totali.

Cosa significa questo? Pavese costruisce la voce narrante di Corrado e il personaggio di Corrado all’interno di un idioletto preciso che risente del linguaggio fascista. Corrado è imbevuto della lingua e della retorica fascista, ne è imbevuto anche suo malgrado, anche se la sua opposizione è certa per quanto tiepida. Lui vive nel mondo della scuola, è parte dell’ingranaggio di controllo che è l’istituzione educativa. Quando si immagina un personaggio, è necessario vederlo “gettato” (per usare un termine filosofico esistenziale) nella storia e nel tempo della storia. La lingua di Corrado è figlia del tempo in cui vive e dei tic che anche involontariamente registra, ne sono un esempio le parole “terrorismo” e di “bandititi”.

Quando Corrado pronuncia queste parole legandole ai partigiani ne dà una connotazione positiva, ma il fatto che prenda in prestito il linguaggio del nemico è indicatore di un’intenzione più profonda ovvero pronunciare/scrivere queste pa-

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

role così tanto (ecco il perché delle grandi occorrenze numeriche di parole fasciste) da svuotarle di quel significato e da riportarle nuovamente all'uso comune.

Allargando lo spettro di questa riflessione, possiamo soffermarci anche su un'opera, scritta e pubblicata negli stessi anni, *I dialoghi con Leucò*. Ora, per le nostre orecchie questa riscrittura della mitologia greco-romana può suonare già sentita. Pensiamo, però, a cosa volesse dire negli anni della dittatura fascista e nazista il culto della bellezza, il culto della purezza e della classicità; si pensi al livello di retorica e di camuffamento ideologico presente nei miti, quale ideale di superomismo, di superiorità, si nascondesse in quelle celebrazioni: si pensi alla connotazione anche della semplice parola "impero".

Ecco: nei *Dialoghi* Pavese fa con il mito quello che intende fare con la lingua ne *La casa in collina*: prendere qualcosa che la cultura, la retorica fascista aveva reso impronunciabile e portarlo all'origine, riportarlo alle scaturigini. Umberto Eco, parlando dei *Dialoghi*, disse che il merito di Pavese era di aver portato Omero nelle Langhe. È certo questo uno dei dati più importanti di quest'opera narrativa, ma non è l'unico e certamente non è il più centrale. Il lettore dei *Dialoghi* ha la possibilità di vivere nuovamente l'esperienza dei classici e dei miti fuori dalla retorica fascista. Quando Corrado usa termini come "guerriglia", "banditi", "terrorismo"; quando parla di "sangue", di "terra", fa un'operazione complicata e interessante: carica sul suo personaggio il peso della retorica del fascio e fa in modo che questa lingua si depuri, che la parola "banditi" non evochi più i partigiani uccisi. L'atteggiamento di Corrado all'interno di tutto il romanzo è ambiguo, non tanto per il suo modo di fare le cose, quanto per la relazione tra le parole che pronuncia e le sue azioni.

Corrado è simile a una pompa, di quelle che si trovano nei campi, che pescano nel fondo del pozzo e mentre aspirano l'acqua per irrigare i campi, trattengono il fango, la melma e lo sporco. Da punto di vista del linguaggio Corrado ha quella funzione; quindi è naturale che Pavese colleghi questo romanzo all'articolo apparso su *L'Unità*, perché se in quelle pagine disegnava l'idea teorica di questo procedimento, *La casa in collina* è la realizzazione pratica di quella tensione, che è certamente morale ma è anche e soprattutto una tensione stilistica.

8.

Se la parola “guerra” è quella con più occorrenze in questo romanzo, io credo che “sangue” sia il fulcro speculativo del romanzo. Il tema del sangue nell'opera di Pavese meriterebbe una riflessione a sé. Mi pare che soprattutto con *La terra e la morte* il termine abbia concentrato su di sé una serie di connotazioni mitico-archetipiche del lessico di Pavese. In quell'opera poetica “sangue”, “terra” e “morte” diventano fulcri di una sorta di ricostruzione mitica e di una storia d'amore e di una terra, la terra delle Langhe, che ha vissuto la guerra e la distruzione. La ricreazione poetica passa appunto dal non aver timore di usare parole che messe vicine suonino alle orecchie di quel tempo stonate: mettere nello stesso giro di versi “sangue e terra” produce alla nostra memoria il ricordo di “sangue e suolo”. Inoltre, basta dare uno sguardo ai canti fascisti per comprendere come la triade “morte/terra/sangue” fosse tra le più abusate. Nella parte iniziale de *La casa in collina* il sangue è vissuto e percepito come ne *La terra e la morte*: il sangue feconda, sangue genera vita, all'interno di un ciclo di morte e rinascita. «Il sangue sparso era

assorbito dalla terra. Le città respiravano. Soltanto nei boschi nulla mutava, e dove un corpo era caduto riaffioravano radici».

L'immagine del sangue come qualcosa che rinnova trova il suo correlativo, sia nella lirica che nel romanzo, nella figura della donna. Quindi sangue come perdita della verginità, come mestruo e fecondazione della terra: «A me che le forre, le radici, i ciglioni mi richiamavano ogni volta il sangue sparso, la ferocia della vita, non riusciva di pensare in fondo al bosco a quell'altro sangue, quell'altra cosa selvaggia che è l'amplesso di una donna»²⁹.

Il sangue quindi diventa una vera e propria *imagery* (uso questo termine mutandolo da Frye), in cui convivono similitudini, analogie, metafore e lessico dalla chiara ascendenza decadente e forse anche dannunziana. C'è in queste descrizioni qualcosa di esasperato e di patologico, che appunto ricorda certi passaggi del D'Annunzio più selvaggio come ad esempio la *Figlia di Iorio* o certe novelle pescaresi.

Con il proseguire del racconto il termine "sangue" subisce una variazione semantica che è legata allo sguardo. Per molto tempo ne *La casa in collina* il sangue è evocato, ma non viene mai visto. Il sangue rimane una parola. Solo nei capitoli finali del romanzo noi e Corrado incontriamo il sangue, lo vediamo davanti ai nostri occhi.

Corrado è in fuga verso le Langhe, si è lasciato alle spalle Cate, Elvira, l'osteria, il collegio e Dino. È solo, il suo è quasi un viaggio mitico, una catabasi, che si chiarisce quando finalmente vede il sangue.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

«Quando giunsi cautamente alla svolta, vidi il grosso autocarro. Lo vidi fermo, vuoto, per traverso. Una colata di benzina anneriva la strada, ma non era soltanto benzina. Lungo le ruote, davanti alla macchina, erano stesi corpi umani, e via via che mi avvicinavo la benzina arrossava. Qualcuno in piedi, donne e un prete, s'aggrava là intorno. Vidi sangue sui corpi. Uno – divisa grigioverde tigrata – era piombato sulla faccia, ma i piedi li aveva ancora sul camion. Gli usciva il sangue col cervello da sotto la guancia. Un altro, piccolo, le mani sul ventre, guardava in su, giallo, imbrattato. Poi altri contorti, accasciati, bocconi, d'un livido sporco. Quelli distesi erano corti, un fagotto di cenci. Uno ce n'era in disparte sull'erba, ch'era saltato dalla strada per difendersi sparando: irrigidito ginocchioni contro il fildiferro, pareva vivo, colava sangue dalla bocca e dagli occhi, ragazzo di cera coronato di spine»³⁰.

L'*imagery* del sangue sviluppa per gradi. Inizialmente noi vediamo della benzina, quasi un presagio nefasto in quell'«annerisce la terra». Ecco il primo dato visivo: i corpi stesi e la benzina che s'arrossa. Si noti il dato cromatico: la benzina è un liquido incolore, e quindi l'idea che annerisca la strada ci sta indicare che il liquido sia sporco di sangue. La scena descritta ha tutte le caratteristiche di un martirologio, una scena cristologica; e come ogni racconto di Passione abbiamo i testimoni oculari (il prete e alcune donne).

L'inizio è chiaro: «Vidi sangue sui corpi»³¹. Solitamente il sangue ne *La casa in collina* è sparso sui muri o sulla terra: è la prima volta che il sangue è sui corpi. Il termine “vedere” dà al testo un sapore di testimonianza. Il passato remoto fornisce una sorta di icasticità e solennità alla frase, che pur essendo breve

³⁰*Ibid.*, p. 115.

³¹*Ibid.*

suona come una sorta di intestazione, impressione rafforzata dal ritmo (è un settenario) e dall'ellissi della preposizione articolata (la frase correttamente dovrebbe suonare: "vidi del sangue sui corpi"). Subito dopo ecco la testimonianza oculare, i corpi sorpresi dalla morte violenta e improvvisa nelle pose più strane e segnate dalle stimmate del sangue, fino alla visione dell'ultimo corpo, che viene descritto con marcate valenze cristologiche: «ragazzo di cera coronato di spine»³².

È interessante vedere a quale fazione appartengano questi uomini così con pietà e con precisione descritti. Stupirà sapere che sono dei repubblicchini. Il sangue che vediamo scorrere è quello dei fascisti. Questa scena segna un cambio di paradigma nello sguardo di Corrado, ed è forse il momento, in cui possiamo immaginare, senza sforzo, che a parlare in queste righe non sia né il personaggio né il narratore, ma Cesare Pavese, uomo e autore. Se l'arresto di Cate e dei suoi compagni era stato il trauma di Corrado, la visione di questo sangue, che non è più una metafora narrativa dal sapore vagamente decadente, è il trauma di Pavese e questo produce il cortocircuito tra sangue, guerra e l'aggettivo civile, che cerco di spiegare meglio nell'appunto successivo.

9.

La pagina finale de *La casa in collina* è di certo una delle sequenze più analizzate della letteratura del secondo dopoguerra italiano. Spesso, però, è stata letta, slegandola dal contesto narrativo. Il brano finale si comprende tenendo presente l'eccidio dei fascisti da parte dei partigiani. Senza quell'antefatto, le righe

³² *Ibid.*

che ora riportiamo di Pavese sono monche, suonano meno cariche di potenza e precisione.

«Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblichini. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione»³³.

L'attacco del brano con il "ma", una chiara forzatura grammaticale, interrompe il flusso del racconto, proprio a segnalare, sintatticamente, lo scarto rispetto al resto; un segnale lessicale che indica immediatamente la centralità di questo passaggio. Il richiamo è dovuto poi alla ripresa del termine "vedere" (vidi/ho visto) e della parola "morti" a sostituire il termine "corpi" del passo precedente, che in una sorta di *climax* vengono definiti prima come "sconosciuti" e inseguito come "repubblichini". Questo leggero movimento dell'aggettivazione è la spia di un atteggiamento, che possiamo sintetizzare in questo modo: "ho visto dei cadaveri, che erano sconosciuti, perché non

³³ *Ibid.*, p. 122.

appartenevano a nessuna fazione. Erano esseri umani morti. Solo dopo ne ho riconosciuto l'identità politica”.

Tutto il brano di Pavese è dominato da questa doppia tensione: dimenticarla equivale a smarrire il fulcro ideologico del libro. C'è qualcosa di ancestrale e sacro in queste parole. Il termine nemico, in queste righe, non assume alcuna sfumatura politica, ma diventa il cardine dell'alterità come esperienza del tutt'altro da noi. Noi conosciamo noi stessi – “lo svegliarsi” del brano – solo quando accettiamo che esiste qualcosa che si oppone e ci è avverso. Inizialmente lo avvertiamo come una entità astratta, ma quando lo incontriamo esso diventa “qualcuno”, ovvero persona reale. Guardiamo al movimento: ignoto-nemico-cosa, simile-qualcuno. Sembra una focalizzazione, un progressivo stringersi del proprio occhio, che passa dall'indefinito, all'indistinto, al simile per, infine, giungere al particolare. Questo processo di individuazione pone un problema. Il sangue che è stato sparso non è metaforico, è sangue di qualcuno, qualcuno che è come ognuno di noi: quel sangue che annerisce la strada, che sbocca dai corpi dei repubblicani è simile al sangue dei partigiani, ai giovani uccisi sulle montagne, a quello di Cate e di Fonso, che forse sono morti.

Non è presente in queste parole nessun intento di semplificazione. Se l'autore con le sue parole intendesse affermare “siamo tutti uguali, abbiamo combattuto chi da una parte e chi dall'altra ma di fronte alla morte siamo una cosa sola”, avremmo la brutta copia dei ragionamenti revisionisti di Pansa e simili. Pavese sostiene che il sangue bisogna placarlo – il termine sottolinea l'ancestralità del rito –; siamo davanti a qualcosa che ci riporta alla mitologia biblica, a Caino e Abele; e poi dare una voce a questo sangue (e forse la scelta di usare anche la lingua del nemico è un modo per dare voce?) e giustificare chi l'ha

sparso. Abbiamo nuovamente un movimento: non è sufficiente dire che il sangue dei caduti è tutto uguale, è necessario che ognuno abbia la sua storia, ed è necessario che chi ha sparso il sangue dei repubblicchini sia giustificato.

Il termine “giustificato” ha anche in questo caso una connotazione religiosa: vuol dire redento. Dobbiamo salvare chi ha sparso il sangue del nemico, perché ha fatto qualcosa di tremendo, che andava compiuto: compito dell’intellettuale – in questo brano è nuovamente Pavese autore a parlare – è produrre una narrazione che riesca a tenere insieme la salvezza di chi ha ucciso, la storia di chi è stato ucciso. Quindi, il discorso sull’assunzione della lingua del nemico, se letto alla luce di questa riflessione, acquista una valenza ancora più radicale: significa dare spazio – in quanto “qualcuno” – al nemico, che non è più «faccenda d’altri»³⁴. È il vecchio adagio di Terenzio e del suo *homo sum*, ma il concetto terenziano di umanesimo e di umanità si scontra con ciò che ha significato la seconda guerra mondiale. È interessante notare – sarebbe degno di uno studio – che proprio il termine “uomo” diventa dopo la fine del conflitto il nucleo speculativo e narrativo di molte opere (in Italia *Se questo è un uomo*; *Uomini e no*; in Francia *La specie umana*, nella filosofia la *Lettera sull’umanesimo* e *L’uomo in rivolta*). Il concetto di uomo codificato nel tempo e nei secoli ha smesso di colpo di essere sensato e deve essere ripensato, sapendo che c’è stato il nazifascismo. Ecco perché bisogna placare e dare ragione del sangue versato e giustificare chi l’ha fatto; perché solo da questa operazione potrà rinascere un uomo nuovo.

³⁴ *Ibid.*, p. 122.

Altra “fondamenta”, ovvero che ne regge l’impalcatura speculativa e di senso del brano, è la parola “umiliare” nella variante “umiliante” e “umiliati”. Ciò introduce un altro tema, presente in filigrana nell’opera pavesiana, che è quello della vergogna. È necessaria una digressione per comprendere al meglio il tema in questione. In primo luogo è da notare come la parola “vergogna” e la sua area semantica siano spesso associati ai dialoghi e al rapporto con Cate. Infatti, il rapporto Cate/Corrado può essere letto alla luce di una sorta di umiliazione comica (cfr 5), che potremmo definire come il “primo momento” di una possibile fenomenologia della vergogna. Vergogna non è solo come gli altri ci fanno sentire, ma come noi ci sentiamo rispetto agli altri, ovvero la vergogna è un senso di inadeguatezza, chi si vergogna sente di non essere adeguato a ciò che accade, si sente un impostore, che vive *in vece* di altri (questo potrebbe essere il “secondo momento”. Corrado cova questo sentimento fin dall’inizio, ma diventa manifesto nella scena della retata; quando – passata la frenesia del rischio – dichiara: «Oggi ancora mi chiedo perché quei tedeschi non mi aspettarono alla villa mandando qualcuno a cercarmi a Torino. Devo a questo se sono libero, se sono quassù. Perché la salvezza sia toccata a me e non a Gallo, non a Tono, non a Cate, non so»³⁵.

Corrado è vivo per pura fortuna, non ha meriti o atti eroici per giustificare la sua sopravvivenza rispetto ai propri amici. Lui è vivo e loro no, non ci sono motivi. Non è esiste un perché. La frase possiede alcune spie lessicali degne di interesse. La prima è il termine “oggi”. La *lectio facilior* ci direbbe che la parola oggi si riferisce al momento esatto in cui Corrado pro-

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

nuncia quelle parole nel testo, ma se invece immaginassimo questa frase come una mostra in *mise en abyme* di Pavese che riflette su se stesso e sulla sua salvezza, mentre molti, suoi amici e compagni, sono morti durante la guerra? Per provare a disambiguare questa tensione – tra l’oggi della narrazione e l’oggi della scrittura – focalizziamo la nostra attenzione sul termine “quassù”. Il brano citato chiude il capitolo XVI, quello sulla retata, ed è ambientato tra le colline torinesi, ma la presenza del deittico “quassù” indica con chiarezza le colline antiche, dove la storia viene scritta. Si annida in quell’avverbio di luogo il disagio tipico dello scampato, del reduce e del sopravvissuto (è incredibile come queste parole annuncino certi passaggi celebri di Primo Levi ne *I sommersi e i salvati*). Quindi in questa breve fenomenologia della vergogna qualcosa cambia fino a giungere a compimento nelle pagine finali del libro: dapprima è un vago sentimento di disagio rispetto alla donna, poi diventa un sentimento di impostura nel non meritarsi il destino che si è ricevuto e infine la visione dei corpi morti, dei corpi del nemico morti, che sono più perturbanti e sconci. È un evento concreto, non più un semplice sentire, perché «si tocca con gli occhi»³⁶.

La vergogna, l’umiliazione, si fa colpa; quel “non so” che chiudeva la riflessione sulla retata – il non sapere il motivo per cui si è vivi – qui finalmente si incarna nel corpo morto del nemico, “il cadavere imbratto”. Solo a questo punto, tramite l’esperienza della vergogna, la parola “guerra” viene dichiarata come “guerra civile”: così il lungo lavoro di ritornare alle origini delle parole si compie. La guerra è parte dell’orizzonte dell’uomo: la violenza e il sopruso sono segni tangibili di questo

³⁶ *Ibid.*, p.122.

mondo dominato dal male, è tornando indietro si arriva all'inizio a Caino e Abele. Ogni uccisione è tremenda, perché riguarda il sangue versato, il sangue del fratello. Nello stesso tempo, ogni uccisione è dovuta. Perché senza il morto e senza l'assassino, noi non saremmo qui; questo nostro mondo non avrebbe esistenza e senso. La vergogna è il tema, la parola, l'atteggiamento chiave del secondo Novecento ed è per questo motivo che Pavese ne è uno dei più grandi cantori e interpreti.

10.

Ho concluso questi appunti su *La casa in collina*, ma mi riservo un breve spazio per analizzare le parole che chiudono il romanzo. Ecco il brano:

«Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: – E dei caduti che facciamo? perché sono morti? – Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero»³⁷.

Tutte le volte, arrivato al finale del libro, dopo la grande tirata precedente, il lettore è affaticato. Il brano sulla vergogna e sui morti repubblicchini è un brano esigente, sono parole e frasi che producono in chi legge un profondo turbamento. Si è così turbati da dimenticare che l'*explicit* del racconto di Corrado e, quindi, del romanzo di Pavese sono queste righe. C'è qualcosa di profondo in queste parole, una sorta di rassegnazione non passiva: una rassegnazione eroica di ciò che è accaduto; c'è la

³⁷ *Ibid.*, p. 123.

convinzione che nulla cambierà, ma che nonostante tutto qualcosa di profondamente forte accaduto, fosse anche il solo fatto di aver scritto questo libro. È una chiusa morale, che produce uno sguardo etico sul mondo e sulla storia che abbiamo appena vissuto. Non è moralismo, ma proprio il tentativo finale di serrare le fila di descrivere il bene e il male, di mettere sulla pagina le diverse gradazioni di questi due poli in cui ci muoviamo durante la nostra vita.

La casa in collina ha questa forza sapienziale e gnomica, una sapienza, che proprio perché tale, e non è profezia, non produce una visione del futuro ma una contemplazione lucida del proprio presente; una disperata sapienza che è tutta in quella chiusa nel fatto che alla fine coloro che sanno realmente come è finita sono i morti. I morti sono i veri testimoni (ancora una volta Primo Levi e la sua concezione del testimone integrale), solo i morti lo sanno. Ecco questa idea che infine i morti siano coloro che sanno, siano coloro che in qualche modo hanno trovato la pace e la tranquillità, mi porta a dire che nella redazione di questo romanzo Pavese abbia guardato, più di quanto non appaia, a un altro grande scrittore italiano che aveva prodotto uno sguardo sul mondo altrettanto lucido e disperato. Penso alle *Operette Morali* di Giacomo Leopardi e in particolare all'ultima, *Il dialogo di Tristano e di un amico*, nella quale si legge: «invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei»³⁸.

Ecco senza voler far pettegolezzi sulla fine di Pavese, questa tensione e questa invidia verso i morti è un lascito e una traccia della sua vita esistenziale e della sua ricerca: invidiare i

³⁸ G. Leopardi, *Poesie e Prose II*, Mondadori, Milano 1988, p. 220.

morti perché sanno, invidiare i morti perché almeno per loro la guerra, questa guerra chiamata vita, “è finita davvero”.

Demetrio Paolin

SOMMARIO

Uno dei temi della narrativa del dopoguerra è appunto chiedersi in cosa si è trasformato l'uomo dopo l'orrore del nazismo e del fascismo. *La casa in collina* racconta questa metamorfosi: Corrado, il protagonista del romanzo, l'uomo nuovo che nasce dalla guerra, è un uomo sterile, è vuoto e vigliacco, uno che si nasconde. La scintilla divina dell'umano, quella sorta di luore che l'umanesimo ha così ben descritto, è venuta meno, si è spenta e ha lasciato spazio a una nuova umanità così «inutile da non meritare neppure un castigo».

SUMMARY

One of the themes of post-war narrative is the question about what man has become after the horrors of Nazism and Fascism. *La casa in collina* is about this metamorphosis: Corrado, the protagonist of the novel, the new man who was born from the war, is a sterile man, he is empty and a coward, one who hides himself. The divine spark of the human, that sort of brightness that humanism has so well described, has faded, has gone out and has given way to a new humanity so «inutile da non meritare neppure un castigo».

IV. Santina e le due trame de *La luna e i falò*

di Riccardo Antonangeli

Nel 1964 Sergio Pautasso ragionava sul disinteresse di Pavese nel creare grandi personaggi, il 'tipo' da romanzo realista dell'Ottocento:

«I personaggi sono per lui un mezzo e non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade». Si giustifica così il suo scarso interesse per il personaggio catalizzatore di tutta la narrazione, mentre acquista maggiore importanza lo svolgersi del tempo sul ritmo delle cose ricordate e dei paesaggi riscoperti e proiettati in uno spazio mitico che non possono che appartenere al narratore. [...] Pavese riduce così l'importanza del personaggio, anzi, quasi lo annulla, se pensiamo al personaggio come alla figura che domina e determina con le sue azioni lo svolgersi di un intreccio: infatti, Pavese non costruisce una vicenda basandosi sull'intreccio, ma ne recupera piuttosto l'aspetto fantastico che il romanzo naturalista aveva impoverito con la sua esigenza di creare personaggi tipici ed emblematici. Nel romanzo paveseiano il personaggio, o i personaggi, sono presenti in quanto hanno una funzione simbolica nell'economia della storia, senza che nessuno riempia di sé la narrazione e tutti sono riconducibili a quell'unica matrice che è l'autore, il depositario dell'«immagine-racconto,» che conosce le cose in quanto le ricorda»¹.

¹ S. Pautasso, *Cesare Pavese* in *Sigma*, 1964, p. 155.

Lo stesso Pavese, nel recensire *Il sentiero dei nidi di ragno* nel 1947, scriveva che nessuno degli autori suoi contemporanei, Calvino incluso, si preoccupava più di costruire “grandi personaggi,” perché il mondo cambia e «poveretto chi è rimasto coi nonni. Ma poveraccio, disgraziato, chi dietro ai grossi personaggi [...] ha mollato anche i fatti, le cose di carne e di sangue»². Secondo Pavese – come annota nel suo diario, sempre nel 1947 – il personaggio è un concetto più teatrale che narrativo, e la letteratura contemporanea sembra impegnarsi maggiormente nel catturare il senso del ritmo, il movimento di una realtà tumultuosa:

«Ora si tende a interessarsi nuovamente al puro narrare. Non si riesce nemmeno a mettere in piedi personaggi, è un lavoro banale, lo fa chiunque. La scoperta sta nel senso del ritmo, del senso della realtà mosca. [...] Non siamo più puri contemplatori, ci muoviamo nel nostro mondo più riccamente...»³.

Creare un grande personaggio è, dopotutto, un lavoro banale, buono soltanto per coloro che vogliono imitare i ‘nonni’ della tradizione. Pavese elogia il primo romanzo di Calvino proprio per la sua abilità di manovrare i personaggi come fossero i burattini di una fiaba, seguendo fino alla fine la traccia delle loro funzioni narrative. Nel 1949, sempre nel suo diario, definisce l’arte di raccontare in questi termini: «non caratteri, non psicologia, non cronaca, ma una serie di constatazioni congegnate insieme a portarci a una constatazione finale che include tutte le precedenti»⁴. Perciò, senza trama – ovvero la concatenazione

² C. Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1951, p. 245.

³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952, p. 330.

⁴ *Ibid.*, p. 374.

degli eventi entro un ordine causale e coerente – non c'è racconto secondo Pavese, che nel 1946 insieme a De Martino cura e pubblica per Einaudi *Radici storiche dei racconti di fate* di Vladimir Propp. I personaggi sembrano, dunque, elementi secondari e statici della costruzione dell'intreccio che deve, al contrario, concentrarsi prima di tutto sui fatti «di carne e di sangue». Tuttavia, esiste un personaggio ne *La luna e i falò* che, seppure assente per gran parte del racconto, regola il ritmo e la temporalità dell'intreccio. Si tratta, per di più, di un personaggio in apparenza secondario: la figlia più piccola dei padroni, la collaborazionista e forse anche partigiana Santina. Nel secondo dopoguerra, il personaggio del fascista, e quindi anche del collaborazionista, della spia, del traditore ecc., è quasi sempre un 'carattere' minore costruito secondo i soliti, ricorrenti tratti stereotipati del *villain* del melodramma: una sessualità perversa e deviata, sadismo, condotta immorale, dipendenza da droga e da denaro, difetti fisici, tubercolosi e sifilide. Santina invece, pur presentando alcune di queste caratteristiche per così dire *statiche*, rivela nel corso del racconto un'insospettabile energia *dinamica* che finirà con il ridefinire i termini del rapporto tra autore e personaggio. *La luna e i falò* racconta la storia del ritorno di Anguilla al suo paese natale, Santo Stefano Belbo. Era partito subito dopo la Liberazione, emigrato in cerca di fortuna in Nord America. Tornato a casa incontra Nuto, l'amico d'un tempo, ed è allora che comincia per i due il viaggio della memoria, a ritroso, verso gli anni del passato, dell'infanzia e del lavoro alla *Mora*, la fattoria di sor Matteo, il loro padrone. In particolare, i ricordi si stringono intorno alle tre figlie del padrone: Irene, Silvia e Santina. La storia delle vite delle ragazze si intreccia con i ricordi dei due amici. Il vuoto nella memoria di Anguilla dovuto alla sua assenza viene colmato a poco a poco dal racconto di

Nuto, un narrare che procede con reticenza, intermittente e pieno di lacune. Vi è qualcosa, però, che Anguilla vorrebbe sapere più d'ogni altra e che Nuto si rifiuta di rivelare, ostacolando il desiderio di conoscenza dell'amico con silenzi, allusioni, segreti. Cosa è successo a Santina? Solo alla fine Nuto si decide a concedere una risposta e a disvelare ad Anguilla il mistero della morte di Santina, il suo passato di collaborazione con i fascisti di Canelli durante la guerra civile del '43-45 e la sua conseguente cattura ed esecuzione per mano dei partigiani.

Il discorso della memoria cui danno vita Nuto e Anguilla è continuamente minacciato dal silenzio che il trauma della morte di Santina continua a imporre a chi ne è stato testimone. La sua morte è un enigma dal punto di vista di Anguilla e un trauma che ancora perturba la memoria di Nuto, sabotando il suo *Trauerarbeit*, l'elaborazione del lutto, per lei. Si potrebbe, pertanto, affermare che Santina conferisce a un intreccio, per il resto del tutto conforme ai canoni del romanzo neorealista, sfumature da *giallo*. La rivelazione delle circostanze della morte della traditrice è ritardata fino alla fine, permettendo al «codice ermeneutico» teorizzato da Roland Barthes in *S/Z* di funzionare alla perfezione, impedendo al lettore di sapere troppo e troppo presto. Per di più, la lacuna testuale aperta tra la prima domanda – *e Santina che fine ha fatto?* – e la risposta finale – *tanto vale che te lo dica* – sarà colmata dalla storia delle sorelle di Santina – Irene e Silvia – dal racconto melodrammatico delle loro disavventure amorose e delle loro tragiche morti così come ricordate e narrate da Anguilla.

Dalla prospettiva di Nuto – al cui amore per la traditrice si fa allusione più di una volta nel testo – Santina è sia una ferita emotiva che ancora non si è rimarginata sia un'esecuzione a sangue freddo per la quale si sente colpevole. Santina possiede

un'identità *dinamica*: lei è simultaneamente il *villain* della storia e l'oggetto del desiderio passato e ora perduto che il difficile lavoro del lutto non riesce ancora a sostituire. La morte di Santina non le conferisce un significato preciso e la sua identità rimane così sospesa tra la condanna e la colpa. Anche il romanzo stesso rimane orfano di una sanzione, di una chiusura. La morte della collaborazionista apre il racconto a due narrazioni parallele: il racconto giallo della resa dei conti di Nuto e la storia delle altre due sorelle raccontata da Anguilla in uno stile che sembra fare il verso a *Pride and Prejudice* di Jane Austen.

Nel capitolo VII de *Il narratore*, Walter Benjamin racconta e commenta la storia del re egizio Psammenito. Catturato dal re persiano Cambise, egli è costretto ad assistere all'esecuzione prima della figlia e poi del figlio. Tuttavia, mentre i due figli sono condotti al patibolo il re non mostra alcun segno di commozione né per l'una né per l'altro. Soltanto quando vede un suo vecchio servo si lascia andare ad un pianto dirompente:

«Da questa storia si può vedere qual è il carattere della vera narrazione. L'informazione ha il suo compenso nell'attimo in cui è nuova. Essa vive solo in quell'attimo, deve darsi interamente ad esso e spiegarglisi senza perdere tempo. Diversamente la narrazione; che non si consuma, ma conserva la sua forza concentrata e può svilupparsi ancora dopo molto tempo. Così Montaigne è ritornato su questo faraone e si è chiesto: perché si lamenta solo alla vista del servitore? Montaigne risponde: «perché traboccava già di cordoglio, bastava una piccola ag giunta perché quello spezzasse i suoi argini»⁵.

⁵ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov in Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 254.

Il dolore era una presenza latente anche se invisibile e si andava accumulando, nascosta, nello spirito del vecchio re. Il ritardo è la misura della grandezza di un sentimento, l'immane portata di un duplice lutto in questo caso. La durata del dolore, la sua latenza, è, pertanto, non il segno che il vecchio re si lamenta quando non dovrebbe, ma è, al contrario, il segno che un dolore troppo grande aveva bisogno di più tempo, e di un altro tempo, per rivelarsi. Raccontare significa omettere l'informazione, ritardarne la rivelazione, usare la morte come centro propulsore di tutta la narrazione e non solo come sua conclusione. La morte di Santina fa esattamente questo, divide il racconto in due durate contrastanti: da un lato *dà il tempo* ad Anguilla di narrare la storia delle altre due figlie, mentre dall'altro costringe Nuto a *ritardare* il racconto della sua versione dei fatti. Nuto è un vero narratore perché dice della morte di Santina con ritardo, aspetta il momento giusto per farlo. Il racconto di Anguilla è la forma narrativa che assume il Tempo perché è grazie a questa vicenda melodrammatica che il *Trauerarbeit* di Nuto può durare abbastanza, può crescere – come il lutto di Psammemito – quanto necessario fino all'epilogo e alla rivelazione finale del frammento mancante d'informazione: le circostanze della morte di Santina. Nella storia superficiale di Anguilla Santina è dipinta ancora come una piccola santa innocente, il che rende la sua morte per esecuzione ancora più sorprendente, assurda e difficile da accettare. Due diverse temporalità parallele si diramano allora dall'enigma della sua morte: la ricerca memoriale e nostalgica di Anguilla e il lutto traumatico e sotterraneo di Nuto.

Santina stimola entrambi i racconti dei due protagonisti del romanzo, senza però lasciare che nessuno dei due la inquadri in un'identità e in un significato precisi e fissati una volta e per

sempre. E questo nonostante l'intreccio *giallo* in cui Nuto la inserisce le conferisca alcuni dei tratti distintivi del 'tipo' del fascista: è una donna sessualmente libera, una *femme fatale* borghese, tradisce la fiducia di Nuto. La storia di Irene e Silvia, invece, cerca di chiudere Santina entro i limiti di una trama da *Bildungsroman* dell'800. Due intrecci, due durate, due generi: entrambi falliscono nel tentativo di incorniciare Santina nei tratti *statici* dello stereotipo. Il *Bildungsroman* di Anguilla ha infatti la funzione di mostrare al lettore la società borghese in cui Santina è cresciuta e quindi il suo scopo è anche quello di preparare noi lettori a interpretare le violente circostanze della sua morte come una conseguenza naturale del suo passato, come un destino che ripete la tragedia delle sue sorelle maggiori. Pavese leggeva in quegli anni Lukács e il seguente passo può benissimo applicarsi al destino di Santina:

«(leg. Lukács)

L'arte del XIX sec. s'incentra sullo sviluppo delle situazioni (*Bildungsroman*, cicli storici, carriere ecc.); l'arte del XX sulle essenze statiche. L'eroe al principio era diverso che alla fine della storia; ora è sempre uguale. L'infanzia preparazione dell'uomo (XIX); l'infanzia contemplata in sé (XX)»⁶.

Pavese usa il *Bildungsroman* per assegnare un significato coerente e univoco a un'identità invece enigmatica e complicata, come se l'inspiegabile metamorfosi di Santina da piccola innocente a spia traditrice potrebbe trovare un senso solo entro i confini di un genere narrativo ottocentesco. Le vite di Irene e

⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 359.

Silvia avrebbero pertanto la funzione di spiegare la parabola esistenziale di Santina come un tipico destino borghese. Tuttavia, il suo doppio ruolo di oggetto di un lutto difficile da processare, per Nuto, e di mistero irrisolto, per Anguilla, la rendono un personaggio privo di quadratura, ancora aperto e in attesa che l'autore la definisca entro i limiti di una forma estetica coerente. Il *Bildungsroman*, il melodramma, il *giallo*, sono tutti generi che l'autore utilizza per rinchiudere Santina entro le forme stereotipe del 'tipo', per usarla come una marionetta con specifiche funzioni narrative tramandate dalla tradizione. Nonostante tali tentativi, lei rimane un mistero impossibile da sciogliere e un lutto che resta insuperato a causa del suo duplice stato di nemica e amata. Santina incarna alla perfezione il tipico concetto Pavese di *selvaggio*, la verità misteriosa del mito che è possibile afferrare in quei rari momenti di pura intuizione che l'uomo riesce a vivere solo prima d'ogni cultura o educazione: «Non ti piacciono le storie partigiane o terroristiche, sono troppo spiegabili. Selvaggio vuol dire mistero, possibilità aperta»⁷. La verità del *selvaggio* può essere raggiunta solo indirettamente *per speculum et in aenigmate*, in maniera obliqua e allusiva. Non a caso, l'ellissi è, secondo Franco Fortini, la cifra principale dell'opera di Pavese: «il suo modo fondamentale è l'ellissi [...]. Scrive esplicitando i vuoti, i sottintesi del suo rovello, facendoli crescere a personaggi e non appena ad antagonisti del suo io scontroso»⁸.» Anche Giorgio Bárberi Squarotti identifica nel tono allusivo ed enigmatico la vera natura della scrittura Pavesiana:

⁷ *Ibid.*, p. 335.

⁸ F. Fortini, *La luna e i falò* in *Letteratura contemporanea*, I, 1, 1950.

«è allusivo, a chiave, indica di voler sempre molto più di quanto le parole apparentemente non esprimano, nel significato grammaticale, rappresenta una metafora di relazioni, di situazioni non oggettivabili altrimenti che nell'alludere, è o quasi un'eco di ineffabilità [...] Ciò che si deve comprendere è il senso della loro enigmaticità, come dimensione delle cose oscure, non dominabili, non pienamente conoscibili»⁹.

Santina è il vero oggetto de *La luna e i falò*. Nonostante si presenti ad una prima lettura come personaggio minore, il lettore la riconoscerà retrospettivamente come la vera protagonista del romanzo. O meglio: la sua morte è il punto focale dell'intera narrazione, l'evento che assegna ruolo e significato a tutta la costellazione di personaggi del racconto, alle loro parole e ai loro atti. All'inizio della storia, infatti, lei non ha, apparentemente, nessuna particolare importanza: è solo la più giovane delle figlie di sor Matteo, il padrone dei due narratori Nuto e Anguilla. Per tutta la prima parte del romanzo Santina è presente solo tramite la sua assenza, nient'altro che un'ellissi nel discorso della memoria di Nuto. E infatti il ricordo di quegli anni, di quell'infanzia di lavoro per i campi è continuamente interrotto e minacciato dalla reticenza di Nuto. Santina è una lacuna, il tassello mancante della memoria condivisa da Nuto e Anguilla, senza il quale la loro ricostruzione del passato è condannata a rimanere per sempre incompleta, discontinua e priva del suo vero oggetto e obiettivo. Sin dall'inizio Anguilla percepisce nell'amico una resistenza a narrare la storia delle tre sorelle, un rifiuto di aggiornarlo su quegli eventi a cui lui, andandosene, non aveva potuto assistere:

⁹ G. Bárberi Squarotti, *Pavese o la fuga nella metafora* in *Sigma*, 3/4, Dic., 1964.

«Vuoi mettere quel che vuol dire conoscere delle donne sveglie? Delle ragazze come Irene e Silvia? ...

Nuto non disse niente. M'ero già accorto che della Mora non parlava volentieri. Con tanto che mi aveva raccontato degli anni di musicante, il discorso più vecchio, di quando eravamo ragazzi, lo lasciava cadere. O magari lo cambiava a suo modo, attaccando a discutere»¹⁰.

Siamo già al capitolo IX e Irene e Silvia vengono menzionate qui per la prima volta. Quando Anguilla gli chiede di Loro, Nuto non dice niente. Nessuna traccia di Santina, o meglio, alla sua presenza alludono, forse, quei puntini di sospensione dopo il punto interrogativo. Essi sono, infatti, il segno di un'ellissi, di un'omissione voluta. Soltanto tre capitoli più avanti Anguilla accennerà a lei, quando chiederà a Nuto della sua *fine*:

«E la piccola, Santina, che fine ha fatto?»

Nuto pensava ancora al suo prete e alle spie, perché storse la bocca un'altra volta e trangugiò saliva.

- Stava a Canelli, – disse. – Non potevano soffrirsi con Nicoletto. Teneva allegre le brigate nere. Tutti lo sanno. Poi un giorno è sparita.
- Possibile? – dissi. – Ma cos'ha fatto? Santa Santina? Pensare che a sei anni era così bella...
- Tu non l'hai vista a venti, – disse Nuto, – le altre due non erano niente. L'hanno viziata, il sor Matteo non vedeva più che lei... Ti ricordi quando Irene e Silvia non volevano uscire con la matrigna per non sfigurare? Ebbene Santa era più bella di loro due e della madre insieme.

¹⁰ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 811.

- Ma come, è sparita? Non si sa cos'ha fatto?
Nuto disse: – Si sa. La cagnetta.

- Che cosa c'è di così brutto?

- La cagnetta e la spia.

- L'hanno ammazzata?

Andiamo a casa, – disse Nuto. – Volevo svagarmi ma neanche con te non posso»¹¹.

Santina è un enigma e una storia che Nuto *ancora* non vuole raccontare. La sua morte, e soprattutto le circostanze che condussero alla sua fine, sfuggono ancora alla coscienza e alla consapevolezza di Nuto. In questo senso, anche il suo nome non ha ancora assunto una forma fissa e definita. La prima volta che Anguilla la nomina, lo fa tramite un epiteto seguito dal nome vero e proprio rinchiuso per inciso tra due virgole (*la piccola* infatti anticipa il nome). Anche più avanti Nuto la chiama Santa Santina, unendo uno di seguito all'altro senza interruzioni nome e diminutivo. Il lettore non può che confondersi: Santa, infatti, è da intendersi come aggettivo religioso oppure come il nome vero e proprio, con Santina che quindi diventerebbe una reiterazione del nome nella sua forma alternativa più colloquiale e affettiva? Chiamandola Santina, Anguilla vuole mostrare la sua incredulità quando comincia a sospettare di una sua fine violenta? Nel corso del romanzo questa non è l'unica occasione in cui Santina viene affiancato dall'epiteto Santa: più avanti nel capitolo XVIII, sor Matteo, suo padre, la chiama di nuovo Santa Santina mentre Anguilla è nella stessa stanza. Quando, però, Anguilla la chiama per la prima volta Santa Santina il lettore non può sapere che era il padre a chiamarla abitualmente in quel

¹¹ *Ibid.*, pp. 827-28.

modo. Per interpretare Santina come una ripetizione più affettuosa di Santa, Pavese avrebbe dovuto inserire, per ovvie ragioni di chiarezza, una virgola tra i due nomi. Il suo nome è, pertanto, o omissso del tutto oppure segnalato con un'ambiguità estrema che rende difficoltoso distinguere tra sostantivo ed aggettivo, tra nome ed epiteto. L'intero dialogo riportato qui sopra è confuso, perché Nuto ha subito detto ad Anguilla che Santina era stata colpevole di aver reso felici i fascisti. Tuttavia, Anguilla deve chiedere una seconda volta in cosa esattamente consista la sua colpa, e Nuto risponde *la cagnetta*, un altro sinonimo di prostituta. *Cagnetta* ha un forte impatto emotivo, primo, perché degrada la natura di Santina da *santa* e 'più che umana' ad animale e 'meno che umana', secondo, perché persino l'insulto mantiene il vezzeggiativo (da -ina si passa a -etta) che ne segnala la caratteristica di essere la minore, la più piccola. Per Anguilla, però, *cagnetta* non è abbastanza per giustificare una morte cruenta e una colpa che Nuto ancora non le ha perdonato. Anguilla deve ancora insistere perché Nuto gli riveli infine il vero, impronunciabile peccato: Santina era una spia.

Il dialogo in cui Santina viene nominata per la prima volta è, dunque, più complesso di quanto possa sembrare ad una prima, distratta, lettura. Esso, infatti, combina i due opposti punti di vista sulla guerra civile del '43-45. Per Nuto, per colui che è rimasto ed è stato testimone diretto, il fatto che Santina si sia venduta ai fascisti è sufficiente a giustificarne l'esecuzione, mentre per Anguilla, cioè per colui che invece è partito senza aver vissuto gli eventi in prima persona, qualcosa di più serio deve essere accaduto per aver causato la fine violenta di colei che lui ancora ricorda nella forma passata di 'piccola santa'. Per di più, il fatto che Nuto accenni prima alla sua colpa 'sessuale', chiamandola *cagnetta*, e solo in un secondo momento a quella

‘politica’, con l’aggiunta di *la spia*, suggerisce una sorta di gerarchia del peccato che sembra già alludere alla sua passione segreta per Santina: la accusa più per aver tradito *lui* che per aver fatto la spia e aver così tradito tutto il resto dei partigiani. Ancora una volta il ruolo di traditore e spia è intrecciato ad una condotta immorale e sessualmente deviata, e, ancora più importante, è una donna ad interpretarlo. Nella letteratura italiana del dopoguerra, ma anche nel cinema, si moltiplicano le figure delle collaborazioniste con costumi sessuali ambigui e disordinati: separare *cagnetta* da *spia* diventa così una complicata operazione critica. Santina era una spia in quanto già, per natura, una prostituta, oppure è diventata una prostituta perché già, per natura, malvagia? L’essere fascista è stato un accidente, una deviazione contingente del suo destino oppure è stata la conclusione necessaria di predisposizioni naturali predefinite? È stata la guerra civile a funzionare da ‘detonatore’ per la sua metamorfosi da piccola santa a *villain*? Nuto e Anguilla sembrano ricondurre la colpa alle sue radici borghesi: il suo destino corrotto era già inscritto nella sua appartenenza ad una determinata classe sociale. Questa è, ovviamente, una lettura Marxista dell’origine del suo male.

La fine di Santina è, d’ora in poi, l’enigma de *La luna e i falò*. La conclusione della trama coinciderà, infatti, con la fine della piccola traditrice, metà santa, metà bestia. Come vero oggetto del racconto e suo implicito protagonista, Santina è onnipresente nel romanzo, sin dall’inizio, anche quando il suo è un ruolo del tutto marginale e secondario e, pertanto, la sua presenza sulla scena assolutamente superflua. L’autore l’aggiunge quasi sempre come *coda* alle scene importanti ricordate da Nuto e Anguilla. A lei si accenna come figura di contorno, come ombra sullo sfondo senza che nulla ne giustifichi il riferimento. Per

esempio, siamo al Capitolo XVII, Anguilla si ricorda del primo incontro alla Mora con Nuto:

«ammazzavano il maiale e le donne eran tutte scappate, tranne Santina che camminava appena allora e arrivò sul più bello che il maiale buttava sangue. – Portate via quella bambina, – aveva gridato il massaro, e l’avevamo inseguita e acchiappata io e Nuto, pigliandoci non pochi calci. Ma se Santina camminava e correva, voleva dire ch’io ero già da più di un anno alla Mora e c’eravamo visti prima»¹².

Il protagonista del passo dovrebbe essere Nuto, eppure Santina gli ruba la scena, comparando proprio sul più bello, come testimone di una scena proibita, come testimone del sangue. Il ricordo è ancora una volta un presentimento, un presagio del futuro di sangue di cui sarà protagonista. Il tempo del romanzo è quello ciclico dell’eterno ritorno, dell’alternarsi delle stagioni in cui il dopo si riflette nel prima, e il prima nel dopo. Questa è, tuttavia, la versione del passato di Nuto, mentre Anguilla, usando Santina come riferimento temporale, lei sapeva già correre veloce, non è d’accordo con lui, e ha un ricordo ‘alternativo’ del loro primo incontro alla Mora. Ancora una volta Santina perturba la memoria di Nuto, interferisce come personaggio di contorno con l’immagine del passato, divenendo *oggetto* del ricordo nonostante il romanzo non sia *ancora* su di lei. Anche in altre occasioni funziona come un dettaglio realista, un *effet de réel*: «Silvia tornò con Santina per mano»¹³; «portava sempre il torrone a Santina»¹⁴; «a far la madrina a Santina»¹⁵; «e

¹² *Ibid.*, pp. 838-39.

¹³ *Ibid.*, p. 878.

¹⁴ *Ibid.*, p. 879.

¹⁵ *Ibid.*, p. 873.

andava a sedersi smorta con Santina»; «Elvira abbracciò Santina»; «Mandarono Santina in Alba con Silvia»¹⁶; «puliva il mento della Santina»¹⁷; «Elvira cacciava dentro la piccola Santina di corsa»¹⁸; «La Santina gridava mostrando qualcosa sull'altra riva»¹⁹.

Il ricordo della prima volta di Anguilla alla Mora innesca la seconda parte del romanzo, interamente dedicata alla storia di Irene e Silvia. Il ritratto della famiglia borghese e la malinconica fine di entrambe, non sono, però, il risultato della memoria diretta di Anguilla. Non ricorda dal punto di vista del presente, come un *flashback* che getta uno sguardo dall'oggi verso ieri, ma ricorda sempre di aver visto, di esser stato testimone diretto di vari episodi della vita delle due figlie. È come se ricordasse il passato dal punto di vista del passato stesso, ricordandosi non solo di un evento ma anche delle circostanze che lo avevano portato ad essere testimone. È una memoria filtrata dallo sguardo della sua infanzia, mediata da un punto di osservazione antico. Il ricordo è sempre un ricordare di aver visto o di aver ascoltato, come se un teatro della visione incorniciasse sempre il teatro della memoria. Ecco che il vero oggetto della sua memoria è l'atto stesso della contemplazione, la prospettiva sugli eventi piuttosto che gli eventi in sé. Lo sguardo del ragazzino alle ragazze è sempre proibito, molto vicino allo sbirciare segreto di una spia. Anguilla si ricorda di quando vide, nascosto dietro un sambuco, Irene bagnarsi le gambe nel fiume; oppure di quando poteva origliare i discorsi di Silvia, Irene e dei loro amanti da

¹⁶ *Ibid.*, p. 869.

¹⁷ *Ibid.*, p. 868.

¹⁸ *Ibid.*, p. 860.

¹⁹ *Ibid.*, p. 852.

sotto la vecchia edera, mentre loro erano fuori sul balcone a fumare sigari; aveva origliato le ragazze anche dalle piante di fagioli in giardino, mentre loro chiacchieravano sotto un albero di magnolia. Si ricorda ancora persino di quella volta che sentì Irene piangere, senza però riuscire a capire ciò che diceva a causa di un rumore vicino: «Ma ci fu una volta che Silvia piangeva. Cirino dal portico batteva un ferro e non mi lasciava sentire. Irene le stava intorno, le toccava i capelli, dove Silvia s'era piantata le unghie. – No, non ci credo, non ci credo, non ci credo... Quel maledetto ferro di Cirino non mi lasciava sentire»²⁰. L'oggetto del ricordo non sono più le parole di Irene, ma il rumore che interferisce con il suo ascoltare rubato, non il suono della verità ma il suono che copre e nasconde il vero. Anguilla è separato dalla vita di quegli anni non solo dal tempo trascorso, ma anche dalle barriere spaziali *presenti* in quel passato. Il resoconto di Anguilla include lo spazio e il tempo come protagonisti, come agenti attivi che inevitabilmente increspano la sua prospettiva sulla vita delle due ragazze. Il lettore è, quindi, sempre consapevole che Anguilla è l'autore di una storia nella storia: la cornice del suo ricordare è sempre inclusa, presente, nel quadro che egli tratteggia sulla vita di Irene e Silvia. Secondo Pavese, il bambino impara a conoscere le cose del mondo non tramite un contatto diretto con la realtà ma, piuttosto, attraverso i segni preesistenti di quelle cose:

«da bambino s'impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto alle cose, ma attraverso i segni delle cose: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo si

²⁰ *Ibid.*, p. 865.

trova che ci commoviamo perché ci siamo già commossi, perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, *staccato*, dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva. Naturalmente a quel tempo la fantasia ci giunse come realtà, come conoscenza oggettiva e non come invenzione»²¹.

La memoria e l'immaginazione di Anguilla inquadrano sempre ciò che leggiamo su Irene e Silvia. La sua contemplazione era stata, sin dall'infanzia, modellata dalle storie che aveva ascoltato, dai libri che aveva letto e dalle leggende e fiabe che qualcuno gli aveva magari raccontato. Pavese continua:

«Ora l'ammirazione, e cioè la facoltà di vedere come unica e normativa la forma di una realtà, nasce sempre nel solco di una precedente trasfigurazione di questa realtà. Noi ammiriamo soltanto ciò che abbiamo già ammirato. [...] nessun ragazzo, nessun uomo ammira un paesaggio prima che l'arte, la poesia – una semplice parola anche – gli abbiano aperto gli occhi. Ognuno ripensi a un'ora estatica della sua fanciullezza, e troverà sotto l'entusiasmo e la rivelazione, la traccia di gusto, libresca o no, che la sua qualsiasi cultura gli ha segnato. [...] Di solito tutti – non esclusi i professionisti della fantasia – vivono di figure prese a prestito. Questo vale, almeno, per tutte le adolescenze. Che cessano appunto quando si capisce che la passata visione della realtà somiglia ed è quella dei libri – degli altri»²².

Ne *La luna e i falò*, Anguilla vede Irene e Silvia come i personaggi di un romanzo, forse proprio come uno di quei romanzi che Irene amava tanto leggere:

²¹ *Ibid.*

²² C. Pavese, *L'adolescenza in Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1951, p. 284.

«L'inverno prima, l'Emilia mi aveva prestato qualcuno dei romanzi d'Irene, che una ragazza di Canelli prestava a loro. Da un pezzo volevo seguire i consigli di Nuto e studiare qualcosa. Non ero più un ragazzo che si accontenta di sentir parlare delle stelle e delle feste dei santi dopo cena *sul trave*. E lessi questi romanzi vicino al fuoco, per imparare. Dicevano di ragazze che avevano dei tutori, delle zie, dei nemici che le tenevano chiuse in belle ville con un giardino, dove c'erano cameriere che portavano biglietti, che davano veleni, che rubavano testamenti. Poi arrivava un bell'uomo che le baciava, un uomo a cavallo, e di notte la ragazza si sentiva soffocare, usciva nel giardino, la portavano via, si svegliava l'indomani in una cascina di boscaioli, dove il bell'uomo veniva a salvarla. Oppure la storia cominciava da un ragazzo scavezzacollo nei boschi, ch'era il figlio naturale del padrone di un castello dove succedevano dei delitti, degli avvelenamenti, e il ragazzo veniva accusato e messo in prigione, ma poi un prete dai capelli bianchi lo salvava e lo sposava all'ereditiera di un altro castello. Io mi accorsi che quelle storie le sapevo già da un pezzo, le aveva raccontate in Gaminella la Virgilia a me e alla Giulia – si chiamavano la storia della Bella dai capelli d'oro, che dormiva come una morta nel bosco e un cacciatore la svegliava baciandola; la storia del Mago dalle sette teste che, non appena una ragazza gli avesse voluto bene, diventava un bel giovanotto, figlio del re.

A me questi romanzi piacevano, ma possibile che piacessero anche a Irene e Silvia, a loro ch'erano signore e non avevano mai conosciuta la Virgilia né pulito la stalla?»²³.

Silvia e Irene, dunque, non sono solo personaggi del romanzo di Pavese. Sono anche, e prima di tutto, personaggi di un altro romanzo, vittoriano per l'esattezza, nel romanzo: Anguilla 'legge' Irene e Silvia come eroine di quei melodrammi che si faceva prestare da Irene. La seconda parte de *La luna e i falò* si

²³ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., pp. 881-82.

tramuta in un melodramma perfetto, seguendo tutti i *cliché* del genere. Pavese imita Jane Austen e la memoria della guerra civile e il racconto di quei tragici eventi sono incorniciati in un genere narrativo che complica e deforma il resoconto realistico e oggettivo dei fatti storici. Durante il romanzo di Irene e Silvia, Santina non abbandona mai la scena. Anzi, la vera funzione della loro storia è preparare alla fine della sorella minore, renderla un evento spiegabile, razionale e comprensibile. La morte della piccola è la conseguenza naturale, logica, del suo specifico *milieu* familiare. Il destino da cagnetta e spia di Santina era in qualche modo predeterminato dalla condotta delle persone con cui è cresciuta. La morte della collaborazionista, della traditrice è incorniciata da un tipico romanzo familiare. Come le sue sorelle, anche lei, per natura, è predisposta a tradire gli uomini: «Dopo la storia di Silvia tutti dicevano che le ragazze della Mora erano state puttane²⁴.» Il suo fascismo non è stata dunque una scelta e né, potremmo aggiungere, fu una colpa individuale. Santina è un enigma, il personaggio il cui destino ha bisogno di essere giustificato e razionalizzato attraverso l'intreccio melodrammatico della storia della sua famiglia.

Alla fine, Nuto si decide a confessare le maledette circostanze della morte di Santina. La confessione occupa gli ultimi due capitoli del romanzo, unendo, infine, il romanzo 'ricordato' da Anguilla e quello scritto da Pavese stesso. È importante ricordare che la confessione avviene in cima alla collina della Gaminella, proprio su quella trave che fu, come abbiamo visto, il luogo dove Anguilla ascoltava e leggeva storie e leggende durante la sua infanzia. Tuttavia, la Gaminella è anche la collina

²⁴ *Ibid.*, p. 884.

dove Santina fu uccisa, e quindi il luogo dove storia e finzione coincidono:

«Allora mi sedetti *sul trave*, ch'era ancora lo stesso, e gli dissi che di tutti i morti non potevo levarmi di mente le figlie del sor Matteo. – Passi Silvia, è morta in casa. Ma Irene con quel vagabondo...stentando come ha stentato... E Santina, chi sa com'è morta Santina...»²⁵.

La fine di Santina è l'ultimo frammento che manca ad Anguilla per ricomporre l'immagine di un passato da cui era stato assente e lontano. L'unico però che può riempire la lacuna ed illuminare il vuoto è Nuto. Il destino di Santina è, quindi, un racconto spezzato a metà: da una parte il romanzo vittoriano di Anguilla e dall'altra il disvelamento del mistero che appartiene invece esclusivamente a Nuto. Anche la prospettiva di Nuto però è deformata. Non può, egli, essere un narratore affidabile, viste le emozioni, l'amore che prova per Santina. Pavese vi accenna vagamente soltanto una volta: «Anche Santa, – disse Nuto, – una volta s'è fatta accompagnare in festa a Bubbio. C'è stato un anno che lei veniva a ballare soltanto quando suonavo io»²⁶.

Santina incarna l'emozione traumatica che si fa fatica a definire e che quindi ha bisogno di *tempo* per riemergere ed essere raccontata non tramite un intreccio realista ma attraverso una narrazione che è ad un tempo resoconto nostalgico del passato e racconto melodrammatico filtrato dallo sguardo proibito

²⁵ *Ibid.*, p. 890.

²⁶ *Ibid.*, p. 891.

di un bambino. L'oggetto-Santina non è mai contemplato, narrato o ricordato direttamente. Entro la confessione lacunosa e reticente di Nuto Santina ha la forma di un'ellissi, mentre nel romanzo vittoriano di Anguilla assume la funzione marginale di *effet de réel*, di dettaglio realista. Infine, quando i due racconti si ricongiungono, lei diviene la protagonista di un *Bildungsroman* del tutto particolare: il romanzo di formazione di una collaborazionista.

Tuttavia, le circostanze della sua morte sono lontane dal chiudere la sua identità in una definizione precisa e statica. Il ritardo e la resistenza che Nuto prova nel raccontare la sua storia, il *tempo* di cui ha bisogno per confessare il segreto all'amico, suggeriscono che Santina è ancora una ferita aperta, un trauma con cui egli deve ancora fare i conti. La temporalità de *La luna e i falò* è, quindi, anche la temporalità del difficile e incompleto *Trauerarbeit* di Nuto per Santina, per chi fu l'oggetto del suo desiderio e che poi divenne il suo peggior nemico. L'elaborazione del lutto per l'*Altro* fascista e borghese è la temporalità sotterranea che regola tutto il romanzo. La sua fine, infatti, non chiarisce se lei abbia in verità tradito veramente. Nuto sembra certo solo della sua infame condotta sessuale:

«Tu, Santa a vent'anni non l'hai vista. Valeva la pena, valeva. Era più bella d'Irene, aveva gli occhi come il cuore del papavero... Ma una cagna, una cagna del boia... [...] C'era stato un tempo, raccontò Nuto, che, quando lui passava a Canelli per quella strada dietro il cinema, guardava in su se le tendine si muovevano. La gente ne dice tante. Alla Mora ci stava già Nicoletto, e Santa, che non poteva soffrirlo, appena morta la madre era scappata a Canelli, s'era presa una stanza, e aveva subito trovato da impiegarsi alla Casa del fascio, e dicevano di un ufficiale della milizia, dicevano di un podestà, del segretario, dicevano di tutti i più delinquenti là intorno. Così bionda, così

finalmente, era il suo posto salire in automobile e girare la provincia, andare a cena nelle ville, nelle case dei signori, alle terme d'Acqui – non fosse stata quella compagnia. Nuto cercava di non vederla per le strade, ma passando sotto le sue finestre alzava gli occhi alle tendine»²⁷.

Il ritorno di Anguilla dopo anni di assenza rappresenta la possibilità di gettare un nuovo sguardo incondizionato e vergine sulla guerra civile. Egli è l'unico che può osservare eventi altamente divisivi, senza faziosità, come se attraverso un «cannocchiale rovesciato»²⁸. Santina adulta è, dal punto di vista di Anguilla, un oggetto *straniato*: è come se lui la vedesse per la prima volta. Nuto, infatti, sottolinea come Anguilla non l'abbia mai vista quando lei aveva vent'anni. La necessità dello *straniamento*, di proiettare sulle cose uno sguardo da una prospettiva originale e poco familiare, è comune a molte altre opere di Pavese. Questo scarto di prospettiva è, infatti, l'unico modo per poter intuire il *selvaggio*, per ottenere la conoscenza delle verità mitiche che soggiacciono alla realtà. Lo straniamento è per Pavese un requisito fondamentale alla sua teoria della conoscenza. Mentre il punto di vista di Nuto è continuamente disturbato, offuscato e filtrato dall'anafora di tutti quei *dicevano*, che rendono Santina il pettegolezzo del paese, Anguilla la vede da una prospettiva rinnovata che la fa apparire, in un primo momento, come un oggetto misterioso e non familiare. La verità può essere vista solo se il soggetto la contempla da un punto di vista dislocato, leggermente decentrato. In Pavese, il personaggio del fascista, e con esso l'esperienza tutta del fascismo e in particolare della guerra civile, sono come il *selvaggio* che per essere visto e

²⁷ *Ibid.*, p. 891.

²⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952, p. 352.

compreso realmente deve essere osservato da un punto di vista nuovo, obliquo e straniato. Pavese è sempre stato alla ricerca di una prospettiva invertita, inesplorata da cui contemplare le cose: «Studiavo di lassù la piana del Belbo, e i tigli, il cortile basso della Mora, quelle campagne – tutto impiccolito e stranito. Non l’avevo mai vista di lassù»²⁹. Anche ne *Il carcere*: «eppure quel mondo strano, veduto da un luogo più strano, conteneva anche lui»³⁰. E ne *Il diavolo sulle colline*: «rispetto alla vigna di San Grato non eravamo che un orizzonte»³¹.

Esiste un’ultima traccia che, verso la fine della storia, suggerisce come Santina sia personaggio dinamico e incarnazione del *selvaggio* pavesiano. Come se tutta la trama del romanzo non sia servita a chiarire nulla, è ancora una volta un’ellissi a segnalare Santina nel testo. I punti di sospensione che alludevano alla sua assenza durante il dialogo in cui Anguilla chiese a Nuto di lei per la prima volta, ritornano ora, alla fine, quando Santina si gira verso Nuto un’ultima volta, appena prima di essere fucilata:

«Mi fissava con gli occhi offesi, cercando di cogliere i miei ... Allora Baracca le lesse la sentenza e disse a due di condurla fuori. Erano più stupiti i ragazzi che lei. L’avevano sempre veduta con la giacchetta e la cintura, e non si capacitavano adesso di averla in mano vestita in bianco. La condussero fuori. Lei sulla porta si voltò, mi guardò e fece una smorfia come i bambini...»³².

²⁹ *Ibid.*, p. 827.

³⁰ C. Pavese, *Il carcere* in *Tutti i romanzi*, Einaudi, Torino 2000, p. 306.

³¹ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in *op. cit.*, p. 636.

³² C. Pavese, *La luna e i falò*, in *op. cit.*, p. 896.

In entrambe le occasioni i punti di sospensione seguono al tentativo di Santina di guardare nella direzione di Nuto, di stabilire cioè un forte, diretto contatto visivo e emotivo con lui. La reciprocità dello sguardo le è in qualche modo negata da Nuto che sembra ignorare, prima, i suoi occhi offesi e poi quella sua smorfia da bambina che le deforma il viso. La smorfia è un segno indecifrabile e i punti di sospensione marcano esattamente lo spazio di una crisi interpretativa, un momento di impasse durante il quale Nuto, sopraffatto dall'emozione sembrerebbe sospendere il proprio giudizio. La vecchia Santa, Santina, la piccola bambina che Anguilla ricorda, riaffiora per un istante sulla scena, sovrapponendosi alla presente, condannata Santa, la cagna e la spia. L'ellissi in questo caso indica l'impossibilità di assegnare un significato preciso a quella smorfia, di dare un senso a un messaggio che è ad un tempo segno della complicità perduta della loro infanzia comune e anche il segno di una condanna che confonde i ruoli tra lei e Nuto. La smorfia è il sintomo fisico di un'emozione che non può pronunciarsi con parole intelleggibili senza perdere il proprio significato originario. È il segno finale dell'*affetto*, del selvaggio, di una verità mitica che può cogliersi solo tramite un'immagine fisica, muta che si sottrae al discorso e ad un'unica, statica interpretazione.

Riccardo Antonangeli

SOMMARIO

L'oggetto-Santina non è mai contemplato, narrato o ricordato direttamente. Entro la confessione lacunosa e reticente di Nuto Santina ha la forma di un'ellissi, mentre nel romanzo vittoriano di Anguilla assume la funzione marginale di *effet de réel*, di dettaglio realista. Infine,

quando i due racconti si ricongiungono, lei diviene la protagonista di un *Bildungsroman* del tutto particolare: il romanzo di formazione di una collaborazionista.

SUMMARY

The object-Santina, thus, is never directly seen, remembered or narrated. She is an *ellipsis* – her death is an *enigma* from our and Anguilla's point of view – then a realist detail and finally the protagonist of a bourgeois *Bildungsroman*-family novel. *La luna e i falò* is, then, also the story of Santina's fall from being a Saint to her debasing, brutal end as Traitor: the *Bildungsroman* of a collaborationist

Sezione miscellanea

V. Breaking the Silence:
Asylum and Exile: The Hidden Voices of London
By Bidisha

di *Elisabetta Marino*

A film-maker, writer, broadcaster, newspaper journalist for *The Daily Telegraph* and *The Independent*, Bidisha (born Bidisha Bandyopadhyay) began her outstanding career when she was only eighteen, publishing her acclaimed debut novel, *Seahorses* (1997), followed three years later by another successful work of fiction, *Too Fast to Live*. Nonetheless, starting from her third literary endeavour, *Venetian Masters* (2008), an autobiographical account of her disturbing experience in Venice (a city where intolerance and discrimination lurk behind a charming façade), Bidisha has devoted increasing attention to issues of social justice, fairness, and inclusion. Indeed, in a 2015 interview, she compared her uneasiness with purely fictional modes of expression to «wearing a slightly ill-fitting jacket that everyone else says looks fabulous from the outside and only you can feel it pinching»¹. Consequently, after her 2012 reportage entitled *Beyond the Wall: Writing a Path through Palestine*, in 2014 she released *Asylum and Exile: The Hidden Voices of London*, the outcome of her outreach work with asylum seekers and refugees during her residency with English PEN (a literature and human

¹ K. Kerrow, *Interview: Bidisha – BBC Broadcaster, Activist, Writer*, in *The Heroine Collective*, <http://www.theheroinecollective.com/bidisha-bbc-broadcaster-activist-writer/>, August 2015 (last accessed, February 12, 2020).

rights organization) at Bethnal Green center in the East End of the metropolis, in the time span between 2011 and 2012. Mainly drawing from the works of the political theorist Hannah Arendt, herself a refugee and a stateless person for many years, this essay sets out to explore the strategies employed by the author to restore the dignity of forced migrants, to foster the consolidation of a wider community, while debunking the myth of the parasitical asylum seeker, perceived by nativists as both a burden and a threat to British political and economic stability.

According to Helgard Mahrtdt, the image of the drowned Aylan Kurdi, the three-year-old Syrian child who died while attempting to reach the Greek island of Kos, has «re-humanized the refugee crisis by turning from sheer numbers and giving the general disaster a face»². Conversely, it could be argued that Bidisha is also skeptical of the camera's claim to capture reality in its complexity, as human beings may be turned «into objects that can be symbolically possessed»³, to quote Susan Sontag, or voyeuristically consumed. Hence, in order to avoid any form of easy spectacularization of distant suffering, the writer decided to exclude any emotion-stirring picture from *Asylum and Exile*, whose black and white cover, featuring a pavement and a street, never diverts the reader's attention from the book's title and its crossed-out subtitle, *The Hidden Voices of London*, which graphically hints at the secrecy of displaced people's lives. In the first chapter of her slender volume, meaningfully entitled «No More Lies», she further clarifies her intentions: after noticing

² H. Mahrtdt, *Rethinking Our Refugee Crisis with Hannah Arendt*, in *Estudos Ibero-Americanos*, XLIII, 3, 2017, p. 540.

³ S. Sontag, *On Photography*, Penguin, London 1977, p. 14.

that much has been written about refugees, «scare stories, moralizing stories, sob stories»⁴, she laments that «their own stories [have been] rarely heard»⁵: her literary work, alternating her narrative voice with passages from her students' compositions and exercises in creative writing, is aimed at filling that void.

In an article she wrote for *The Guardian* in January 2015, Bidisha highlighted the «strange and inhumane absence of interest»⁶ in what people fleeing conflict, persecution, ethnic violence, or environmental degradation endured and survived before their arrival in the UK, as if their past vicissitudes (which actually prompted them to migrate) were inconsequential and forgettable. Likewise, in her 1943 essay entitled *We Refugees*, published in the «Menorah Journal», Hannah Arendt recalled the voluntary amnesia she was encouraged to embrace (together with those sharing her liminal condition) not to be cut off from society⁷. In *Asylum and Exile*, on the other hand, the various protagonists of the narrative, coming from troubled countries such as Syria, Congo, Iran, Cameroon, Sierra Leone (to name a few), are persuaded to disclose their fond memories as well as

⁴ Bidisha, *Asylum and Exile: The Hidden Voices of London*, Seagull Books, Calcutta 2014, p. 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bidisha, *I Want to Give Asylum Seekers in Britain the Chance to Tell Their Own Story*, in *The Guardian*, January 14, 2015, <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/jan/14/asylum-seekers-britain-insular-suspicious-cultural-ignorance> (last accessed, February 12, 2020).

⁷ H. Arendt, *We Refugees*, in *The Jewish Writings by Hannah Arendt*, edited by J. Kohn-R.H. Feldman, Schocken Books, New York 2008, p. 265.

their ordeals: every stage of their life matters, as each contributed to the shaping of their unique identity. When Beatrice Tibahurira, the would-be writer from Uganda to whom the volume is dedicated, voices her doubts as to whether she should focus exclusively «on the part of [her] in England, if English people are going to read it»⁸, she is warmly reassured by Bidisha with the following words: «we want to know where you're from, when you were a child, where you lived and what it was like»⁹. Kafele, another protagonist, exposes the clash between the romanticized vision of Africa advertised abroad in tourist brochures and its harsh reality, made of «hungry malnourished children [...], hopeless mothers, weary and hungry too [...], the sound of guns and bombs [...], greed and divide and rule»¹⁰ as widespread motivations.

The collective storytelling in *Asylum and Exile* also reveals the biases that continue to plague the lives of people seeking sanctuary in the UK. As Beatrice elucidates, they are equated to primitives or animals, who must be taught how to perform even simple tasks such as using the toilet or switching on the light: «“Do you know how to write?” they ask me. “Can you read” they ask me. “Did you wash your hands” after I’ve been to the toilet. “Is it always dark in Africa?” Why? “Because it is called the dark continent”»¹¹. Right the opposite, Bidisha emphasizes the high level of education attained by her students in their own country: Manny used to teach Persian music at university, Beatrice is a widely read person, thoroughly familiar

⁸ BIDISHA, *Asylum and Exile*, cit., p. 65.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

with the works of Shakespeare. Yet, as Loverman (who holds a degree in criminology) points out, «when you go to a new country, even if you are educated, your education is not accepted as being at the same level»¹².

Actually, the very humanness of displaced people is called into question, not just their intelligence and capacity for comprehension: as soon as they cease to belong to a political community, they are stripped of the very basic rights that, in any event, were not safeguarded or guaranteed in their mother-country. As Hannah Arendt observes in *The Origins of Totalitarianism*, therefore, in the nation-state system, «a man who is nothing but a man has lost the very qualities which make it possible for other people to treat him as a fellow man»¹³. The precarity¹⁴ and extreme vulnerability of those who are, at the same time, invisible and dangerously visible, is documented in Bidisha's volume. Most of her students have not been granted indefinite leave to stay; consequently, they are not allowed to work, and when they do, they accept menial or casual jobs, from

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harvest/HBJ Book, San Diego 1973, p. 300.

¹⁴ In *Frames of War* (2009), Judith Butler explains the difference between the two intersecting concepts of *precariousness* and *precarity*; the former denotes a general ontological condition of fragility, as an inherent trait of being human. On the other hand, *precarity* indicates «that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death». J. Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, London 2016, p. 25. Precarity is, therefore, primarily experienced by the disenfranchised, the poor, the marginalized.

which they may be instantly dismissed, when deemed unnecessary. Claude, a Congolese man, describes himself as «a yoyo»¹⁵, caught in a limbo where his temporary status of asylum seeker is paradoxically turned into a permanent situation, since he has been forced to lead a suspended life for eleven years. Furthermore, his account of the horrors he endured before fleeing to the UK is constantly questioned and disbelieved by the British authorities, as if it were a gruesome tale purposely devised to take advantage of national assistance. These *margizens* – marginalized and underprivileged individuals who suffer from «a systematic structural discrimination based on differentiated laws»¹⁶, in the words of Franziska Eisenhuth – may even be detained for no other reason than their immigration status; this is the case of an unnamed student in Bidisha's class who, as he relates during one of her creative writing sessions, had been surprisingly held in custody for three days after reporting an assault he had witnessed¹⁷.

As the author remarked in a 2015 interview, «the first step in destroying another human being is to see them not as a human being but as an object to be used, abused, bullied, mocked, controlled and violated»¹⁸. Jeanne, another character in *Asylum and Exile*, shares with Bidisha the upsetting details of

¹⁵ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 4.

¹⁶ F. Heisenhuth, *Refugee Children in Germany: Acting Within a Framework of Capability Constraints*, in *New Approaches Towards the «Good Life»: Applications and Transformations of the Capability Approach*, edited by H.U. Otto-S. Schäfer, Barbara Budrich Publishers, Opladen 2014, p. 125.

¹⁷ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 8.

¹⁸ K. Kerrow, *Interview: Bidisha – BBC Broadcaster, Activist, Writer*, cit.

her ten-year stay in the UK as a stateless person, after leaving her native land (Congo) behind: she has been constantly moved around her new country of settlement and temporarily housed in crowded apartments, where people are «grouped by ethnicity, religion, country»¹⁹, classified as if they were disorganized items to be neatly arranged and kept in storage. Often objectified, asylum seekers, in turn, rely on objects to make sense of an unfamiliar environment and situations: as one of the staff members at the community center notices, «the phone is essential if you don't know what's going on and you need to link up all the different parts of your life. It's a lifeline, it's their survival»²⁰. Bus numbers and timetables are also important; when her students exchange information on how they reach the center by bus from outside Greater London, Bidisha suggests that they should all take the Tube, as the journey will be shorter. She soon realizes, however, that the first term in the customary correspondence between *time* and *money* (as constructed in Western cultures) is replaced by them with *space*: the longer the route, the less is the cost of the service. Priorities are simply different²¹.

Painful individual stories are recorded in *Asylum and Exile*. As a writing exercise, for example, Gloriana Paston writes a letter to her daughter in Africa, begging her to entreat her father to take her back home. Raped by a gang of rebels, in fact, the woman had also been deserted by her husband (whose honour had been supposedly injured), thus adding humiliation to humiliation. Nevertheless, the sentiment of *pity* is never con-

¹⁹ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

sciously aroused in the narrative. In the previously quoted interview, Bidisha maintained that, in writing her volume, she longed to convey the right impression of the group to her readers, «as having been comprised of real, distinct human beings, not case studies of suffering. [...] Our sessions» – as she continued – «were full of laughter, teasing, jokes, dark humor and joy, not suffering»²². When asked to compose a one-liner about the sun, the abovementioned Gloriana Paston, for instance, declares that she «miss[es] the African sun because it made [her] sweat out all [her] African fat»²³. On another occasion, she writes a cheeky and amusing note to Theresa May: «Can you please give me leave to remain in the United Kingdom? I am not a thief. I am not a terrorist. I am not a drug dealer. I am not a killer, but a peace-loving woman. Thank you»²⁴. In her essay entitled *On Revolution*, Hannah Arendt distinguishes *pity* from *compassion*, «for compassion, to be stricken with the suffering of someone else as though it were contagious, and pity, to be sorry without being touched in the flesh, are not only *not* the same, they may not even be related»²⁵. *Pity* is paternalistic, self-aggrandizing, asymmetrical, and, in the political theorist's words, «depersonalize[s] the sufferers, lump[s] them together into an aggregate»²⁶. In featuring fully-fledged individuals is search of recognition (not a *wave* or a *deluge* of migrants), in picturing all facets of their inspiring, challenging, and precarious lives, in digging

²² K. Kerrow, *Interview: Bidisha – BBC Broadcaster, Activist, Writer*, cit.

²³ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ H. Arendt, *On Revolution*, Penguin Books, London 1990, p. 85.

²⁶ *Ibid.*

beneath the surface of glib clichés and generalizations, Bidisha succeeds in stirring her readers' compassion, a sentiment capable of annihilating distances. Even in her capacity as a teacher, she strives to establish a symmetrical relationship with her students; as she observes, she has «ceded any human desire to assist, instruct or improve the group and [is] simply letting their bossy exuberance wash over her»²⁷. Indeed, in several passages of *Asylum and Exile*, the author highlights how much knowledge *she* has gained from their «magic-box lives, small on the outside, big on the inside»²⁸. Far from identifying themselves with pitiful beggars, the asylum seekers and refugees she has worked with in Bethnal Green center are the daring voyagers of modern times, «the vanguard of their people»²⁹, as Hannah Arendt defines those who manage to remember and preserve their identity. Their voices deserve to be heard: «we should be listening to them, not silencing them, because we have much to learn»³⁰. It is not by chance, therefore, that the volume finishes *not* with Bidisha's words but with a long letter written by Beatrice Tibahurira to her children, to explain why she has decided to migrate and leave them behind. The letter is incomplete and the initial goal is never attained (her reasons remain concealed). Enthralled, readers simply surrender to the flow of her recollections; through her lines, they explore places never seen before and share her past and insights. *Asylum and Exile* symbolically ends with a saying of the Bakiga people that may shed

²⁷ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 112.

²⁹ H. Arendt, *We Refugees*, cit., p. 274.

³⁰ Bidisha, *Asylum and Exile*, cit., p. 115.

a dim but enduring light on our uncertain futures: «“it is people’s hearts and people’s feelings that fail to fit in a house”. [...] Its meaning is that people who care for each other will fit into any space available to them, however small it may be»³¹.

Elisabetta Marino

SOMMARIO

Giornalista, presentatrice televisiva, artista, Bidisha ha dedicato notevoli sforzi all’ esplorazione delle vite di chi, per molteplici ragioni, si trova ai margini della società. Attingendo agli scritti di Hannah Arendt, questo studio si propone di analizzare l’ultimo lavoro di Bidisha, *Asylum and Exile: The Hidden Voices of London* (2015), frutto della sua esperienza con rifugiati e richiedenti asilo a Londra.

SUMMARY

A journalist, broadcaster, and artist, Bidisha has devoted much of her young life to exploring so-called marginal lives. This essay sets out to analyse her latest volume, *Asylum and Exile: The Hidden Voices of London* (2015), the outcome of her outreach work with refugees and asylum seekers from different countries. Drawing from Hannah Arendt’s essays and treatises, this article will focus on the strategies employed by the writer to contribute to the creation of a wider and more inclusive community beyond borders.

³¹ *Ibid.*, p. 131.

VI. «Rffiorire»: La vittoria sull'accidia negli *Ossi di seppia*

di Matteo Sarni

1.

Sulla scia della conclusione del mio articolo «*Meriggiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli «Ossi di seppia»*¹, in questo studio intendo esaminare il filone dei componimenti in cui Montale contrasta vittoriosamente la tentazione dell'accidia, nella consapevolezza che in essi – assai più che nelle poesie nichilistiche – alligna il nucleo semantico della raccolta².

Prima di addentrarci nell'analisi, occorre ribadire alcuni elementi enucleati nel mio precedente saggio: innanzitutto, la

¹ In tale articolo (in corso di stampa) esamino partitamente le poesie del filone dell'aspirazione all'accidia (*Spesso il male...*, *Arremba...*, *Meriggiare...*, *Debole sistro...*, *Là fuoresce...*, *La farandola...*, *Portami...*, *Marezzo*). Rimando quindi ad esso per approfondire le questioni inerenti alle liriche nichilistiche, che toccherò solo tangenzialmente in questo saggio.

² Gli *Ossi* sono costruiti in modo tale da dare l'ultima parola alla speranza e al rinvenimento di un intenso significato: ognuna delle sezioni in cui si articola la raccolta si chiude infatti con l'ingresso in un «piano di vita» (E. Montale, *Note letterarie. Gli animali parlanti* [1925], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1996, t. I, p. 31) radicalmente estraneo a quello desolato e stordente della prigionia cosmica. Ho illustrato la positività di tutti i finali di sezione degli *Ossi* in M. Sarni, «*Meriggiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli «Ossi di seppia»*, in corso di stampa.

luce del mezzogiorno (l'ora più ricorrente degli *Ossi*) non solo arroventa, isterilisce e prostra il paesaggio e gli esseri viventi, ma arriva anche ad abbacinare e oscurare la visione, spingendo verso lo smemoramento integrale. La seducente tentazione dell'obnubilamento recata dal barbaglio del solleone è assimilabile al motivo del demone meridiano (così definito in ossequio al salmo 90)³ che induce all'«acedia dissipatrice»⁴: quella forma estrema di accidia che si traduce nello spegnere progressivamente tutte le percezioni, giungendo sino all'uccisione dell'io,

³ Cfr. *Ps*, 90, 5-6: «non timebis a timore nocturno, / [...] / ab incurso et daemónio meridiano». Le citazioni bibliche di questo saggio sono tratte dalla *Vulgata* sisto-clementina (1592), la versione latina corrente nel primo Novecento; il volume cui faccio riferimento è *Biblia sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2003, nuova ed. accuratamente emendata. Benché non abbia studiato latino a scuola, è assai probabile che Montale vi si sia dedicato successivamente, sotto la guida dell'amata sorella. Nella lettera a Ida Zambaldi del 9 novembre 1915 Marianna Montale scrive infatti: «Gli ho detto che comincerò a insegnargli il latino per vedere se gli piace» (M. Montale, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Z. Zuffetti, Ancora, Milano 2006, p. 258).

⁴ R. Caillois, *I demoni meridiani*, a cura di A. Pelissero e C. Ossola, trad. it. di A. Pelissero, Bollati Boringhieri, Torino 1988, p. 67 (Caillois non nomina mai Montale nel corso del saggio). Arvigo e Tortora hanno il merito di menzionare il fondamentale studio di Caillois (cfr. T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Carocci, Bologna 2001, p. 17, nota 10; p. 114; p. 141, nota 154; M. Tortora, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Pacini, Ospedaletto 2015, p. 116, nota 230), senza però trarne le molteplici implicazioni che si illustreranno nel prosieguo del saggio.

allorché ci si discioglie *in toto* nel panismo e non si esiste più come individui autocoscienti (e quindi percipienti)⁵. La morte dell'io viene vista nelle poesie nichilistiche come un approdo desiderabile, giacché permette di sfuggire al «male di vivere» (*Spesso il male...*, v. 1), di evadere dall'intollerabile dolore dell'esistenza autocosciente pervenendo al *nirvana*, il fluire dell'essere privo di parapetti ontici, senza scopo e senza significato alcuno⁶.

⁵ Non si può infatti sentire alcunché se non si esiste come enti autocoscienti, giacché qualsiasi percezione si innesta sulla percezione primaria del proprio essere. Nell'uomo tale percezione funge da *Festboden* su cui innalzare l'edificio dell'identità personale, fatto di tutto il contenuto che riempie l'animo individuale (esperienze, ricordi, pensieri, volizioni, ecc.). L'«*acedia* dissipatrice» coincide con la morte dell'io: prima di arrivare a ciò, l'acedia cui un individuo si abbandona progressivamente comporta una rilevante diminuzione di sofferenza, configurandosi come una «pausa» da alcune delle pene avvertite in precedenza, come testimoniano i primi versi di *Flussi*: «Cola il pigro sereno nel riale / che l'acedia sorrade, / pausa che gli astri donano ai malvivi / camminatori delle bianche strade» (vv. 3-6; per approfondire, si veda M. Sarni, *op. cit.*). Le poesie di Montale menzionate in questo studio, laddove non segnalato altrimenti, appartengono alla silloge *Ossi di seppia*; l'edizione cui mi rifaccio è E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

⁶ Cfr. E. Montale, lettera a F. Meriano del 18 settembre 1919, in F. Meriano, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C.E. Meriano e V. Scheiwiller, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, p. 152: «Questi pomeriggi in Riviera sono magici ma terribili col loro nirvana disgregante».

A mio avviso, Montale inserisce nel tessuto degli *Ossi* le più importanti personificazioni del demone meridiano consacrate dall'arte e dal pensiero occidentali⁷. A questo proposito, ci viene in aiuto un memorabile saggio di Caillois – *I demoni meridiani* (pubblicato sulla «Revue de l'Histoire des Religions» nel 1937) –, che dedica a siffatte figure pagine ricche e penetranti⁸. La prima ipostasi del demone meridiano rinvenuta da Caillois si palesa nel canto XII dell'*Odissea*, allorché i marinai si affannano ai remi nell'ardore del meriggio, reso ancora più intenso dall'inquietante bonaccia:

⁷ Arvigo individua acutamente l'importanza del motivo del demone meridiano negli *Ossi*, ma non vi riscontra la presenza delle varie personificazioni di tale demone: «La scelta di rappresentare e raccontare un delirio meridiano [...] sarà [...] la riproposizione di un *topos* della tradizione classica, patristica, letteraria e folklorica che al poeta dell'«osso» serve per dire il «rovello» della sua *acedia*. Montale scorpora il demone da qualsiasi personificazione e ne registra solo gli effetti» (T. Arvigo, *op. cit.*, p. 18).

⁸ Essendo posteriore all'uscita degli *Ossi* (pubblicati in volume nel 1925 e, in edizione aumentata, nel 1928), lo studio di Caillois non può essere utilizzato come fonte dell'*imagery* montaliano. Il suo saggio ha però una notevole rilevanza, perché sistematizza con finezza un archetipo classico piuttosto diffuso nel primo Novecento, come testimoniano il romanzo di Bourget *Le démon de midi* (del 1914) e le *Elegie del demone meridiano* di Roccatagliata Ceccardi (scritte nel 1918-1919 ed edite postume nel 1925). Che il giovane Montale conosca Bourget, è dimostrato dal *Quaderno genovese* (steso nel 1917): «Agosto 2. [...] *Paul Bourget: Le démon de midi* (due volumi): letto tutto con qualche salto» (E. Montale, *Quaderno genovese* [1983], in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1996, p. 1338).

«la nave, / che avea da poppa il vento, in picciol tempo / delle Sirene all'isola pervenne. / Là il vento cadde, ed agguagliossi il mare, / e l'onde assonnò un Demone. I compagni / [...] imbiancavan l'onde / co' forti remi [...]. / Io la duttile cera [...] sminuzzai [...]. / Né a scaldarsi tardò la molle pasta: / perocché lucidissimi dall'alto / scoccava i rai d'Iperione il figlio. / De' compagni incerai senza dimora / le orecchie di mia mano; e quei diritto / me della nave all'albero legaro / [...]. / Già, vogando di forza, eravam, quanto / corre un grido dell'uomo, alle Sirene / vicini. Udito il flagellar de' remi, / e non lontana omai vista la nave, / un dolce canto cominciaro a sciorre: / O molto illustre Ulisse, [...] su via, qua vieni, / ferma la nave, e il nostro canto ascolta. / Nessun passò di qua su negro legno, / che non udisse pria questa, che noi / dalle labbra mandiam, voce soave: / voce, che inonda di diletto il core / [...]. / Così cantaro. Ed io, porger volendo / più da vicino il dilettrato orecchio, / cenno ai compagni fea, che ogni legame / fossemi rotto; e quei [...] di nuovi / nodi cingeanmi, e mi premean più ancora»⁹.

Le Sirene incarnano mirabilmente il fascino tentatore del demone meridiano, dato che, sfruttando gli effetti perniciosi del sole battente (aumentati dalla bonaccia generata da un «Demone», ossia dalle arti magiche delle Sirene stesse), spingono alla morte con suadente dolcezza¹⁰.

⁹ Omero, *Odissea*, trad. it. di I. Pindemonte, Ciardetti, Firenze 1823, XII, vv. 215-260, vol. I, pp. 312-314 (cito dalla traduzione di Pindemonte perché è la versione canonica – utilizzata anche a scuola – nel primo Novecento e perché Montale non conosce il greco antico).

¹⁰ Come scrive Caillois, «la tentazione del sonno nel momento in cui il Sole allo zenit dardeggia verticalmente i suoi raggi minacciando l'insolazione» è «tanto più temibile in mare aperto quando la lucida distesa dell'acqua senz'onde riflette la luce. In tali condizioni la voce

La seconda personificazione rilevante ai nostri fini occhieggia nel *Fedro* platonico, dialogo che si svolge nel caldo del meriggio:

«mi par che le cicale, siccome nel gran calore, cantando in sul nostro capo [...], stiano a guardare noi. E però se vedesser noi due, ora in sul mezzodi, non a ragionare, ma sì come i più fanno, molcendoci il loro canto, sonnechiare per pigrizia della mente, elle giustamente ci deriderebbero, riputandoci servi venuti in questo loro ricetta, come pecore, per merigiare e dormire presso alla fonte. Ma se ragionar ci vedessero, scansando noi loro, come sirene, e navigando pur oltre, non istupefatti dal loro canto; subitamente, quel premio ch'elle hanno dagl'Iddii per dare agli uomini, quello darebbero piene di ammirazione»¹¹.

In questo passo le cicale appaiono scisse in un duplice ruolo: da un lato disforici demoni meridiani, che inducono al sonno smemorante con il loro verso incantatore; dall'altro euforici emissari celesti, incaricati di premiare i meritevoli con la facoltà di non nutrirsi che del proprio canto¹². In questo momento

delle Sirene è veramente omicida: ἀνδροφόνου ᾠδαί, ma la dolcezza dell'accidia è irresistibile» (R. Caillois, *op. cit.*, p. 30).

¹¹ Platone, *Fedro o vero della bellezza*, XL, in *Dialoghi*, trad. it. di F. Acri, Libreria editrice popolare italiana-Volonteri & c., Milano 1915, 3^a ed., p. 639 (le parole sono dette da Socrate). È Montale stesso a dichiarare di aver letto Platone in gioventù nella traduzione di Acri: «Nella pineta familiare [...] lessi [...] anche Platone (Acri)» (E. Montale, *Ho scritto un solo libro [Intervista di Giorgio Zampa, 1975]*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1720).

¹² Cfr. Platone, *op. cit.*, p. 640: «SOCRATE [...] Si conta che un tempo le cicale erano uomini, prima che fossero nate le Muse; nate le Muse,

ciò che ci preme è la loro natura demonica, agguagliata da Socrate a quella delle Sirene e strettamente legata al meriggio torrido: anche nel *Fedro*, come nell'*Odissea*, nell'ora del dolore cocente si corre il rischio di cedere al fascino dell'accidia, scivolando per inerzia nel buio amorfo dell'indistinto.

La terza incarnazione che ci interessa è Diana, presente in questa veste in numerosi testi religiosi medievali: «il motivo dell'identificazione [...] semplicemente consiste, come nota Leonard Korth, nell'omofonia *Diana, Meridiana*»¹³. Ora, Montale non può certo aver letto lo studio erudito di Korth (uscito in tedesco nel 1915), né sembra possibile che si sia imbattuto in opere minori come gli *Acta primorum martyrum sincera et selecta* di Ruinart, appannaggio esclusivo di iperspecialisti. C'è però un testo che può aver fatto da tramite: i *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* di Arturo Graf, saggio assai celebre nel primo Novecento. Nel capitolo *La leggenda di un pontefice* leggiamo infatti: «Quella Meridiana, o Marianna, non è se non l'antichissima Diana trasformata in diavolo, e più propriamente nel diavolo meridiano, che soleva lasciarsi vedere sull'ora del meriggio, e di cui è frequente ricordo negli scrittori del medio evo»¹⁴.

la prima volta risonando per l'aria il canto, quelli furon così dal piacer presi, che, messisi a cantare, non curarono di cibo e bevanda, e, non accorgendosi, si morivano. E allora venne da essi la famiglia delle cicale, le quali ebbero dalle Muse questo premio, di non aver niente bisogno di mangiare e di bere, e [...] di cantare [...] infino a che non son morte, e dopo andare alle Muse a recar le novelle qual di quaggiù a quale di loro fa onore».

¹³ R. Caillois, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴ A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* [1892-1893], a cura di C. Allasia e W. Meliga, B. Mondadori, Milano 2002, p. 213. L'opera di Graf è menzionata in R. Caillois, *op. cit.*, p. 102, nota 255.

Oltre alle tre incarnazioni fin qui considerate, per gli *Ossi* è assai rilevante la disamina del demone meridiano operata da Cassiano nelle *Institutiones Coenobiticae*, testo che «ha segnato in profondità il monachesimo d'occidente»¹⁵. Nel libro X egli rinviene nel «daemon meridianis» la possente tentazione dell'accidia che coglie il monaco intorno al mezzodì, quando il sole lo tormenta e l'oblio del sonno gli appare come una panacea:

«[acedia] maxime circa horam sextam monachum inquietans, ut quaedam febris ingruens tempore praestituto, ardentissimos aëstos accensionum suarum solitis ac statutis horis animæ inferens ægrotanti. Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianem dæmonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur»¹⁶.

¹⁵ A. de Vogüé, *Introduzione*, in G. Cassiano, *Le istituzioni cenobitiche. De institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis libri XII*, a cura di e trad. it. di L. d'Ayala Valva, Qiqajon, Magnano 2007, p. 13. Le *Institutiones coenobiticae* sono citate in R. Caillois, *op. cit.*, p. 104, note 281, 283, 288; p. 105, nota 296. Negli anni della stesura degli *Ossi* Montale ha dimestichezza con le figure del monachesimo eremitico e cenobitico, come rivela il nome scelto per il suo alter-ego – “Arsenio”, che dà il titolo a una poesia di *Meriggi e ombre* –, derivante anche da Arsenio il grande, celebre anacoreta della Tebaide, secondo il suggerimento di A. Pipa, *Montale e Dante* [1968], trad. it. di S. Zappulla Muscarà, Giannotta, Catania 1974, p. 52, nota 16.

¹⁶ J. Cassianus, *De coenobiorum institutis libri duodecim*, libro X: *De spiritu acediae*, cap. I, in *Patrologiæ cursus completus [...]. Series prima [...]*, a cura di J.P. Migne, t. XLIX: *Joannis Cassiani opera omnia*, a cura di A. Gazzeo, Garnier fratres, Parisiis 1846, t. I, pp. 363-365.

«Agitur itaque infelix anima talibus inimicorum machinis impedita, donec acediae spiritu, velut ariete validissimo fatigata, [...] in somnum discat coincidere»¹⁷.

2.

Superando *Godi...*, che ho già analizzato in «*Meriggiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli «Ossi di seppia»*, la prima poesia del filone della vittoria sull'accidia in cui ci imbattiamo è *Falsetto*, dove il demone meridiano si manifesta nella figura di Esterina-Diana (che rimanda al saggio di Graf succitato). La giovane Esterina è paragonata sin dalle prime battute alla dea: «Sommersa ti vedremo / nella fumea [...]. / Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai, / proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciera Diana» (vv. 5-12)¹⁸. Alcuni commentatori individuano in questi versi il motivo mitico della fenice che muore e risorge dalle proprie ceneri a una

¹⁷ *Ibid.*, libro X: *De spiritu acediae*, cap. III: *Quibus generibus monachum superet acedia*, p. 368. Cfr. *ibid.*, libro X: *De spiritu acediae*, cap. II: *Quomodo acedia serpat in corde monachi, quæve inferat menti dispendia*, p. 367: «lassitudinem corporis cibique esuriem, quinta sextaque hora tantam suscitatur, ut velut longo itinere gravissimoque labore confectus sibimet lassusque videatur, aut quasi refectionem cibi biduano jejuniis trisvanoque distulerit». Cassiano è menzionato a proposito di Montale, ma soltanto *en passant*, in T. Arvigo, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ In questo passo la «cenere» ha solo una valenza mortuaria (diversamente da quella di *Non rifugiarti...*, che – come vedremo – si carica di connotazioni positive).

nuova, più intensa vita¹⁹; in realtà, Esterina si configura come l'anti-fenice *par excellence*, giacché – lungi dall'approdare a un'esistenza più ricca di senso – sta per annullarsi nel *nirvana*. La «fumea» che la intriderà è analoga all'«accidioso fummo» che albergava nei desidiosi danteschi: «Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo» (*Inferno*, VII, vv. 121-123)²⁰. L'imbibirsi di tale «fumea» corroderà infatti l'io della fanciulla («adusta più che mai»), sino a renderla affine alle statue di Diana cantate da Gozzano: «Diane reggenti l'arco / e le braccia protese / e le pupille intese»²¹. Poiché

¹⁹ Cfr. E. Bonora, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, Liviana, Padova 1982, p. 55; T. Arvigo, *op. cit.*, p. 44; M. Tortora, *op. cit.*, p. 179.

²⁰ Traggo le citazioni della *Commedia* da D. Alighieri, *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana*, vol. VII: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze 1994, 2^a ristampa riveduta. Anche la notazione psico-atmosferica dei «pigri fumi» di *Casa sul mare* (v. 10) affonda le radici nell'«accidioso fummo» dantesco (oltre che nei dannunziani «inerti / cumuli di vapore» – G. d'Annunzio, *Meriggio* (in *Alcyone*), vv. 53-54, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di L. Anceschi, A. Andreoli e N. Lorenzini, A. Mondadori, Milano 1984, vol. II, p. 485 –).

²¹ G. Gozzano, *Il viale delle statue*, vv. 9-11, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, A. Mondadori, Milano 2016, 1^a ed. riveduta e aggiornata, p. 181 (la poesia *Il viale delle statue* è pubblicata il 23 ottobre 1904 sulla *Gazzetta del Popolo della Domenica*). L'espressione «l'arciera Diana» riecheggia, compendiandola, la locuzione «Diane reggenti l'arco», e «l'intento viso» «proteso» arieggia «le pupille intese» e le «braccia protese»; l'intertesto gozzaniano è segnalato da P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 38. Che Esterina stia per

sa che di lì a poco si scioglierà nel tutto, attingendo la «divina Indifferenza» delle sculture gozzaniane e della «statua» di *Spesso il male...* (vv. 6, 7), Esterina si disinteressa dei timori legati all'erosione del tempo che le espone l'io lirico: «Esterina, i vent'anni ti minacciano, / grigiorosea nube / che a poco a poco in sé ti chiude. / Ciò intendi e non paventi» (vv. 1-4); «La dubbia dimane non t'impaura» (v. 22); «Hai ben ragione tu! Non turbare / di ubbie il sorridente presente. / La tua gaiezza impegna già il futuro / ed un crollar di spalle / dirocca i fortilizi / del tuo domani oscuro» (vv. 36-41)²². Lo scivolamento nell'accidia –

annullare la propria autocoscienza, è intuito dall'io lirico anche nei versi 32-35: «noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura». Parole in cui Esterina è vista come un ente inorganico, che non può essere corroso dal dolore («la salsedine») perché privo di percezioni; la locuzione «come un'alga, un ciottolo» – con l'associazione del mondo vegetale a quello minerale – risente del lacerto pirandelliano «Non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta» (L. Pirandello, *Canta l'Epistola* – in *La ralleggrata* –, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, A. Mondadori, Milano 1985, t. I, p. 484; t. II, p. 1285; cito dalla versione del 1915 – contenuta nel volume *La trappola. Novelle* – perché è quella che influenza il giovane Montale). La purezza dell'Esterina ormai disciolta nel tutto (in quanto tuffatasi nel mare-utero panico) è affine alla purezza dell'aria in cui sono immersi i «fanciulli»-«cespo» nella *Farandola...*, anch'essi fusi nella natura («Cresceva [...] / un cespo umano nell'aria pura» – vv. 1, 3-4 –).

²² Il «crollar di spalle» che annulla l'oscurità del «domani» (giacché allude all'imminente scioglimento dell'io) apparenta Esterina alla donna «che ride / facile» di Sbarbaro, capace di dissolvere l'io del poeta con «un crollar di spalle»: «Quella che tutti ebbero, che ride /

che il poeta sembra lodare – culmina alla fine della terza lassa, quando la giovane vince l'ultima esitazione con un riso sdrammatizzante e si getta «fra le braccia» del mare-utero panico: «Esiti a sommo del tremulo asse, / poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra» (vv. 46-49). La dissoluzione del *principium individuationis* ha dunque luogo, aumentando il fascino tentatore emanato da Esterina-Diana, suadente incarnazione del demone meridiano²³; eppure l'io lirico non cede al richiamo equoreo, restando saldamente ancorato alla «terra», emblema della solidità della vita autocosciente: «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra» (vv. 50-51). D'altra parte, non si deve dimenticare che il titolo della poesia è *Falsetto*, termine musicale che indica

«una modalità canora con cui un uomo mima e riproduce una voce femminile, raggiungendo delle note più alte; in questo modo si rende irriconoscibile falsando la propria voce, ma non riuscendo però ad occultare il fatto che sta cantando in *falsetto*. Sicché chi ascolta

facile e non capisce, quella che / con un crollar di spalle e un muover d'anca / dentro tutto il mio mondo mi dissolva, / quella più disprezzabile che ignora / la sua potenza / io prego che la strada m'attraversi» (C. Sbarbaro, *Io t'aspetto...*, vv. 10-16, in *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001, p. 76; l'edizione di *Pianissimo* del 1914 riportata da Polato è quella che influenza il giovane Montale). Anche Esterina, inoltre, è mostrata mentre prorompe in un riso aporetico («ridi» – v. 47-).

²³ Il legame di Esterina col sole riardente (che ne estingue progressivamente l'autocoscienza) è testimoniato dai versi 23-25: «Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le membra».

percepisce una voce femminile e alta, ma anche [...] la voce maschile che la riproduce»²⁴.

La voce di Montale fa quindi il verso a Esterina, la celebra ironicamente, premurandosi di suggerire – attraverso il titolo e altre evidenti spie – che il liquefarsi dell'io della ragazza non è un approdo desiderabile, ma il drammatico frantumarsi della vita umana (il verbo «t'abbatti» ha un'evidente connotazione mortuaria). Il concento e l'augurio espressi nella chiusa della prima strofa sono chiaramente canzonatori, visti l'accento alle «sonagliere» degli animali (a rimarcare lo stolido imbestiamento di Esterina)²⁵ e l'inserito cacofonico dell'«incrinata brocca / percossa», che riducono a proporzioni meschine il fantomatico rintocco elisio: «ecco per te rintocca / un presagio nell'elisie sfere. / Un suono non ti renda / qual d'incrinata brocca / percossa!; io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere» (vv. 15-21). Anche la «ragione» concessa a Esterina («Hai ben ragione tu!») ha una valenza antifrastrica, dacché il «sorridente presente» è la «felicità [...] brutta» tipica di chi si colloca nella «razza idiota degli eletti»²⁶: la «razza» di coloro i

²⁴ M. Tortora, *op. cit.*, p. 178.

²⁵ La sonagliera è infatti una «striscia di cuoio o di tela grezza a cui sono attaccati sonagli e che si pone al collo di animali da tiro (o anche da pascolo) per segnalarne la presenza o il passaggio» (*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002, vol. XIX: *Sil-Sque*, p. 397).

²⁶ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002, p. 23. Sulla scia di Contini (e di contro alla maggior parte dei critici, secondo i quali *Falsetto* è un'esaltazione di Esterina), Scarpati osserva acutamente che «il mito di Esterina vive, in fondo, della

quali assottigliano il proprio io sino a eliminarlo, fondendosi con il «divino amico»²⁷. Il «gorgo che stride» (v. 43) in cui Esterrina spegne la sua umanità non è un'auspicabile alternativa al dolore dell'esistenza individuale, ma un vortice dissonante e annichilente, dove nulla ha valore. Nel distico conclusivo, infine, Montale ribadisce orgogliosamente di appartenere alla «razza / di chi rimane a terra»²⁸: quelli che, al contrario della «razza idiota degli eletti», si sforzano di sopportare e valicare i tormenti della vita, aprendosi a un significato che li illumini. E non è certo un caso che l'epifania sinestesica dei *Limoni* investa con «i sensi di quest'odore / che», al pari della «razza» dell'io lirico di *Falsetto*, «non sa staccarsi da terra» (vv. 15-16).

sua incoscienza. È una creatura sovraumana proprio perché è subumana, perché si libera della contraddizione scrollandosela dalle spalle, anziché penetrandovi [...]. Il poeta è della “razza di chi rimane a terra” non per pavidità, ma per consapevole autoesclusione dal mitico, cioè dall'irrazionale: egli sceglie dunque di non seguire la facile liberazione di quel tuffo, per rimanere in possesso del suo razionale controllo del mondo» (C. Scarpati, *Invito alla lettura di Montale*, Mursia, Milano 1973, p. 46).

²⁷ L'aggettivo «divino» è da intendersi in chiave panistica, come la «divina Indifferenza» di *Spesso il male...* e la «vita» «divina» del *Meriggio* dannunziano (G. d'Annunzio, *Meriggio*, v. 109, cit., p. 487).

²⁸ Già Luperini rinviene nel distico finale «una traccia d'orgoglio cardarelliano» (R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 2005³, p. 30). A mio avviso, però, non vi è soltanto una «traccia di orgoglio» (che conviverebbe con «invidia» e «frustrazione» – *ibid.*, p. 18 –), ma una piena e matura autoconsapevolezza orgogliosa, caratteristica di chi ripudia *in toto* le sirene paniche.

3.

In *Caffè a Rapallo* il demone tentatore assume le sembianze delle «nuove Sirene» (v. 9), «femmine» (v. 5) che stordiscono con «lampi di gemme / e screzi di sete» (vv. 6-7), immerse nei «fumi» di un caffè dai toni preziosamente decadenti²⁹. I «fumi» «svolti» dalle «tazze» bollenti rimano idealmente con la «fumea» che intride Esterina e con l'«accidioso fummo» dantesco, delineandosi come le sinuose spire dell'accidia. Le «femmine»-«Sirene» dal fascino conturbante riecheggiano non solo le Sirene omeriche, ma anche la «femmina»-«serena» del *Purgatorio* dantesco:

«mi venne in sogno una femmina [...]. [...] / cominciava a cantar sì, che con pena / da lei avrei mio intento rivolto. // “Io son”, cantava, “io son dolce serena, / che’ marinari in mezzo mar dismago; / tanto son di piacere a sentir piena! // Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio; e qual meco s’ausa, / rado sen parte; sì tutto l’ap-pago!”» [*Purgatorio*, XIX, vv. 7-24].

²⁹ Cfr. vv. 1-3: «Natale nel tepidario / lustrante, truccato dai fumi / che svolgono tazze». Come le «Sirene» omeriche erano legate alla luce afosa e abbagliante del mezzogiorno, così le «Sirene» montaliane sono connesse al bollore delle tazze fumanti, ai bagliori delle «gemme» e al «tepidario lustrante» (nella radice della parola «tepidario» occhieggia nuovamente il calore); l'aggettivo «lustrante» riferito al *dehors* del caffè rima a distanza con il cielo «illustrato» dal sole meridiano in *Marezzo* («Fuori è il sole: s’arresta / nel suo giro e fiammeggia. / Il cavo cielo se ne illustra» – vv. 9-11 –; i participi «lustrante» e «illustrato» hanno la stessa radice). Come rileva Cataldi, le «femmine»-«Sirene» sono delle «cocottes»: «il sostantivo “femmine” aiuta a mettere a fuoco la tipologia “maledetta” di queste apparizioni femminili» (P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d’Amely, A. Mondadori, Milano 2003, pp. 27, 29).

Questa figura compare in sogno a Dante nella quarta cornice del monte purgatoriale (dove sono puniti gli accidiosi), rivelandosi una sirena dal canto dolce e malioso, capace di appagare la sete di obnubilamento che alberga in ogni uomo. Agli occhi del Montale lettore di Omero, siffatta «serena» non può che essere un'incisiva incarnazione del demone dell'accidia, degna di venire riproposta in una poesia raffinata come *Caffè a Rapallo*. A distogliere dall'incantesimo adescatore provvedono Virgilio nella *Commedia* (si veda *Purgatorio*, XIX, vv. 31-36) e il pensiero dell'amico Sbarbaro nella poesia montaliana: l'io lirico riesce infatti a liberarsi dalla presa narcotica delle «Sirene» rian dando con la mente al sodale assente: «e qui manchi / Camillo, amico, tu storico / di cupidige e di brividi» (vv. 9-11). «Camillo» viene evocato quale esperto narratore di «cupidige» carnali, e quindi si lega in parte all'attrazione sensuale esercitata dalle «Sirene»-meretrici³⁰, ma i «brividi» cui è connesso lo inscrivono in un'orbita totalmente altra, percorsa da fremiti di rinascita, come mostra la poesia *Organetto* (che custodisce il «brivido» da cui derivano i «brividi» montaliani):

«Quand'ecco nel silenzio afoso balza / da un organo sgor gando / facile melodia. / [...] // E quando vicino gli passo / al legno che trema e che canta, mi sento / mutato d'un tratto / nel sonoro stru mento. / In corde metalliche tese / cambiata ogni fibra, / e tutto il mio corpo vivente / che un *brivido* acuto percorre / in fascio di nervi che

³⁰ Cfr. C. Sbarbaro, *Taci, anima mia...*, v. 17, in *Pianissimo*, cit., p. 69: «mi s'accendon negli occhi cupidigie». Già Polato mette in relazione questo verso con le «cupidige» di *Caffè a Rapallo* (cfr. *ibid.*, p. 136).

vibra. // [...] intorno mi guardo spavaldo, / dico a me stesso: Voglio»³¹.

La fremente volontà di vincere le seduzioni dell'abulia è ciò che emerge da questo scorcio e dalla chiusa della prima parte di *Caffè a Rapallo*, in cui si instaura un *κόσμος* eufonico anche in virtù dell'assillabazione a cornice risuonante nel verso 11: «*DI* cupi*DI*Ige e *DI* brivi*DI*» ("a cornice" in quanto la sillaba *di* non si limita a tramare il verso, ma lo apre e lo chiude, incorniciandolo in un abbraccio di squisita fattura)³².

La seconda metà del componimento vede agire un'altra tentazione, che affonda le radici nel *côté* belluino del decadentismo: i bambini sciamanti nella strada non sono infatti emblemi positivi del candore fanciullesco, ma scioperati abitanti del

³¹ C. Sbarbaro, *Organetto*, vv. 54-90, corsivo mio. La poesia compare nelle pagine 452-453 del numero 46 della *Riviera Ligure* (dell'ottobre 1915). Che il giovane Montale legga tale rivista, è dimostrato dal *Quaderno genovese*, dove viene citata tre volte (cfr. E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., pp. 1296, 1321, 1325). È interessante notare che Sbarbaro, ripubblicando la lirica nella raccolta *Primizie* (1958), corregge il «brivido» in «brividi», come per omaggiare a sua volta l'amico Montale: «il corpo, percorso da brividi, / in fascio di nervi che vibra» (C. Sbarbaro, *Vo nella notte*, vv. 68-69, in *L'opera in versi e in prosa. Poesie · Trucioli · Fuochi fatui · Cartoline in franchigia · Versioni*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985, p. 15).

³² La ragione principale per cui Montale pluralizza il «brivido» sbarbariano pare consistere nella volontà di disegnare l'assillabazione a cornice. L'alta frequenza di [i] (vocale di timbro chiaro e alto) nel verso 11 genera una serie di euforiche trafitture luminose, che risveglia l'io lirico dal torpore cui lo spingevano le «Sirene».

«Paese dei balocchi»³³, in via di regressione verso la stolidità animalesca e lo smemoramento integrale. Nella descrizione della parata infantile («Un mondo gnomo ne andava / con strepere di muletti e di carriole, / tra un lagno di montoni / di cartapesta e un bagliare / di sciabole fasciate di stagnole. / Passarono i Generali / con le feluche di cartone / e impugnavano aste di torroni; / poi furono i gregari / con moccoli e lampioni» – vv. 18-27 –) si percepisce una significativa eco del «Paese dei balocchi» di *Pinocchio*: «chi passeggiava vestito da generale con l'elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta»³⁴. E lo «strepere

³³ Cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* [1881-1883], cap. XXX: *Pinocchio, invece di diventare un ragazzo, parte di nascosto col suo amico Lucignolo per il «Paese dei balocchi»*, in *Edizione nazionale delle opere di Carlo Lorenzini*, vol. III: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di R. Randaccio, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, Collodi-Firenze 2012, p. 171: «Si chiama il “Paese dei balocchi”» (le parole sono dette da Lucignolo). La predilezione montaliana per *Pinocchio* si manifesta già nel 1910, quando – come nota Zuffetti – «sul n. 10 dell'Anno 3°» della rivista «La Piccola Lettura – Il Collodi» «troviamo i nomi che i partecipanti alla Lega dell'Allegria si sono attribuiti: [...]. Eugenio è “Lucignolo”» (Z. Zuffetti, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 10; ovviamente il nome “Lucignolo” è estratto da *Pinocchio*). Inoltre, nel *Quaderno genovese* Montale scrive: «Quali sono i quaranta libri che preferireste dovendo ritirarvi a vita cenobitica? Io risponderei press'a poco così [...]: [...] Collodi: *Pinocchio*» (E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., p. 1297).

³⁴ C. Collodi, *op. cit.*, cap. XXXI: *Dopo cinque mesi di cuccagna, Pinocchio con sua gran meraviglia, sente spuntarsi un bel pajo d'orecchie asinine, e diventa un ciuchino, con la coda e tutto*, cit., p. 179. Le «feluche

di muletti» è analogo ai «ragli asinini» in cui prorompono i ragazzi collodiani dopo una cospicua permanenza in tale «Paese»: «Invece di gemiti e di lamenti, [Pinocchio e Lucignolo] mandavano fuori dei ragli asinini; e tagliando sonoramente, facevano tutti e due in coro: *j-a, j-a, j-a*»³⁵. Il disforico imbestiamento dei «fanciulli» (v. 16) di *Caffè a Rapallo* è testimoniato anche dall'*explicit*: «L'orda passò col rumore / d'una zampante greggia / che il tuono recente impaura. / L'accorse la pastura / che per noi più non verdeggia» (vv. 33-37). Il gruppo di bambini non solo è agguagliato a uno sciocco gregge spaventato dai tuoni³⁶, ma viene anche definito con il titolo spregiativo di «orda», che Montale riuserà varie volte in accezioni violentemente negative³⁷. Il fascinoso rigoglio della «pastura» verdeggiante cui si

di cartone» sono affini all'«elmo di foglio», la proposizione «Passarono i Generali» riecheggia la frase «chi passeggiava vestito da generale», e il «lagno di montoni / di cartapesta» si riallaccia allo «squadroni di cartapesta».

³⁵ *Ibid.*, cap. XXXII: *A Pinocchio gli vengono gli orecchi di ciuco, e poi diventa un ciuchino vero e comincia a tagliare*, p. 185. Asino e mulo sono animali molto simili, visto che il mulo è un ibrido derivante dall'incrocio fra un asino e una giumenta. La natura ibrida accomuna i «muletti» alle «Sirene», esseri leggendari per metà donne e per metà uccelli, e al «Tritone» di *Là fuoresce...* (v. 1), figura mitica per metà pesce e per metà uomo che sembra fungere da demone meridiano.

³⁶ Non si dimentichi che nei versi precedenti comparivano dei «montoni / di cartapesta», il cui «lagno» veniva certamente emesso dai bambini (che dunque si configuravano già come un gregge di ovini).

³⁷ Cfr. *Fuscello...*, vv. 16-18: «un velo / che nella notte hai strappato / a un'orda invisibile»; *Elegia di Pico Farnese* (nelle *Occasioni*), v. 41:

dirigono i «muletti» arieggia il «verde / prato» «delle Sirene» di Omero³⁸ e si ammanta di un'aura funebre, giacché rinvia al «fuoco» che «verdeggia» nel sarcofago bronzeo del «vecchio stanco» (*Il fuoco che...*, vv. 1, 2, 4) e al «gorgo» marino che «verdeggia» «sterile» (v. 6) nei *Morti* (dove la distesa equorea assume i tratti di un sudario)³⁹. Inoltre, il verzicare del pascolo (come anche quello del «fuoco» e del «gorgo») risente del *Meriggio* dannunziano, in cui il «mare etrusco» è «pallido verdicante / come il bronzo dissepolto / dagli ipogei» e la «foce» «pallida verdica in pace» «come il bronzo sepolcrale»⁴⁰. Il fatto

«trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre»; *Il ventaglio* (nella *Bufera e altro*), vv. 12-14: «O colpi fitti, / quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci / sull'orde!»; *La primavera hitleriana* (nella *Bufera e altro*), vv. 23-24: «nella lugubre / attesa dell'orda». Non vedo quindi come la parola «orda» possa essere «pronunziata con molta tenerezza» (G. Savoca, *Introduzione alla lettura degli "Ossi di seppia"*, Bonaccorso, Catania 1972, p. 26) o avere «una sfumatura spregiativa ma affettuosa» (P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 31).

³⁸ Cfr. Omero, *op. cit.*, XII, vv. 207-208, vol. I, p. 312.

³⁹ Cfr. *Il fuoco...*, vv. 1-2: «Il fuoco che scoppietta / nel caminetto verdeggia»; *I morti*, vv. 6-7: «il gorgo sterile verdeggia / come ai di che ci videro fra i vivi» (le parole sono pronunciate dai morti eponimi). Come rileva Cataldi, il «fuoco» scolpito «verdeggia» a causa della «colorazione assunta dal metallo del sarcofago ossidandosi» (P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 43).

⁴⁰ Perciò, a differenza di quanto asseriscono solitamente i commentatori, la sfilata dei fanciulli non si contrappone alle «Sirene», ma vi affianca, venendo a creare un suggestivo dittico dell'accidia tentatrice. Dittico che rispecchia le due facce del decadentismo (entrambe permeate dal *cupio dissolvi*): le «Sirene» quella preziosa ed estetizzante, i «muletti» quella brutta e animalesca.

che la «pastura» non attiri più l'io lirico e Sbarbaro⁴¹ indica che i due hanno ormai rigettato il richiamo dell'*acedia* e sono approdati a una salda volontà di vivere, aprendosi alle epifanie dense di significato, come l'«organo» di *Organetto* e le «tinnanti scatole / ch'anno il suono più trito» di *Caffè a Rapallo*, «tenue rivo che incanta / l'animo dubitoso» (vv. 28-29, 30-31)⁴². Anche se fanno parte del corteggio dei bambini-«muletti», tali «scatole»-*carillons* hanno infatti il potere di ridestare lo stupore ontologico in animi consumati da dubbi corrosivi («meraviglioso udivo» – v. 32 –), conducendoli a godere della «quotidiana meraviglia del mondo»⁴³. Quello che va preservato della fanciullezza non è

⁴¹ La frase «Li accolse la pastura / che per noi più non verdeggia» indica infatti che il pascolo verdicante accoglie l'arrivo dei «muletti», ma rimane estraneo all'io lirico e all'«amico» «Camillo»: «che per noi più non verdeggia» non significa che la «pastura» non sia verdeggiante, ma che il suo verzicare non risulta più accattivante per Montale e Sbarbaro.

⁴² L'intreccio euforico delle aree semantiche della musica e dell'acqua («tinnanti scatole / ch'anno il suono più trito, / tenue rivo») affonda anch'esso le radici in *Organetto*: «balza / da un organo *sgorgando* / facile *melodia*» (vv. 54-56, corsivi miei). L'aggettivo «trito» non significa “banale”, “logoro”, ma “fine”, “minuto” (infatti l'apposizione del sintagma «suono più trito» è «tenue rivo»), come in *Tempi di Bellosguardo* (nelle *Occasioni*): «gli alberi discorrono col trito / mormorio della rena» (*Oh come là...*, vv. 4-5).

⁴³ E. Montale, *Camillo Sbarbaro* [1920], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. I, p. 5. Il valore altamente positivo della melodia diffusa dai *carillons* si contrappone alla negatività connotante la «musica» suonata dai bambini: «È passata di fuori / l'indicibile musica / delle trombe di lama / e dei piattini arguti dei fanciulli: / è passata la musica innocente» (vv. 13-17). Tale «musica» è «innocente» in senso

dunque la tendenza regressiva (veicolata dai bimbi imbestiati), ma la capacità di meravigliarsi di fronte alle piccole cose (sulla scia del *Fanciullino* pascoliano), viatico per un'ardente rinascita spirituale, in armonia con la festività natalizia annunciata dal verso 1: «Natale».

4.

Non rifugiarti... inizia con un veemente invito a non cedere alle lusinghe dell'accidia: «Non rifugiarti nell'ombra / di quel fólto di verzura / come il falchetto che strapiomba / fulmineo nella caldura» (vv. 1-4). Nella «caldura» divorante l'«ombra» della folta vegetazione rappresenta la blandizie del sonno oblioso, cui il «falchetto» cede «fulmineo», non tollerando più la tortura del

gnoseologico, ossia colpevolmente inconsapevole della straziante negatività e della stupenda densità semantica che impregnano l'esistenza umana, perché è prodotta da «fanciulli» già fortemente imbestiati e quindi parzialmente dimentichi di sé e della realtà che li circonda. Inoltre, la soave ineffabilità della musica («indicibile») va intesa ironicamente, giacché rimanda all'atmosfera ridevole e meschina del «concerto ineffabile / di sonagliere» di *Falsetto*.

meriggio⁴⁴. L'io lirico esorta la compagna a resistere⁴⁵, spingendola ad uscire dal canneto sonnolento («È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma» – vv. 5-6 –) e a guardare in faccia il dolore che infuria nell'ora meridiana: «[è ora] di guardare le forme / della vita che si sgretola» (vv. 7-8). Come insegna la psicoanalisi, l'unico modo per vivere una vita autentica e profonda consiste infatti nell'affrontare le sofferenze a viso aperto, lasciandosene intridere senza infingimenti: così facendo, si può trovare la forza di convivere con il dolore, elaborandolo (trasformandolo in parte in energia propulsiva) e trascendendolo, in modo da cogliere l'intensa poesia dell'esistenza⁴⁶. Unicamente se si contempla l'amaro creparsi delle «forme», si può captare il

⁴⁴ Come osserva R.S. Virgillito, *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990, p. 27, i verbi della prima strofa sono legati dalla stringa fonica *tra*, presente in «*strapiomba*» e – in forma rovesciata – in «*rifugiarti*». D'altronde, fra i due predicati intercorre un'affinità semantica: come il «falchetto» «strapiomba» nella «verzura» per ripararsi e obnubilarsi, così il tu vorrebbe «rifugiarsi» nell'ombra per lo stesso motivo. Il «falchetto» si ricollega al «falco» di *Spesso il male...*, non solo perché entrambi appartengono al genere “falco”, ma anche in quanto il primo è all'inizio e il secondo è alla fine del medesimo processo di «distruzione accidiosa» (T. Arvigo, *op. cit.*, p. 147).

⁴⁵ Come in *Marezzo*, l'interlocutrice della poesia è la trasfigurazione lirica di Paola Nicoli. *Non rifugiarti...* e *Marezzo* sono l'una il rovescio dell'altra: la seconda punteggiata di esortazioni al panismo, la prima di ammonimenti a resistere alle tentazioni paniche.

⁴⁶ Cfr. R.S. Virgillito, *op. cit.*, pp. 27-28: «si accampa uno dei temi più forti ed evidenti di tutto Montale: l'alta tensione morale e, insieme, gnoseologico-ontologica: l'invito a non appiattirsi in facili rifugi ma a guardare bene in faccia la realtà, anche se essa è deformità e sofferenza (“la vita che si sgretola”), per indagarne il significato».

sublime «pulviscolo / madreperlaceo che vibra» (vv. 9-10). Non è dunque vero che – come affermano numerosi critici – il travaglioso «barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra» (vv. 11-12) e il «pulviscolo» sono sostanzialmente sinonimi⁴⁷: laddove il primo enuncia il tormento della calura impaniante⁴⁸, il secondo simboleggia la «bellezza cangiante» della realtà, fioriera di vibrazioni continuamente rinnovantisi⁴⁹, di contro all'uniformità piatta e ripetitiva in cui Montale è spesso rinchiuso (si vedano le «giostre d'ore troppo uguali» di *Quasi una*

⁴⁷ Cfr. T. Arvigo, *op. cit.*, p. 92, nota 12; P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 65; C. Cencetti, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I «veri» significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Titivillus, Cozzano 2006, p. 86.

⁴⁸ Il «barbaglio che invischia / gli occhi» agisce infatti come una pania per uccelli, invischiando gli esseri viventi in una prigionia soffocante; un'immagine analoga compare in *Finestra fiesolana* (nella *Bufera e altro*): «il sole tra le frappe / cupo invischia» (vv. 6-7). La caldura imprigionante è un tema ricorrente degli *Ossi*: si pensi alle «ore vuote» vissute «tra le vetrate d'afa dell'estate» di *Minstrels* (vv. 5, 2) e all'«afa stagna» del *Canneto...* (v. 4), dove l'aggettivo «stagna» significa sia “stagnante”, “che permane uguale”, sia “ermeticamente chiusa”.

⁴⁹ Il sintagma «bellezza cangiante» è usato da Montale per tradurre il titolo della poesia di Hopkins *Pied Beauty*. Oltre al «pulviscolo madreperlaceo» (ossia “iridato e cangiante come la madreperla”), negli *Ossi* spiccano altre locuzioni euforiche afferenti all'area semantica del cangiante e del multicolore: «il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore» (*Corno inglese*, vv. 10-11); «versicolori / carte» (*Epigramma*, vv. 1-2); «il palpitare / lontano di scaglie di mare» (*Merigiare...*, vv. 9-10). Alla base del «pulviscolo» «che vibra» (emblema dell'intensità dell'esistenza che si va riaffermando) sembra esservi il rigenerante «fascio di nervi che vibra» di Sbarbaro (*Organello*, v. 81).

fantasia – v. 9 –, le «ore / uguali» di *Arsenio* – vv. 9-10 –, i «minuti» «eguali e fissi» di *Casa sul mare* – v. 4 –). L'iridescente polifonia del «pulviscolo madreperlaceo», di chiara ascendenza impressionistica, rompe momentaneamente la cappa imprigionante dell'afa (che torna a imporsi nei versi successivi, con la pennellata espressionistica del «barbaglio»), rivelando che la luce solare può avere anche un influsso benefico, capace di tramutare la polvere dell'atmosfera in uno stupendo coriandolo. Nella quarta strofa l'io lirico continua la sua appassionata perorazione, ammonendo sé stesso e l'amica a non uccidere l'essenza umana: «nel gioco d'aride onde / che impigra in quest'ora di disagio / non buttiamo giù in un gorgo senza fondo / le nostre vite randage» (vv. 13-16). Il «buttare giù in un gorgo senza fondo» la vita rima a distanza con il tuffo di *Falsetto*, tramite il quale Esterina estingue la propria individualità nel «gorgo che stride» (v. 43). Con tale richiamo, Montale intende mettere in guardia contro le seduzioni del panismo, sottolineando che abbandonarsi a esso equivale a morire. Il sintagma «gioco d'aride onde»⁵⁰ esprime efficacemente la tormentosa insensatezza in cui si dibattono i due protagonisti, quasi che l'intera scena terrena non sia altro che un «gioco» infecondo e crudele⁵¹. Nel loro essere «randage», però, le «vite» dei due si manifestano aperte alla

⁵⁰ Le «aride onde» sono affini al «gorgo» dei *Morti*, che «verdeggia» «sterile».

⁵¹ Già in *Godi...* il termine “gioco” è usato per indicare la crudele vanità dell'esistenza: «*le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro*» (vv. 13-14). La spaventevole e ripetitiva insensatezza di questi due “giochi” montaliani affonda le radici in un passo di Sbarbaro: «A volte, quando penso alla mia vita / la qual ritorna sempre sui suoi passi / [...] mi si affaccia / l'immagine alla mente di una scala / che saliamo

ricerca e all'interrogazione metafisica⁵², e dunque pronte a evadere una volta per tutte dalla monotonia imprigionante e dalla pigritia ipnotica («che impigra»): nelle ultime stanze pervengono infatti a una μετάνοια dal sapore mistico:

«Come quella chiostra di rupi / che sembra sfilacciarsi / in ragnatele di nubi; / tali i nostri animi arsi // in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere / si perdono nel sereno / di una certezza: la luce» [vv. 17-24].

La «chiostra di rupi» riecheggia la «chiostra / di Malebolge» (*Inferno*, XXIX, vv. 40-41), tingendo di un'aura infernale la vita negativa vissuta in precedenza dall'io lirico e dalla sua interlocutrice⁵³. La metamorfosi di tale «chiostra» (emblema della pesantezza e del «male di vivere») nell'aerina leggerezza delle «ragnatele di nubi» annuncia con mirabile icasticità l'approdo a un «piano di vita» finalmente pregno di significato⁵⁴. La

e scendiamo senza tregua / come ragazzi in qualche giuoco sciocco» (C. Sbarbaro, *A volte, quando...*, vv. 1-10, in *Pianissimo*, cit., p. 57).

⁵² Infatti già nei versi precedenti l'io lirico riusciva a cogliere per un momento la bellezza del mondo (condensata nel «pulviscolo madreperlaceo»).

⁵³ Cfr. R.S. Virgillito, *op. cit.*, p. 28: «una dantesca “chiostra di rupi” (Inf. XXIX, 40 [...]), che è ancora infernale recinzione». Inoltre, il termine «“chiostra” riprende lo “strapiomba” del v. 3» (*ibidem*): affinità fonica che ribadisce la negatività della «chiostra».

⁵⁴ Le «nubi» di *Non rifugiarti...* si contrappongono quindi alla «nuvola» di *Spesso il male...* (v. 8), simbolo dell'asemantico *nirvana*; e, come suggerisce G. Savoca, *Introduzione alla lettura degli “Ossi di seppia”*, cit., p. 47, il pittoresco ragnarsi del paesaggio in fili di nubi è

densità semantica della nuova condizione promana anche dal termine «ragnatele», il quale allude alle interconnessioni ontologiche che – come serici fili di ragnatele – tramano e arricchiscono le esistenze umane. Non per nulla, l'immagine euforica della «ragnatela» ricompare negli scritti di Montale dedicati a due fra i suoi più grandi amori (la Genova della giovinezza e la *Commedia* dantesca): «Quando io venni al mondo Genova era una delle più belle e tipiche città italiane. Aveva [...] a partire dalla regale via del centro una ragnatela di caruggi che giungeva fino al porto»⁵⁵; «restano più interessanti gli interpreti che, vedendo nella *Commedia* un'immensa ragnatela di corrispondenze, cercano di ricondurre ogni filo, o meglio qualche filo, al suo centro»⁵⁶. Non deve parere incongruo che la profondità vada a braccetto con «ciò che vi è di più leggero, [...] le nuvole»⁵⁷:

antitetico alla «serenità che non si ragna» (*Il canneto...*, v. 2), segno dell'afa monotona e opprimente. Quanto all'aerina leggerezza, si veda ciò che scrive Montale nel 1925 (anno di uscita degli *Ossi*): «le rare qualità di scrittore che conoscevamo in Linati, si son fatte più aeree, leggiere; la pagina n'è tutta mossa e ventilata, le parole hanno un brivido insolito» (E. Montale, *Note letterarie. Gli animali parlanti*, cit., p. 30).

⁵⁵ E. Montale, *Genova nei ricordi di un esule* [1968], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. II, p. 2873.

⁵⁶ E. Montale, *Esposizione sopra Dante* [1965], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. II, p. 2686.

⁵⁷ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, 1: *Leggerezza*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, A. Mondadori, Milano 1995, t. I, p. 631. Poche pagine dopo Calvino cita proprio Montale quale cantore della leggerezza, e in particolare la poesia *Piccolo testamento* (la penultima della *Buferà*), dove una delle «minime

come recita il *Quaderno genovese*, «non è profondità se non nella leggerezza [...]. [...] questo pensiero mi soddisfa assai: quanti buoni risultati darebbe (e ha già dato) in letteratura!!»⁵⁸. Uno dei migliori «risultati» è senza dubbio la chiusa di *Non rifugiarti...*, in cui scintilla intensamente la «leggerezza della pensosità» teorizzata da Calvino⁵⁹.

Gli «animi» dei due protagonisti di *Non rifugiarti...* passano così dalla desolazione dell'arsura («arsi»)⁶⁰ alla «luce» benefica dell'*explicit*, gravida di armoniche metafisiche. Al sole ar-

tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe» è la «traccia madreperlacea di lumaca» (*ibid.*, p. 634; il verso menzionato è il terzo di *Piccolo testamento*). Il luore madreperlaceo apparenta la «traccia [...] di lumaca» al vibrante «pulviscolo» di *Non rifugiarti...*, connotandoli come due fra i più significativi emblemi euforici del *corpus* poetico montaliano.

⁵⁸ E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., p. 1314 (la nota è vergata lunedì 9 aprile).

⁵⁹ Cfr. I. Calvino, *op. cit.*, p. 638: «esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca».

⁶⁰ Come rileva M. Villoresi, *Come leggere «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Mursia, Milano 1997, p. 84, gli «animi arsi» serbano l'eco dell'«anima riarisa» di *Totò Merùmeni*: «Ma come le ruine che già seppero il fuoco / esprimono i giaggioli dai bei vividi fiori, / quell'anima riarisa esprime a poco a poco / una fiorita d'esili versi consolatori» (G. Gozzano, *Totò Merùmeni – nei Colloqui –*, vv. 49-53, in *Tutte le poesie*, cit., p. 133). Inoltre, il «fuoco» disforico della poesia gozzaniana si trasforma – rovesciato di segno – nel «fuoco» palinogenetico di *Non rifugiarti....*

roventato del meriggio succede una luminosità epifanica memore dei *Limoni*⁶¹ e del «croggiuolo» paligenetico di *Godi...* (v. 9), arieggiato dal «fuoco» rigenerante che «brucia» la pernicioso «illusione»⁶². Con il termine «illusione» Montale si riferisce alla convinzione che la vita sia solo un «gioco d'aride onde», ormai dissolta dal «fuoco»: un «fuoco» che cosparge di «cenere» l'io e

⁶¹ Cfr. *I limoni*, vv. 43-49: «Quando un giorno da un malchiuso portone / [...] / ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrociano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità». La «solarità» vivifica dei «limoni» riecheggia nel «pulviscolo madreperlaceo che vibra» e nella rasserene «luce» dell'ultimo verso di *Non rifugiarti...*

⁶² Infatti la relativa introdotta da «in cui» non può avere come soggetto «l'illusione» e come complemento oggetto «il fuoco»: non avrebbe alcun senso affermare che il fuoco (il quale arde per definizione) sia bruciato da qualcosa.

il tu, unendoli nel segno dell'umiltà⁶³ e della fecondità⁶⁴. Infatti la poesia si chiude sulla nota dell'umile «perdersi nel sereno / di una certezza: la luce». Versi pervasi da una fede profonda e una serenità inquieta, dall'intreccio euforico di gioia e smarrimento proprio di chi si immerge in una realtà che lo trascende, pregna del soffio vivificante ed enigmatico dell'eterno⁶⁵.

5.

La prima strofa di *Egloga* descrive gli scivolamenti nell'accidia del «tempo andato» (v. 3), quando l'«aria di troppa quiete» (v.11) – affine alla «troppa luce» di *Gloria...* (v. 4) e di *Marezzo*

⁶³ Che la «cenere» simboleggi l'umiltà, è dimostrato dal “mercoledì delle ceneri”, il giorno in cui il sacerdote sparge un pizzico di cenere benedetta sul capo dei fedeli per ricordare loro il lacerto biblico «pulvis es, et in pulverem reverteris» (*Gn*, 3, 19; le parole sono dette da Dio ad Adamo), inducendoli alla modestia e alla penitenza. L'umiltà rimanda all'ultimo movimento di *Mediterraneo*: «a te [– ossia il mare –] mi rendo in umiltà» (*Dissipa...*, v. 21; il mare rappresenta qui la realtà permeata dal soffio divino; sul mare come emblema di Dio si vedano le interessanti osservazioni di P. Frare, *Un auto da fé di Eugenio Montale: «Mediterraneo»*, in *Testo*, n. 33, gennaio-giugno 1997, pp. 76-102). Un altro elemento che accomuna *Non rifugiarti...* e *Dissipa...* è la presenza del “bruciare” come segno di accensione liberatoria e di rinascita (per approfondire, rimando a M. Sarni, *op. cit.*).

⁶⁴ La «cenere» è simbolo di fecondità in virtù del suo potere fertilizzante (la cenere derivante dalla combustione delle piante viene infatti usata per rendere più fertili i campi).

⁶⁵ La «luce» ricca di senso che suggella *Non rifugiarti...* è quindi diametralmente opposta alla «luce» asemantica del *nirvana* che chiude *Portami...*

(v. 23)⁶⁶ – induceva a «perdersi nel bigio ondoso» degli «ulivi», «affondando» sempre più «il tallone» «nel suolo screpolato» (vv. 1-2, 6-7)⁶⁷. Il «perdersi» nell'ondeggiare degli alberi «era

⁶⁶ Cfr. T. Arvigo, *op. cit.*, p. 184, nota 8: «L'eccessiva tranquillità atmosferica rappresenta un'oltranza il cui senso è analogo a quello della "troppa luce"». In merito alla «troppa luce» montaliana, si veda M. Sarni, *op. cit.*.

⁶⁷ Il «suolo screpolato» si lega alle altre locuzioni indicanti il terreno fenduto dall'afa: «crepe del suolo» – *Merigiare...*, v. 5 –; «l'afa che a tratti erompe / dal suolo che si avvena» – *A vortice...*, vv. 7-8 – (cfr. T. Zanato, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Merigiare pallido e assorto»*, in *Per leggere*, II, n. 2, primavera 2002, p. 90). Tali sintagmi sembrano affondare le radici in due tormentosi meriggi della letteratura latina (menzionati in R. Caillois, *op. cit.*, p. 34; p. 91, nota 80; p. 94, nota 132): «nunc Phoebus utraque / distat idem meta *finditque* vaporibus *arva*» (P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, a cura di R.J. Tarrant, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 2004, III, vv. 151-152, p. 69, corsivi miei; le parole sono dette da Atteone, che di lì a poco sarà trasformato in cervo e sbranato dai cani); «Tempus erat medii cum solem in culmine mundi / tollit anhela dies, ubi tardus *hiantibus arvis* / stat vapor, atque omnes admittunt aethera luci» (P. Papinius Statius, *Thebaidos libri XII*, a cura di D.E. Hill, Brill, Lugduni Batavorum 1983, IV, vv. 680-682, p. 100, corsivi miei). Inoltre, i boschi integralmente penetrati dalla luce sono arieggiati dall'*incipit* montaliano «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi» (*Gloria...*, vv. 1-2); e il «vapor» che staziona neghittoso è riecheggiato dai «pigri fumi» di *Casa sul mare*. La comparsa dell'invasato corteo di baccanti nel meriggio staziano («*exultantes spolia armentalia portant / [...] Mimallones*» – *ibid.*, IV, vv. 659-660, p. 99 –) può aver suggerito a Montale il riferimento alla «Baccante» nel verso 38 di *Egloga* (d'altronde, le bassaridi incarnano efficacemente lo smemoramento disumano cui induce il meriggio).

buono» (v. 2), in quanto consentiva di diminuire progressivamente le percezioni e i dolori⁶⁸, destrutturando l'intelaiatura dei «pensieri», che «nascevano in mente» sempre più «sconnessi» e depotenziati (vv. 9-10). Come dichiara recisamente l'apertura della seconda stanza, «ora è finito il cerulo marezzo» (v. 12): ossia “ora è terminato il tempo dell'abbandono al panismo”. Il termine «marezzo» indica infatti «lo svariare dei colori e quindi il loro confondersi, nel mare come negli ulivi di *Egloga*»⁶⁹, venendo a simboleggiare il graduale spegnersi del timbro cromatico dell'individualità nella tinta onniavvolgente del grembo panico. La fine del «cerulo marezzo» segna la prepotente irruzione del dolore nell'animo dell'io lirico, «ora» perfettamente consapevole dell'infuocato gravare del «cielo» e dell'«amaro» sapore degli attimi fuggevoli: «brucia una toppa di cielo»; «venta e vanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante» (vv. 15, 23-25). Tutto appare vano, e l'io si rivela incapace di intrecciare interconnessioni semanticamente pregne, rimanendo preda di una geldra di impressioni drammaticamente scucite l'una dall'altra: non a caso, «un ragnatelo» (emblema della feconda trama delle interrelazioni, come in *Non rifugiarti...*) «si squarcia al passo» (vv. 16-17) del protagonista e ogni accadimento «è ridotto alla sua frantumata datità istantanea [...]». Restano in tal modo separati i tre eventi invece intimamente legati

⁶⁸ Il “perdersi” di *Egloga* si pone dunque agli antipodi del “perdersi” di *Non rifugiarti...* L'ondeggiare degli «ulivi» è affine all'«ondulamento» di *Marezzo* (v. 29), dato che entrambi alludono alla deformazione degli enti nel corso dello scivolamento nel panismo.

⁶⁹ T. Arvigo, *op. cit.*, p. 207. La parola «marezzo» è un altro elemento che lega *Egloga* a *Marezzo*.

dei vv. 20-26: la fucilata, la fuga di volatili, l'abbaiare dei cani»⁷⁰. Nella terza strofa sembra che l'«idillio» panistico possa «rinascere» (v. 27), anche perché si diffonde il canto delle cicale-demoni meridiani: «non durano che le solenni cicale / in questi saturnali del caldo» (vv. 34-35)⁷¹. Va evidenziato il riferimento ai «saturnali» dell'antica Roma (feste sfrenate e orgiastiche in onore di Saturno), che agguaglia l'«idillio» cui spinge la caldura a un rito disumano, gettando una luce negativa sulle tentazioni paniche. Le «cicale», «solenni» sacerdotesse della «distruzione accidiosa», questa volta non hanno la meglio sulla volontà dell'io: la «parvenza» che egli intravede nel «folto» del bosco non assume infatti i contorni stravolti di una «Baccante»⁷², ma

⁷⁰ P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 186. Cfr. vv. 20-26: «Uno sparo / si schiaccia nell'etra vetrino. / Strepita un volo come un'acquazzone, / venta e vanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante: discosta / esplose furibonda una canea».

⁷¹ Cfr. T. Arvigo, *op. cit.*, p. 185: «natura preda del δαίμων (“saturnali del caldo”, “solenni cicale”, “frenesia durata il pomeriggio”)». Arvigo fraintende però la natura dell'«idillio», vedendo in esso «una rinascita cui [...] non si crede mai del tutto» (*ibid.*, p. 186).

⁷² Cfr. *supra*, nota 67. Il lessema «Baccante» rimanda a *Minstrels*, in cui il «ritornello» che «rimbalza» «tra le vetrate d'afa dell'estate» è suonato da «tre avanzi di baccanale» (vv. 1, 2, 6). Questa notazione fa comprendere come i «tre» siano latori di una melodia stordente (analogica al canto delle cicale), che esorta alla «distruzione accidiosa» sulla scia dell'«afa». Non per nulla, la «musica» «si colora di tinte / ora scarlatte ora biade, / e inumidisce gli occhi, così che il mondo / si vede come socchiudendo gli occhi / nuotar nel biondo» (vv. 11, 14-18): versi in cui gli enti della realtà nuotano in un miscuglio indistinto (af-

gli appare come una semplice ed epifanica «donna» (vv. 36-38). Il contatto umano, seppur manifestatosi a distanza, riconduce Montale a gustare la vita quotidiana, rigettando una volta per tutte il richiamo dell'*acedia*. Nell'ultima stanza, stesa prevalentemente all'imperfetto in virtù di uno stacco temporale (l'io scrive dopo essere tornato dai «vagabondari infruttuosi» – v. 41 –), quella realtà che prima gli appariva insipida e disarticolata, ora gli si presenta gravida di meraviglie, come la «luna» che

fine all'ondeggiare degli «ulivi» di *Egloga* e all'«ondulamento» di *Marezzo*), permeato da quel «biondo» che anche in *Portami...* è la spia cromatica della discesa nell'utero panico: «Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze» (vv. 9-10). Nell'*explicit* assistiamo a un contrasto che incide in profondità l'io lirico: laddove infatti il suo «cuore» desidera fondersi nel tutto (tramite la riproduzione della melodia sconosciuta), la sua mente mette in guardia la parte emozionale, segnalando che abbandonarsi al panismo equivale a morire: «Bruci / tu pure tra le lastre dell'estate, / cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto / provi le ignote note sul tuo flauto» (vv. 22-25): il verbo “bruciare” indica l'estinzione progressiva dell'autocoscienza, come in *Falsetto* («al sole bruci le membra»), e le «lastre dell'estate» sono madide di una desolazione mortuaria, giacché consuonano con le «derelitte lastre» tombali dei *Sarcofaghi* (*Ma dove...*, v. 10). *Minstrels* è dunque una lirica assai atipica, che si pone sul crinale tra il filone dell'aspirazione all'accidia e quello del rigetto di essa. Lo smarrirsi del «cuore», inoltre, è affine al “perdersi” di *Egloga* e si contrappone al “perdersi” della chiusa di *Non rifugiarti...* L'affinità fra i «tre avanzi di Bacchanale» e i «fanciulli» di *Caffè a Rapallo* (latori di «un mondo gnomo») nel segno della regressione infantile è rivelata da una variante del 1962, in base alla quale i tre musicisti sono «gnomi fenomenali» (consonanza notata già da M. Tortora, *op. cit.*, p. 210).

«corneggia» (immagine di rinascita)⁷³ e le «lepri» che «cominciano a fischiare» (vv. 39, 48), intessendo una sinfonia misteriosa e ammaliante⁷⁴. La poesia si chiude dunque su una radicale palinodia dell'*incipit*, testimoniata anche dall'uso del possessivo: a

⁷³ “Corneggiare” significa «avere la forma falcata delle corna (la luna, nelle sue prime fasi)» (*Grande dizionario della lingua italiana*, cit., vol. III: *Cert-Dag*, p. 784): la luna che «corneggia» è dunque una luna rinascente.

⁷⁴ La lepre simboleggia la palingenesi, come afferma sant’Ambrogio: «Lepores certe [...] hyeme albescere, æstate in suum colorem redire non dubium est. Hæc ideo libavi, ut ad commutationis fidem, quæ in resurrectione futura est, etiam ista exempla nos provocent» (Sanctus Ambrosius, *Hexaameron libri sex*, libro V: *De opere quinti diei*, cap. XXIII: *De verme Indico, chamæleonte, lepore ac phoenice; quibus ad fidem resurrectionis ac mortis præparatione informamur [...]* in *Patrologiæ cursus completus [...]. Series prima [...]*, cit., t. XIV: *Sancti Ambrosii mediolanensi episcopi opera omnia*, Garnier fratres, Parisiis 1845, t. I, p. 238). Non a caso, Mantegna inserisce due lepri nell’*Orazione nell’orto* (il riquadro sinistro della predella della Pala di San Zeno) per suggerire simbolicamente l’imminente resurrezione di Cristo (la prima, accoccolata immobile all’ombra di una roccia, pare alludere alla morte di Gesù, il cui corpo verrà sepolto in una grotta chiusa da un macigno; la seconda, che sta attraversando un ponticello sull’acqua, sembra rappresentare il ritorno dalla sponda della morte, incarnando il dinamismo della rinascita). L’importanza di Mantegna nella fucina scrittoria montaliana è ribadita da Montale stesso: «non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela [...] – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna» (E. Montale, *Tornare nella strada* [1949] – in *Auto da fé* –, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 141). I fischi eufonici delle lepri sono antitetici ai fischi delle «pietre» di *Flussi* («fischiano pietre tra le fronde» – v. 44 –), pregni di egoismo e aggressività.

essere definiti «miei» non sono più gli ondeggianti «ulivi» (v. 2) della discesa nel panismo, ma i «paesi» (v. 47), territori ravvivati dai fischi delle «lepri» e dalle comunità umane⁷⁵, dove l'ecceità e l'intreccio semantico sono ricchezze da coltivare appassionatamente. Al tempo dell'accidia si è sostituito quello dell'innamoramento per l'esistenza, come rivela il passo del *Morgante* riecheggiato dal mirifico "corneggiare": «Era nel tempo ch'ognun s'innamora / e ch'a scherzar comincian le farfalle / [...]; / la luna appena corneggiava ancora»⁷⁶.

6.

Riviere... si apre con una discesa nel panismo favorita da alcuni catalizzatori vegetali: i «pochi stocchi d'erbaspada» (v. 2), le «due camelie pallide» (v. 5), l'«eucalipto biondo» (v. 7), gli «olivi» e i «girasoli» (v. 13). L'espressione «stocchi d'erbaspada» insiste sull'isotopia dell'arma da taglio, come a suggerire la capacità di trafiggere l'autocoscienza (spingendola verso la morte); l'«eucalipto» è significativamente «biondo», il colore deputato negli *Ossi* a veicolare il discioglimento nel grembo panico (si vedano il «nuotar nel biondo» di *Minstrels* e le «bionde trasparenze» di *Portami...*); le «camelie» sono «pallide» come l'io anelante al sonno oblioso in *Merigiare pallido e assorto* e

⁷⁵ Il termine «paesi» indica infatti la presenza di nuclei abitativi umani.

⁷⁶ L. Pulci, *Morgante maggiore*, a cura di G. Volpi, Sansoni, Firenze 1914, IV, 2, vv. 1-5, vol. I, p. 90 (cito da questa edizione perché è quella probabilmente letta dal giovane Montale). Cataldi segnala che il verbo «corneggiare», «in questa accezione, ha un unico precedente nel *Morgante* di Pulci» (P. Cataldi, in E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 187), ma non indaga la portata semantica di tale intertestualità.

come il «Mare» «pallido» e la «foce» «pallida» del *Meriggio* dannunziano, invitanti grembi funerei⁷⁷; i «fremiti d'olivi» (v. 13) rimandano agli ondeggianti «ulivi» di *Egloga* (scenario dell'«idillio» accidioso), e gli «sguardi di girasoli» (v. 13) riecheggiano l'«ansietà» del «volto giallino» del «girasole» di *Portami...*⁷⁸, pervaso dalla brama di annullarsi nella luce riardente. Inoltre, l'«eucalipto» è mostrato nel suo tuffarsi («si tuffi» – v. 7 –) «tra sfrusci e pazzi voli / nella luce» (vv. 8-9), il che ci riporta al tuffo annichilente di Esterina in *Falsetto* e al «girasole impazzito di luce» di *Portami...*⁷⁹, emblema della dismissione della razionalità e del rigetto dell'istinto di conservazione. Tutti questi elementi concorrono a imprigionare l'io lirico nella morsa del panismo, come rivelano i versi 11-12: «invisibili fili a me si asserpano, / farfalla in una ragna». In questo caso la ragnatela non simboleggia le interconnessioni ontologiche semanticamente pregne (come in *Non rifugiarti...* e in *Egloga*), ma la gabbia asemantica del *nirvana*, in cui l'individuo si sta segregando spegnendosi progressivamente. Laddove le «farfalle» dello scorcio di Pulci arieggiato in *Egloga* e quelle di *Tentava la vostra...* danzano libere e scherzose («Passò nel riquadro azzurro una fugace danza / di farfalle» – vv. 9-10 –), la «farfalla» di *Riviere...* è invischiata nelle trame stordenti dell'*acedia* e destinata a morire di lì a poco. Che gli «invisibili fili» alludano al nichilismo

⁷⁷ Cfr. G. d'Annunzio, *Meriggio*, vv. 2-3, 28, 35, cit., pp. 484, 485. Per approfondire il rapporto tra il panismo funebre di *Meriggio* e gli *Ossi*, rimando a M. Sarni, *op. cit.*

⁷⁸ Questa eco è rilevata in A. Valentini, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Bulzoni, Roma 1971, p. 86, nota 2.

⁷⁹ L'affinità fra i «pazzi voli / nella luce» dell'«eucalipto» e il «girasole» «impazzito di luce» è indicata da M. Marchi, *Sul primo Montale*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 39.

accidioso, è dimostrato dall'intertesto nietzschiano da cui Montale estrae tale sintagma:

«verso l'ora del meriggio, quando il sole incombeva proprio sul suo capo, Zarathustra passò vicino ad un vecchio albero [...]. [...] un altro desiderio più intenso lo colse: sdraiarsi all'ombra dell'albero, nell'ombra del pieno meriggio, e dormire. / Così fece Zarathustra [...]. E, mentre si addormentava, così parlò Zarathustra nel suo cuore: / «[...] egli [- ovvero il sonno -] mi costringe a distendere la mia anima! [...] – Come una nave che entri nel più tranquillo de' suoi porti, essa si accosta alla terra, stanca del lungo errare per mari malsicuri [...] / Quando questa nave si stringe amorosamente alla terra, basta che dalla terra un ragno mandi i suoi fili sino a lei. [...] / E simile a una nave cullantesi nella più quieta delle sue baie, io riposo ora vicino alla terra, fedele e fidente, in attesa di venir avvinta a lei con invisibili fili»⁸⁰.

Questo brano influenza Montale in profondità: i temi del riposo e della nave amarrata a terra (simboli dello smemoramento) sono alla base di *Arremba...*; la stanchezza e la tentazione del sonno nell'ora meridiana occhieggiano – come ho rilevato in «*Merigiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli «Ossi di seppia»* – in numerose liriche degli *Ossi*; il motivo lessicale del “basta” («basta che alla terra un ragno [...]») risuona nell'*incipit* di *Riviere...*: «Riviere, / bastano pochi [...]». Gli «invisibili fili»

⁸⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* [1881-1885], Fratelli Bocca, Milano-Torino-Roma 1915, 4ª ed. interamente rifatta sulla versione della 1ª da R. G., parte IV, *A meriggio*, pp. 262-263.

di ragnatela derivati da Nietzsche stanno per estinguere l'io, tramutandolo in «una pietra / levigata dal mare» (vv. 30-31)⁸¹, così come farebbe l'anguicrinita Medusa, cui sembra richiamarsi il verbo «si asserpano» (che significa “si avvolgono intorno come serpi”); tale predicato risente anche di una dichiarazione di Casiano, secondo il quale il sinuoso serpente dell'«*acedia*» «*serpat in corde monachi*»⁸².

La «ragna» viene sfruttata da Montale per indicare che l'abbandono al panismo è esso stessa un carcere: se, infatti, da un lato libera dal dolore e dalle gravose percezioni dell'autocoscienza, dall'altro spinge a cancellarsi nel flusso amorfo dell'es-

⁸¹ La mineralizzazione – realizzata o ipotizzata – dell'individuo ricorre anche in *Falsetto* («noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo»), *Spesso il male...* («la statua») e *Mediterraneo* («Come allora oggi in tua presenza impietro» – *Antico...*, v. 9 –; «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi» – *Avrei...*, vv. 1-2 –). Il tema della mineralizzazione dell'io affonda le radici in Sbarbaro: «Nel torpore che lo lega, / mi pare che il mio corpo si trasformi. // Forse in macigno» (C. Sbarbaro, *Afa di Luglio...*, vv. 10-12, in *Resine* [1911], a cura di G. Costa, Scheiwiller, Milano 1988, pp. 114-115); «A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / [...]. | Mi pare / d'esser sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro» (Id., *Esco dalla lussuria...*, vv. 11-16, in *Pianissimo*, cit., p. 45); «Inerte vorrei esser fatto / come qualche antichissima rovina» (Id., *A volte sulla sponda...*, vv. 14-15, in *Pianissimo*, cit., p. 79). Particolarmente significativo il lacerto di *Esco...*, giacché l'«indifferenza» della «pietra» cui l'io lirico si agguaglia è alla base dell'aspirazione montaliana alla «divina Indifferenza» della «statua».

⁸² Cfr. *supra*, nota 17. Come nota Bonora, “asserparsi” «è un verbo formato dal poeta» (E. Bonora, *op. cit.*, p. 71).

sere, condannando alla tirannia assoluta del *nirvana*. Nonostante ciò, nella seconda strofa questa «cattività» è guardata ancora con una simpatia venata di nostalgia, anche perché consente di rievocare gli anni della fanciullezza: «Dolce cattività, oggi, riviere / di chi s'arrende per poco / come a rivivere un antico giuoco / non mai dimenticato» (vv. 14-17)⁸³. La locuzione «per poco» segna tuttavia una scissura rispetto all'infanzia: adesso il «giuoco» dello «svanire a poco a poco», «come l'osso di seppia» «sballottato» «dalle ondate» (vv. 26-28), non appaga più l'io lirico. Lo «smarrito adolescente» (v. 19) poteva contentarsi delle sirene panistiche, pronte a offrirgli un magico «filtro» (v. 18) che lo distanziasse dalle sue pene; oggi invece questa spessa cortina ottundente non è più soddisfacente, e infatti il «filtro» è definito «acre» (v. 18), a rimarcare l'inaccettabile, amara violenza insita nello spegnimento dell'io. Il ragazzo desideroso di annullarsi viene allontanato in un passato ancestrale: «fanciullo *antico* / che accanto ad una rósa balaustrata / lentamente moriva sorridendo» (vv. 35-37, corsivo mio). Eppure il paesaggio marino continua tuttora a «parlare» all'animo del

⁸³ La «cattività» è «dolce» come il «dolce canto delle Sirene» (Omero, *op. cit.*, XII, v. 240), il baudelairiano «sommeil aussi doux que la mort» (C. Baudelaire, *Le Léthé* – in *Les Épaves* –, v. 10, in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, a cura di Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1961, ed. rivista, completata e presentata da C. Pichois, p. 140), il «sopor dolce» e il «sonno» «dolce» di Sbarbaro (C. Sbarbaro, *Afa di Luglio...*, v. 5, cit., p. 114; Id., *Sonno, dolce fratello della morte...*, v. 1, in *Pianissimo*, cit., p. 48).

protagonista⁸⁴: le immagini che lo rapiscono, però, non sono più i catalizzatori della «distruzione accidiosa», ma gli emblemi di «un piano di vita» pregno di significato: le «lame d'acqua scoprentisi tra varchi / di labili ramure» (vv. 40-41) rappresentano la bellezza palpitante della realtà⁸⁵, cui si può accedere se si attraversano gli euforici «varchi», memori del «varco» miracoloso di *Casa sul mare*: «Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi» (vv. 24-26)⁸⁶. I «varchi» si configurano come le «maglie

⁸⁴ Cfr. vv. 38-39: «Quanto, marine, queste fredde luci / parlano a chi straziato vi fuggiva». Con le parole «straziato vi fuggiva» l'io lirico allude al fatto che da fanciullo decise a un certo momento di allontanarsi dalle tentazioni paniche delle riviere: in conseguenza di ciò, annullato l'influsso analgesico del «filtro» panico, provò un dolore straziante.

⁸⁵ Diversamente da quanto sostiene il Battaglia, secondo il quale sono «gore, stagni, pozzanghere» (*Grande dizionario della lingua italiana*, cit., vol. VIII: *Ini-Libb*, p. 704), le «lame d'acqua» di *Riviere...* sono le porzioni equoree palpitanti di luce e di colore che si scorgono tra le fronde: la situazione descritta è analoga a quelle di *Merigiare...* («Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare») e di *A vortice...* («al mare là in fondo fa velo / più che i rami, allo sguardo, l'afa» – vv. 6-7 –). Il mirabile risplendere delle acque marine come lame luminose occhieggia anche in *S'è rifatta...*: «Lameggia nella chiarità / la vasta distesa» (vv. 9-10). Inoltre, le «lame» riprendono, rovesciandoli di segno, gli «stocchi» dell'«erbaspada» dell'*incipit*: infatti, mentre questi pugnalano l'autocoscienza, portandola verso la morte, quelle trafiggono la cappa della monotonia desolante, contribuendo a condurre l'io a una vita intensa.

⁸⁶ Al «varco» di *Casa sul mare* e ai «varchi» di *Riviere...* rimanda il «varco» della *Casa dei doganieri* (nelle *Occasioni*): «Il varco è qui?» (v. 19).

rotte nella rete», gli «anelli che non tengono» della catena di un'esistenza desolata e monotona⁸⁷, da cui bisogna evadere per rinascere e aprirsi all'infinito («Forse solo chi vuole s'infinita» – *Casa sul mare*, v. 22 –)⁸⁸. La pennellata impressionistica delle «rocce brune / tra spumeggi» (vv. 41-42) – che fa pensare a *La Manneporte* di Monet – esprime la vibrante intensità del reale, e il «frecciare di rondoni vagabondi» (v. 43) incarna il vettore direzionale assunto da una vita votata alla ricerca e all'accrescimento del senso, riacciandosi alle «frecciate biancazzurre» delle «ghiandaie» di *Mediterraneo* (*A vortice...*, v. 17) e agli uccelli marini dell'*Agave su lo scoglio*: «qualche uccello di mare se ne va; / né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: / 'più in là!» (*S'è rifatta la calma...*, vv. 18-20)⁸⁹.

L'inquietudine dinamica veicolata da questi versi imprime una svolta decisiva all'andamento di *Riviere...*, scindendo

⁸⁷ Cfr. *Godi...*, vv. 15-16: «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»; *I limoni*, v. 27: «l'anello che non tiene».

⁸⁸ Come rileva A. Valentini, *op. cit.*, p. 30, nota 14, i varchi montaliani riecheggiano il verso «quand'io udi "Venite; qui si varca"» (D. Alighieri, *Purgatorio*, XIX, v. 43). È significativo che il varco annunciato dall'angelo nella *Commedia* coincida con l'uscita dalla terza cornice del monte purgatoriale (dove sono puniti gli accidiosi) e si manifesti poco dopo l'apparizione onirica della «serena», che sembra voler ostacolare il proseguimento del cammino di Dante (tant'è vero che egli fatica molto a svegliarsi): il varco dantesco e i varchi montaliani sono dunque antitetici alle sirene dell'accidia.

⁸⁹ La locuzione «né sosta mai» significa “e non si ferma mai una volta per tutte”, e indica quindi che la vita è un viaggio infinito, in cui non si deve mai desistere dall'apprendere qualcosa di nuovo, dall'aprirsi a incontri imprevisti e dal desiderare altre mete, pena il rimanere prigionieri di una stasi impaludante.

una volta per tutte il passato delle aspirazioni paniche dal presente gravido di speranza: «Ah potevo / credervi un giorno o terre, / bellezze funerarie, auree cornici / all'agonia d'ogni essere. | Oggi torno / a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore / par sciogliersi in ricordi lieti – e atroci» (vv. 43-48). Le «bellezze funerarie» di un tempo, «auree cornici» in cui l'io intendeva obliare il «male di vivere («l'agonia d'ogni essere») annichilendosi, sono ormai scomparse, cancellate dalla nuova energia del soggetto: un soggetto che sa superare il tarlo del dubbio corrosivo (incarnato dalla proposizione «o è inganno»), come mostra la commozione cui finalmente si abbandona il suo «cuore»⁹⁰, analogamente a quanto avviene nei *Limoni*: «il gelo del cuore si sfa» (v. 46). Lo scioglimento della tensione che paralizzava la componente emotiva conduce Montale ad annodare la triste consapevolezza del dolore (segnalata anche dai «ricordi» «atroci») con la «volontà» di rinnovarsi, trascendendo tale sofferenza e rinvenendo la densità semantica del creato: «Triste anima passata / e tu volontà nuova che mi chiami, / tempo è forse d'unirvi / in un porto sereno di saggezza» (vv. 49-52)⁹¹. Forte di questa «saggezza», l'«anima» «non» è «più di-

⁹⁰ Infatti il liberatorio sciogliersi della paralisi del «cuore» è inserito in una frase concessiva (introdotta da «ben che»), che oppone il proprio contenuto alla proposizione precedente («o è inganno»).

⁹¹ Il «porto sereno» rima a distanza con la chiusa di *Non rifugiarti...* («nel sereno / di una certezza: la luce»). La «volontà nuova» rinvia alla volontà palinogenetica degli scorci succitati di *Casa sul mare* («Forse solo chi vuole s'infinita; «qual volle si ritrovi») e alla volontà di rinascita della sbarbariana *Organetto*: «intorno mi guardo spavaldo, / dico a me stesso: Voglio». L'importanza della «volontà» è ribadita

visa» (v. 55), non viene più incisa dalle incrinature che ne spezzavano l'organicità in un coacervo di frammenti desolati⁹², come testimonia l'apertura di *Casa sul mare*: «Il viaggio finisce qui: / nelle cure meschine che dividono / l'anima che non sa più dare un grido» (vv. 1-3). L'«anima» di *Riviere...* è ormai capace di prorompere in un «grido» palingenetico, riunendo i propri frammenti in un afflato di amore per la vita. Ecco dunque comparire «l'invito / di voci d'oro» (vv. 53-54), che ribalta – risemantizzandolo – l'oro ingannevole delle «auree cornici» panistiche del verso 45⁹³; ecco balenare la possibilità di «cangiare in inno l'elegia», di «rifarsi» (v. 56) e «non mancar più» (v. 57). E così la

anche in uno sconsolato passo del *Quaderno genovese*: «vorrei fare qualcosa di mio, ma... sono desideri; mi manca ogni volontà. La mia impotenza è prodigiosa» (E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., p. 1331; la nota è vergata domenica 17 giugno). Come osserva Scarpati, l'io lirico di *Casa sul mare* (e – aggiungo io – quello di *Riviere...*) è «memore della pagina agostiniana che il giovane Montale aveva letto in Gratry: “Ainsi la foi est en notre pouvoir, puisque chacun croit quand il veut, et quand on croit, c'est qu'on le veut”» (C. Scarpati, *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Vita e pensiero, Milano 1997, pp. 21-22).

⁹² Cfr. *Debole sistro...*, vv. 5-7: «Dirama dal profondo / in noi la vena / segreta»; la «vena» è la profonda incrinatura che tarla gli animi umani, incidendoli tormentosamente così come l'afa fende il suolo: infatti la «vena» rima a distanza con il «suolo che si avvena» di *Mediterraneo (A vortice...*, v. 8). Allorché è scisso in frammenti disorganici, l'«animo» è «informe» (*Non chiederci...*, v. 2).

⁹³ L'oro ingannevole delle «auree cornici» compare anche nell'«età d'oro florida» della *Farandola...* (v. 7). Montale scrive «ed un giorno sarà ancora l'invito / di voci d'oro» (vv. 53-54, corsivo mio) non per-

poesia (e il libro intero) termina con il canto spiegato della rinascita, dove la sensualità si fonde con la spiritualità in un intreccio inebriante⁹⁴:

«Potere / simili a questi rami / ieri scarniti ed oggi pieni / di fremiti e di linfe, / sentire / noi pur domani tra i profumi e i venti / un riaffluir di sogni, un urger folle / di voci verso un esito; e nel sole / che v'investe, riviere, / rifiorire!» [vv. 57-66]

L'io sta per immergersi in un mistico abbraccio con la natura, che, lungi dall'annullarlo, lo spingerà a fiorire rigoglioso,

ché tali «voci» siano simili ai catalizzatori del panismo presenti all'inizio della poesia, ma perché rimandano a un tempo in cui l'io lirico era stato visitato dalla speranza e dall'armonia. D'altronde, negli *Ossi* è frequente la sottolineatura del «legame con un indefinito tempo passato, che ha custodito le “spore” della vita e può farle aprire nel presente» (T. Arvigo, *op. cit.*, p. 24, nota 1).

⁹⁴ Così facendo, Montale inverte liricamente quanto afferma Boutroux: «Nostro compito è di conciliare e sorpassare l'immanenza e la trascendenza»; «la relazione tra lo spirito e la natura non è un rapporto d'esclusione ma d'inclusione reciproca» (E. Boutroux, *La natura e lo spirito e altri saggi*, trad. it. di G. Papini, Carabba, Lanciano 1909, pp. 45, 70). L'importanza di Boutroux nella poetica montaliana è dichiarata nel 1946 in *Intenzioni (Intervista immaginaria)*: «forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* [...] agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto» (E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1479). Il volume di Boutroux da cui ho tratto le due citazioni viene acquistato da Montale nel 1916, come testimonia l'epistola della sorella a Minna Cognetti del 22 ottobre 1916: «Vuoi sapere gli ultimi libri che ha comprato? [...] “La natura e lo spirito” di Emilio Boutroux» (M. Montale, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., pp. 331-332).

sulla scia della massima di François de Sales citata con passione da Marianna Montale: «Où Dieu nous a semés, il faut savoir fleurir!»⁹⁵.

Come l'«oro», anche i «fremiti» e l'«urger folle» delle «voci» «verso un esito» (che ribadisce l'«invito» delle «voci d'oro») riprendono, rovesciandole di segno, due locuzioni afferenti alla fusione panica: la «ragna / di fremiti d'olivi» (vv. 12-13) e i «pazzi voli / nella luce». Laddove i «fremiti d'olivi» materiano la ragnatela dell'accidia imprigionante il soggetto⁹⁶, i «fremiti» dei rami primaverili sono i brividi della nuova vita che

⁹⁵ Cfr. M. Montale, lettera a I. Zambaldi del 22 giugno 1913, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 169: «Vorrei che tu fossi qui [...]. Ti scriverei questa frase che ho riletto stamane: “Où Dieu nous a semés, il faut savoir fleurir!”» (la frase compare spesso nei *tracts* che François de Sales affiggeva sulle porte delle case nelle città e nei villaggi della Savoia). La fioritura dell'io si ricollega anche alla quarta strofa di *S'è rifatta...* («O mio tronco che additi / [...] / ogni rinato aspetto coi germogli fioriti / sulle tue mani» – vv. 13-16 –) e alla chiusa della giovanile *Scendiamo la via...* («Ed ora / mi sento tutto fiorito non so se d'ali o di vele» – vv. 12-13 –).

⁹⁶ Affine ai «fremiti d'olivi» è l'«eguale / fremer di vite» dei versi 22-23 (la radice di «fremere» è la stessa di «fremiti»), che allude al discioglimento degli enti nel fluire panico. Subito dopo il «fremer di vite» compare la locuzione sinonimica «una febbre del mondo» (v. 24), che rimanda a Cassiano, ai cui occhi l'«acedia» è «quaedam febris ingruens tempore præstituto» (cfr. *supra*, p. 4 e nota 16). La febbre meridiana di Cassiano viene riecheggiata anche dal meriggio calcinato e accidioso di *Crisalide* («Il sole s'immerge nelle nubi, / l'ora di febbre, trepida, si chiude» – vv. 50-51 –).

si afferma, libera dalle costrizioni precedenti⁹⁷; e, mentre i «pazzi voli» indicano la perdita della ragione, l'«urger» delle «voci» è «folle» in quanto si contrappone non alla razionalità, ma alla gabbia arida del razionalismo puro (slegato dal «cuore»), che inchioda a un pessimismo vacuo e senza sbocchi⁹⁸: infatti le «voci» spingono verso uno scopo euforico⁹⁹, innalzando l'io a vette sempre più sublimi, come mostra il passo di *Gênes* riecheggiato in questi versi:

⁹⁷ Nei «fremiti» dei «rami» vibra l'eco dei suggestivi fremiti descritti da Marianna: «C'è qui, nella camera mia, / un fremito arcano, giulivo, / un fremito pien di poesia» (M. Montale, *Serenità*, vv. 13-15, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 31; la poesia è stesa il 31 ottobre 1909); «Ascolta il fremito leggero che passa per gli alti alberi, e per le pianticelle fiorite, un fremito che ha qualche cosa di spirituale» (*ibid.*, p. 39; questo passo è vergato nel 1911 in una sorta di diario).

⁹⁸ Cfr. E. Boutroux, *op. cit.*, pp. 91, 127: «c'è un modo di conoscenza ch'è una proprietà dell'amore. Per colui che osserva senza amare questa conoscenza è impossibile»; «[Ravaisson] ritenne che l'origine dell'errore era nel partito preso di non fare appello che all'intelletto propriamente detto, alla facoltà dei concetti astratti e distinti, e che il vero metodo filosofico era la riflessione vivente in cui concorrono tutte le nostre facoltà, il cuore colla ragione, il sentimento coll'intelligenza». E si veda anche ciò che dichiara Marianna nella lettera a Ida Zambaldi del 15 ottobre 1915: «L'amore è vita, non la saggezza fredda» (M. Montale, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 254).

⁹⁹ Le entusiasmanti «voci» urgenti «verso un esito» risentono anche di uno scorcio del *Quaderno genovese* (come nota L. Barile, in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, A. Mondadori, Milano 1983, p. 117, nota 43): «Che cos'è quest'èmpito di sensazioni e di voci che chiedono un ésito, in me? La somma delle mie *possibilità*,

«il suffit d'un peu de *volonté* et de réflexion pour y retrouver l'histoire encore toute *frémissante* parmi le tumulte quotidien; alors, si près du présent, le passé créé par la même race paraît plus suggestif, et de la vivante complexité de la ville mille pensées naissent, *s'élèvent comme des voix*, assaillent l'esprit toutes ensemble et y propagent une profonde et retentissante harmonie»¹⁰⁰.

La «volonté» risuona nella «volontà nuova», l'aggettivo «frémissante» nel sostantivo «fremiti», le «voix» nelle «voci»; e la «profonde et retentissante harmonie» si spande anche nella chiusa montaliana, con il sole che brilla fecondo e ristoratore

forse...; fors'anche delle mie *probabilità...*» (E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., p. 1291).

¹⁰⁰ J. De Foville, *Gênes*, Librairie Renouard-Laurens, Paris 1907, pp. 1-2, corsivi miei. Questo libro viene ripetutamente citato ed elogiato da Montale: «Debbo al libro del Foville [...] se io ho potuto approfondire l'immagine spirituale di [Genova]» (E. Montale, *Francia e Italia* [1945], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. I, p. 646); «la gloria dei suoi monumenti di pietra, dei suoi palazzi, delle sue pinacoteche pubbliche e private, delle sue ville e dei suoi giardini è consegnata a un libro di Jean de Foville» (Id., [*«Genova com'era 1870-1915» di Luciana Frassati*] [1960], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. II, p. 2225); «il miglior libro su Genova (storia, arte, costume) l'ha scritto [...] Jean de Foville. È, purtroppo, un nome oscuro» (Id., [*Atmosfera di Genova*] [1963], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. II, p. 2547); «la Genova che fu mirabilmente descritta da Jean de Foville in un introvabile libretto» (Id., *La riviera di Ciceri (e la mia)* [1970], in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1455).

(eco rovesciata del «sole» divorante dei versi 33-34)¹⁰¹, e gli alberi che si rivestono di gemme e di fiori, come il «pesco» di Sbarbaro e gli squillanti meli di Pissarro¹⁰². Va infine notata, ne-

¹⁰¹ Cfr. vv. 32-34: «sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata» (è uno dei desideri panici di un tempo). La vivifica luce solare della chiusa di *Riviere...* (che «investe» il paesaggio con possanza) è affine alla «solarità» dei *Limoni* e alla «luce» di *Non rifugiarti...* Riguardo alla presenza di una solarità negativa e di una solarità positiva negli *Ossi*, si vedano le acute osservazioni di Almansi: «Ci sarà così un sole che ci fa vedere e un sole che ci acceca: un sole-salvezza e un sole-dannazione; un sole giallo e un sole nero» (G. Almansi, *Ipotesi e documenti per il primo Montale*, in *Paragone*, n. 304, giugno 1975, p. 95).

¹⁰² Cfr. C. Sbarbaro, *Organetto*, v. 101: «rifiorire del pesco»; C. Pissarro, *Meli in fiore ad Éragny*, 1895, olio su tela. La fioritura della natura e del soggetto (animato dalla «volontà nuova») si delinea come il rovesciamento di un desolato scorcio sbarbariano: «Son questi i tristi / giorni in cui senza volontà si vive, / i giorni dell'attesa disperata. / Come l'albero ignudo a mezzo inverno / che s'attrista nella deserta corte / io non credo di mettere più foglie / e dubito d'averle messe mai» (C. Sbarbaro, *Taci, anima mia...*, vv. 1-7, in *Pianissimo*, cit., p. 69). Il fiorire dell'io sulla scia del germogliare della natura sembra risentire di una lirica di Marianna (stesa a Camaldoli nella primavera del 1912): «Il colle, un giorno desolato ed arso, / ho riveduto a nuovo rivestito; / fresco di fiori ed erbe m'è riapparso / e l'anima, commossa, ha trasalito. // Perché non può il miracolo gentile / ripetersi in un'anima sfinita? / Oh sì! Verrà, verrà per te l'aprile / e fiorirà la squallida tua vita» (M. Montale, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 160). In questa breve poesia di Marianna è inoltre anti-

gli ultimi sette versi, l'insistita allitterazione delle fricative labiodentali («Fremiti, «linFe», «proFumi», «Venti», riaFFluir», «Folle», «Voci», «Verso», «V'inVeste, «riViere», riFiorire»), che traduce fonicamente lo spirare dei «venti» rigeneranti¹⁰³ (come già in *Godi...*, dove «*il vento*» «*rimena l'ondata della vita*» – vv. 1-2 –)¹⁰⁴, il soffiare del *Geist* vivificatore di matrice divina cui l'io lirico è ormai pronto ad accordarsi.

Matteo Sarni

cipato uno dei nuclei semantici più rilevanti degli *Ossi*: la contrapposizione tra l'euforico «miracolo» (cfr. *Crisalide*, v. 66: «la libertà, il miracolo») e il disforico squallore (cfr. *Crisalide*, vv. 37-38: «nel limbo squallido / delle monche esistenze»).

¹⁰³ Le fricative labiodentali sono infatti i foni che meglio riproducono il rumore di un soffio.

¹⁰⁴ L'allitterazione delle fricative labiodentali trama l'intera lirica (con le [f] e le [v] poste spesso – per dar loro ancora più enfasi – in apertura di parola, come nell'*explicit* di *Riviere...*): «*Vento*», «*Vi*», «*Vita*», «*doVe*», «*aFFonda*», «*Viluppo*», «*Frullo*», «*Volo*», «*commuoVersi*», «*Vedi*», «*trasForma*», «*roVello*», «*Forse*», «*Fantasma*», «*salVa*», «*Futuro*», «*Fuori*», «*Fuggi*», «*Va*», «*lieVe*» (*Godi...*, vv. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 18). Il «vento» di *Godi...* e i «venti» di *Riviere...*, forieri di una mirifica rinascita, si contrappongono al «vento» «violento» di *Falsetto*, che concorre a immergere Esterina nel panismo, «addensando» e «lacerando» (vv. 6-7) in un monotono andirivieni la cortina fumogena di cui ella si imbeve, e accompagnando l'immagine del suo tuffo nel mare annichilente («e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico»).

SOMMARIO

In questo articolo si analizzano le poesie degli *Ossi di seppia* in cui Montale contrasta vittoriosamente la tentazione dell'accidia smemorante, intimamente connessa al motivo del demone meridiano (magistralmente incarnato in alcune figure ricche di memorie letterarie). Per mezzo di una disamina attenta alle armoniche intertestuali, si mostra come – lungo lo snodarsi della silloge – la strada della salvezza passi attraverso la ripulsa delle sirene dell'accidia e sia suggellata dalla fioritura palingenetica dell'io lirico.

SUMMARY

This article focuses on some of Montale's poems from *Ossi di seppia*, in which the poet successfully opposes the temptation of forgetful sloth, intimately connected with the motive of the midday demon (splendidly embodied in figures rich in literary memories). With a close examination of intertextual relationships, the author attempts to show how throughout the collection the way to salvation goes through the rejection of the sirens of sloth, and is sealed by the palingenetic bloom of the lyric ego.

**VII. *La «di nessuno»*: su una pagina
di Luciano Bianciardi
Nell'ipotesi di un tu escatologico**

di *Alberto Fraccacreta*

La «di nessuno»

«Forse tu sei fatta così, come io ti vedo appena entro in classe: immobile, seduta sull'orlo del banco che ti sorregge stupefatto di così poca mole, eternamente avvolta dall'azzurro civile e dimesso della tua cappa, con gli occhi vaganti, innocui e incolori; pare che tu chieda scusa al mondo del poco fastidio che gli dai.

O forse tu sei colei che mi sorride e mi guarda con occhi scintillanti, pieni di una luce strana, che si illuminano di furbizia e talvolta bucano la pelle.

Mi piaci così, come potresti essere, sorridente, piena di luce e di bontà, ma forse non sei così: forse il tuo sorriso è il mio stesso sorriso riflesso in un magico specchio, forse la luce ch'io vedo nei tuoi occhi è soltanto in me, nelle mie pupille contratte di astigmatico. Non ti offendi se ti dico che quando parlo con te mi pare di udire soltanto l'eco delle mie stesse parole? Parlo col muro, direi; scusami, con un bel muro.

È una manovra, un gioco d'astuzia tutto questo tuo esteriorizzarti, oppure tu sei fatta così, senza sorriso, senza luce, senza personalità? Chissà, forse la tua personalità, il tuo carattere è proprio l'impersonalità.

Ma lasciamo andare: io rimasi incantato da quella luce che brillava nei tuoi occhi e per un momento pensai che tutto in te era adorabile, persino l'azzurro borghese della tua cappa. Però in quel momento ero

come il mitico Narciso, innamorato della sua stessa luce, ero affascinato dal suono delle mie stesse parole, della mia stessa anima.

Perché tu non sei così come io ti vedevo.

Tu sei una ragazza altera e dignitosa, con una piega poco dolce agli angoli della bocca, gli occhi fissi a terra, così come ti vidi, ricordi?, sul ponte di mezzo, quando non miolesti riconoscere.

Allora forse io ti conobbi veramente e conobbi me stesso.

Vidi la mia illusione, il mio dramma, la mia bontà. Vidi che la mia luce era fatta solo per riflettersi in uno specchio e non per illuminare le anime.

Ma perché dunque ti parlo? Tu continui a sorridere del mio sorriso di ieri e quella luce fatua e impossibile ritorna sui tuoi occhi. Ma ora ti so pensare: ti vedo, mi vedo e mi supero. Sono finalmente guarito.

*Pisa, Gennaio 1941*¹

I *Diari giovanili* di Luciano Bianciardi, redatti tra il 1939 e il 1946, come informa l'Avvertenza all'appendice di scritti presenti nel volume complessivo *Il cattivo profeta*, «sono divisi in due sezioni: *Diari universitari 1939-1942* e *Diari di guerra 1944-1946*»². Sebbene siano sostanzialmente di varia intonazione (critica letteraria, delle idee e di costume, bozzetti di vita, etc.), i *Diari universitari* possiedono un nucleo ben riconoscibile, una specie di *Bildungsroman* in forma di appunto che tratta di questioni sentimentali e, in particolare, dell'*Ewig Weibliche* a carattere gnoseologico, di rivelazione del reale *tout court*, di esplicazione dell'istituto dell'io nella sua percezione e relazione con l'alterità (femminile). Tale nucleo è come un approfondimento

¹ L. Bianciardi, *Diari universitari 1939-1942*, in *Il cattivo profeta. Romanzi, racconti, saggi e diari*, a cura di L. Bianciardi, prefazione di M. Marchesini, il Saggiatore, Milano 2018, p. 1383.

² *Avvertenza*, in L. Bianciardi, *Diari giovanili*, cit., p. 1373.

intimo delle amicizie coltivate all'Università e alla Scuola Normale Superiore di Pisa, città in cui lo scrittore visse dal novembre del '40 al dicembre del '41³. I brevi testi che compongono il *Leitmotiv* del ragazzo innamorato e strenuo osservatore degli atti e delle bizzarrie delle compagne di corso sono: *La piccola gladiatrice*, *Ancora a Marta*, *La «di nessuno»*, *A Luciana*, *The wretch*, *Marta*, *Pensierino aggiunto*, *Riconoscenza*, *Notiziario di Sapienza*, *Fanciulle*, *A Grazia* che conclude il racconto degli innamoramenti con riferimento diretto al modo in cui è iniziato (quasi una *Ringkomposition*): «la piccola gladiatrice». Ecco il microromanzo (manganelliano?) riassunto dallo stesso autore:

«Al principio di quest'anno ho cercato l'amore come nell'Alaska si cerca l'oro. Ho voluto amare, perché ne avevo bisogno. Ed ecco ben dodici pagine su cinque ragazze: Alda, Luciana, Fufi, Marta, Grazia. Per un momento ho creduto di amare ciascuna di esse:

³ Sul fermento non solo culturale degli anni pisani lo stesso Bianciardi dà qualche indicazione: «Molti giovani della Scuola Normale erano liberalsocialisti – il termine già circolava, pur ignorando noi tutti chi lo avesse costruito; oggi essi sono in gran parte passati al partito comunista – ricordo, perché mi furono più vicini, Nicola Vaccaro e Giorgio Piovano – ma credo che l'origine liberalsocialista conservi ancora, per loro, un significato, come lo conserva per me. Il mio liberalsocialismo del'41 e del '42, quanto a manifestazioni concrete, fu del resto ben poca cosa: qualche riunione furtiva in una cameretta della Normale, contatti tra Pisa e la mia città, dove mi incontravo con Geno Pampaloni e Tullio Mazzoncini, qualche provata e goliardica alzata d'ingegno – una volta scrissi una lettera a Mussolini, chiedendogli le dimissioni, dopo quelle di Badoglio – e nulla più» (*Cronologia*, in *Ibid.*, p. 1478). Per un approfondimento sulla vita e sugli spostamenti di Bianciardi si veda, invece, A. Bertani, *Da Grosseto a Milano: la vita breve di Luciano Bianciardi*, ExCogita, Milano 2007.

specialmente mi colpì lo splendore degli occhi di Alda, ma se ci penso ora mi accorgo che era semplice infatuazione.

Luciana mi colpì con la sua aria di bambinona e Fufi con il sorriso provocante: le corteggiavi per una settimana.

Poi venne la complicatissima Marta che fu la prima donna a trattarmi da amico: per due giorni ho creduto di esserne innamorato, ma poi mi sono accorto che volevo da lei solo un po' d'amicizia e l'amicizia l'ho avuta. Sopra questo quaderno solo lei ha scritto qualcosa.

Ma tra Luciano che scrive a Marta e Marta che gli risponde entra, furtiva e risoluta nello stesso tempo, "la piccola gladiatrice". Ed ecco il vero amore, quello che io ho sempre cercato e che non mi lascerò sfuggire»⁴.

Per mera esigenza cronachistica, la «di nessuno», com'è detto da Bianciardi in uno stralcio precedente⁵, è Alda. Al di là dei riconoscimenti e dei primati affettivi, se si parte dalle finalità scopertamente materiali della narrazione amorosa («ho voluto amare, perché ne avevo bisogno»), si comprende come il rapporto tra l'io narrante e il femminile si risolva soprattutto in termini di scandagliamento, di scrutinio del tu a scopo epistemico, a prescindere dalla sua realtà storica, rappresentato se-

⁴ L. Bianciardi, *Diari universitari 1939-1942*, cit., pp. 1401-1402.

⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 1394: «Alda la "di nessuno" è venuta in Sapienza con le labbra dipinte. È l'espressione di una personalità finalmente nata o è un tentativo di ricoprire le bollicine?».

condo una *tecnica dello specchio* molto simile all'incipit montaliano di *Satura*⁶. Bianciardi, «scrittore fuori dal coro»⁷, intende conoscere la realtà dell'amore e l'intera realtà attraverso la donna fornendo un'*altra sua storia*: questo tipo di luziana «conoscenza per ardore» gli permette di enucleare le diverse tipologie femminili (un po' *à la Saba*) e anche di raggiungere una valutazione personale dello sguardo, anzi della limpidezza nell'osservazione oggettiva delle situazioni.

Nel momento in cui lo scrittore avverte il bisogno di amare, si scontra con un tu costruito a puntino dal sé, adatto a soddisfare tale bisogno: un tu-oggetto trascendentale, sganciato dalla verità empirica o, almeno, baluginante di una scintilla ulteriore che pure Bianciardi riconduce alle iridescenti possibilità del proprio occhio artistico, malioso e, al contempo, smaliziato nel riconoscerne l'irrealizzabilità. Ma se il destinatario sembra avvolto dalla luce mistica dell'impossibilità, anche l'io autoriale nasconde una sua proustiana discrepanza con il sé:

«L'io di Bianciardi è un'ombra stesa tra l'io autobiografico nascosto e l'assenza di un vero alter ego letterario. È una maschera,

⁶ Cfr. E. Montale, *Il tu*, in *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 275: «I critici ripetono,/ da me depistati,/ che il mio tu è un istituto./ Senza questa mia colpa avrebbero saputo/ che in me i tanti sono uno anche se appaiono/ moltiplicati dagli specchi. Il male/ è che l'uccello preso nel paretajo/ non sa se lui sia lui o uno dei troppi/ suoi duplicati».

⁷ Cfr. G. Muraca, *Luciano Bianciardi. Uno scrittore fuori dal coro*, Centro di Documentazione, Pistoia 2012.

un'autoconstruzione, una dissimulazione. Una sorta di *io opaco*, in definitiva, la sua unica risorsa espressiva ed esistenziale»⁸.

Questa notazione riguarda ovviamente il Bianciardi narratore, ma potrebbe ben adattarsi anche al soggetto dei *Diari*. L'*io opaco* si attacca al lume dell'alterità: la descrizione della «di nessuno» diviene, dunque, esemplare per comprendere i tentativi – pressoché stilnovistici – di giustificare il vedere. La “fattura” della «di nessuno», la sostanza cioè di cui è costituita questa donna che, non essendo rudellianamente relegata al possesso, rifugge qualsiasi copertura identitaria («Chissà, forse la tua personalità, il tuo carattere è proprio l'impersonalità») rendendola inconfondibile e inafferrabile, è contornata di una «cappa» azzurra. Gli «occhi scintillanti, pieni di una luce strana», l'essere «sorridente, piena di luce e di bontà» sottolineano tre aspetti notevoli: la ricerca compulsiva, da parte dell'autore, di una pienezza soggettiva dell'*io opaco* nella «bellezza altrui» (per usare un'espressione di Adam Zagajewski); la presenza del chiarore nel viso della donna; la descrizione iconica della femminilità. Quasi come una Madonna di Gentile da Fabriano, la «di nessuno» (beninteso: non Alda) appare nella sua forza d'irruzione entro il pensiero di colui che la osserva, nella sua immagine fissa e immutabile oltre lo spazio e il tempo. Al di

⁸ M. Coppola, A. Piccinini, *Luciano Bianciardi, l'io opaco*, in L. Bianciardi, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, Ex Cogita Editore, Milano 2005, p. VII.

fuori del contesto propriamente politico della poetica bianciardiana⁹, sembra permanere un interrogativo, per così dire, ontologico-esistenziale che influenzerà un'altra linfa vitale – apparentemente non collegata – dell'ispirazione letteraria dello scrittore grossetano: l'utopia, l'ucronia, l'allostoria (storia alternativa)¹⁰. È lecito domandarsi allora se, nelle riflessioni sulla «di nessuno» e nelle varie descrizioni femminili, ci sia una consonanza weiliana tra l'immaginazione della persona amata e la sua reale consistenza. Come si è visto, Bianciardi stesso sembra dubitare:

«Mi piaci così, come potresti essere, sorridente, piena di luce e di bontà, ma forse non sei così: forse il tuo sorriso è il mio stesso sorriso riflesso in un magico specchio, forse la luce ch'io vedo nei tuoi occhi è soltanto in me, nelle mie pupille contratte di astigmatico. Non ti offendi se ti dico che quando parlo con te mi pare di udire soltanto l'eco delle mie stesse parole? Parlo col muro, direi; scusami, con un bel muro.

[...] Perché tu non sei così come io ti vedevo».

⁹ Cfr. AA. VV., *Luciano Bianciardi. Tra neocapitalismo e contestazione*, Editori Riuniti, Roma 1992. Si veda anche: C. Varotti (a cura di), *La parola e il racconto. Scritti su Luciano Bianciardi*, Bononia University Press, Bologna 2005.

¹⁰ Cfr. G. Muraca, *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea. Saggi su Silone, Bilenchi, Fortini, Pasolini, Bianciardi, Roversi e Bellocchio*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Kt) 2000. Mi permetto di rimandare, inoltre, a una mia piccola recensione, A. Fraccacreta, *Libero Bianciardi*, «Succedeoggi», 23 maggio 2018.

La «di nessuno» esiste davvero o l'autore, montalianamente, trova sé stesso nell'altro? La questione pare più complicata. Certamente il bisogno di amare, confessato dallo scrittore, presuppone la proiezione dell'io nella perfettività di un tu trascendentale; ma è anche vero che il lampo di bellezza scorto appartiene all'osservazione sensibile. Non Alda e nemmeno un'altra Alda: bensì un'*Alda altra*. L'azzurro, la luce, la bontà: tre elementi sovranaturali presenti nel cuore di una verità empirica. Lo «specchio magico» diviene così il medium tra il trascendentale e l'effettuale, tra il tu e l'io, tra il chiaro e l'opaco, tra la possibilità e l'esistente. Ed ecco che subentra la riflessione utopica: «Tu non sei così come ti vedevo». Il Bianciardi ucronico e osteggiatore della storia – sempre pronto alla riscrittura di essa – appare in tutta la sua *verve* già in questo passaggio decisivo che prelude, anche se lontanamente, all'ultimo romanzo, appunto allostorico, *Aprire il fuoco*¹¹. Come nota Raoul Bruni:

«Bianciardi fu sempre un irriducibile anarchico e, come spesso accade in Italia a personalità come la sua, risultò sgradito sia ai reazionari sia ai fautori delle magnifiche sorti. Da questo punto di vista, il libro forse più rappresentativo di Bianciardi è anche uno dei meno fortunati: mi riferisco a *Aprire il fuoco*, il suo ultimo romanzo, e, per molti aspetti, il suo testamento letterario, scritto nell'anno faticoso 1968 e pubblicato nel '69 (l'autore sarebbe morto due anni dopo). Chissà se qualcuno, nell'ambito delle celebrazioni per il cinquantenario del Sessantotto, ricorderà questa singolare ucronia romanzesca? Spero di essere smentito, ma temo di no, perché *Aprire il fuoco* non ha nulla che potrebbe essere funzionale a una celebrazione

¹¹ Per un approfondimento sul tema: M.A. Grignani, *Aprire il fuoco: epilogo di una scrittura in esilio, in agro Bianciardi*, «Il Verri», XXXVII, Monogramma, Milano 2008.

storica: non potrebbe essere usato dai nostalgici del Sessantotto, perché con i giovani ribelli di allora è tutt'altro che tenero, ma neanche dagli anti-sessantottini, dato che è un romanzo troppo rivoluzionario (una volta tanto, questo abusato aggettivo può essere impiegato con pertinenza) per piacere ai tradizionalisti. Bianciardi ri-racconta le Cinque giornate di Milano, posticipandone le vicende di oltre un secolo, dal 1848 al 1959, attualizzando così quell'epopea risorgimentale, a cui aveva già dedicato molte opere, tra cui lo scoppiettante *pastiche La battaglia soda*. In *Aprire il fuoco* Bianciardi rilegge e riscrive le Cinque giornate come una prefigurazione delle rivolte studentesche del Sessantotto. In totale controtendenza rispetto allo storicismo della cultura italiana coeva, lo scrittore abbatte ogni diaframma cronologico tra passato e presente, facendo direttamente interagire figure eminenti della storia risorgimentale (come Correnti e Cattaneo), uomini contemporanei del mondo dello spettacolo o della cultura (Enzo Jannacci, Giorgio Bocca, Domenico Porzio, Ugo Tognazzi, ecc.) e personaggi inventati di sana pianta. La cronaca delle rivolte assume talvolta un tono satirico che fa pensare ai *Paralipomeni* di Leopardi. Riassumendo con ironia le tendenze delle varie correnti, Bianciardi parla di quella che aveva “scelto ad emblema e divisa la cosiddetta linea emme, cioè la lettera iniziale dei nomi dei teorici a cui essa parte si rifaceva, e cioè il Mazzini, il Marx, il Mao, il Min e il Marcuse. (Gli avversari ci mettevano anche, a beffa, il Mussolini)”¹².

¹² R. Bruni, *Bianciardi, il '68 risorgimentale di uno sgradito irriducibile*, «Alias Domenica il manifesto», 13 maggio 2018. Scrive, invece, Marchesini nella prefazione al *Cattivo profeta*: «Dopo la sconfitta, il protagonista di *Aprire il fuoco* s'è convinto che bisogna fomentare una insurrezione senza fine – un disordine tranquillo, continuo e dunque non imbrigliabile dai capetti quartari travestiti da rivoluzionari. E soprattutto, non è più tempo di buttarsi sulle sedi istituzionali: “Bisogna occupare le banche e spegnere la televisione”. Purtroppo, però, perfino la fantasia più sfrenata riesce a inquadrare i frammenti utopici del

La necessità di una storia alternativa, di una reinvenzione del dato presente è la stessa necessità che pervade lo studente universitario nel “riscrivere” il volto e le movenze delle ragazze conosciute durante i corsi pisani: cioè, comprendere poeticamente che esiste una scintilla diversa, «strana», oltre la nuda presa di visione del reale. Questo, come si è detto, riguarda l’opacità dell’io e forse anche la malinconica incapacità di trovare una valida alternativa alla contingenza¹³ (sarebbe dunque un desiderio religioso inespresso, di *amor mysticus*). Nella questione relativa alla *descriptio puellae* è possibile parlare, quindi, di *luce alternativa*: alloluce o luce taborica, trasfigurazione ed entelechia aristotelica dell’umano nel possibile vivente. Le «pupille contratte di astigmatico» sembrano allargare la minore nitidezza visiva per dare compimento all’*hic et nunc* femminile: nell’utopia eidetica si insinua così una terza declinazione del tu, forse sconosciuta a Bianciardi ma comunque presupposta dalle

presente solo in contesti di senso ottocenteschi. Nota Maccari: “Il passato non torna, e l’utopia non poggia su una realtà in grado di alimentarla”. Eppure l’aio dei Venosta, come un teologo negativo, conta sempre su questa rivoluzione inconcepibile. “Son dovuto fuggire quaggiù” dice alla fine “e ancora aspetto il segno, dal finestrone che affaccia, nella camera a pianta pentagonale, sul Manico del Lume. Guardo sempre laggiù, verso il gabellino”. E dal gabellino autostradale di Rapallo, mentre l’alcol lo consuma, lo scrittore insiste su una rivolta sempre più lontana da quella dei capelloni urlanti o underground, cui oppone la maggioranza silenziosa dei concerti di Bach. Il futuro, comunque, ormai non lo riguarda».

¹³ Riguardo alla malinconia bianciardiana si tenga presente il saggio di D. Varini, *Looking Back in Anger. Bianciardi and the Masks of Melancholia*, «Between. Rivista dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», XIV, 2017.

sue riflessioni: il *tu escatologico* corredato di alloluce, intravisto nella storia e rimandato al tempo ultimo, nell'incrocio caotico tra passato, presente e futuro. Ciò dipende forse dal rifiuto anarcoide di ogni ideologia tipico di Bianciardi¹⁴, dall'abbattimento di ogni orizzonte dottrinario a favore di una kierkegaardiana concezione singola che ricrea il mondo con i propri occhi. Opportuno è, dunque, il riferimento di Bruni al Leopardi dei *Paralipomeni*. A questo si potrebbe aggiungere un parallelo con lo *Zibaldone*:

«Una giovane dai sedici ai diciotto anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che divino, che niente può agguagliare. [...] Quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti. [...] Io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muovere desiderio di posseder quell'oggetto»¹⁵.

La «speranza vergine», l'«ignoranza completa del male» e l'«idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità» sono perspicuamente in linea con la cappa azzurra della «di nessuno», dell'*Alda altra* (sé stessa e al contempo *altra da sé*), persino

¹⁴ Per un affondo importante sulla scrittura “anarchica” del grossetano si veda P. Zublena, *Dentro e fuori la scrittura anarchica. La lingua della Vita agra di Bianciardi*, in *agro Bianciardi*, cit.

¹⁵ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1999, p. 742.

nell'evenienza di quell'«illuminare le anime» negato dal tu trascendentale. Il tu escatologico – dantesco, che comporta una profonda modificazione del soggetto nella presa visione del destinatario – si intravede dall'orlo delle considerazioni leopardiane e bianciardiane, certamente non ancora raggiunto, ma implicitamente visibile nel diniego di ogni riduzionismo e nella ricerca di un'autenticità dell'esperienza entro l'alloluce.

Alberto Fraccacreta

SOMMARIO

I *Diari universitari* di Luciano Bianciardi possiedono un nucleo ben riconoscibile che tratta di questioni sentimentali e, in particolare, dell'istituto dell'io nella sua percezione e relazione con l'alterità femminile. Tale nucleo è focalizzato sulle amicizie nate in seno all'Università e alla Scuola Normale Superiore di Pisa che lo scrittore di Grosseto ha frequentato dal 1940 al 1941. Tra i vari appunti colpisce un brano intitolato *La «di nessuno»*: nel segno dell'«io opaco» (Coppola-Piccinini) bianciardiano, viene fuori il ritratto di una donna che non è reale e nemmeno immaginaria: donna sognata e vagheggiata ma anche intravista nella realtà sotto una *luce alternativa*. Come alternativa (ucronica) è la storia che impegnerà Bianciardi nel suo ultimo romanzo, *Aprire il fuoco*, così – in via di ipotesi – potrebbe essere *altra* la ragazza descritta tra i banchi universitari: un destinatario né empirico né trascendentale. *Escatologico*, dunque, capace di evidenziare la sua perfettività nei tempi ultimi.

SUMMARY

The *Diari universitari* of Luciano Bianciardi have a well recognisable core which deals with sentimental issues and, in particular, with the institution of the self in its perception and relationship with the female

otherness. This nucleus focused on the friendships which the writer grew in the University of Pisa between 1940 and 1941. In his notes, there is an important text called *La «di nessuno»*: through the «opaque self» (Coppola-Piccinini) of Bianciardi, there emerges the portrait of a woman who is neither real nor imaginary: it is a dream-like and envisaged woman but she is also glimpsed in reality through an *alternative light*. Like the alternative (uchronic) story that Bianciardi writes in his latest novel, *Aprire il fuoco*,— by way of hypothesis — the girl described at the university could be *another*: an addressee neither empirical nor transcendental. *Eschatological*, therefore, since it is capable to point out her perfection at the end of times.

VIII. Ritratto individuale o fotografia collettiva: rapporti e differenze tra *Altri libertini* e *Pao pao* di Pier Vittorio Tondelli

di *Giovanni Barracco*

Se pure non ha dato, alla storia del romanzo, una prova «all'altezza di *Seminario sulla gioventù*»¹, l'opera di Pier Vittorio Tondelli incarna icasticamente, in una duplice prospettiva, il decennio allungato degli anni Ottanta in cui si è sviluppata. Da un lato, i romanzi di Tondelli hanno inaugurato una nuova narrativa, contraddistinta da un diverso approccio al problema del romanzo, alla tradizione letteraria, ai modelli cui rifarsi, e caratterizzata da una forte istanza vitale, conoscitiva, capace di riportare, sulle ali delle proprie prove, il romanzo ben fatto² al centro del discorso letterario, offrendo una soluzione – guardando in tralice, non senza continuità – alle esperienze sperimentali dei quindici anni precedenti. Dall'altro, la narrativa di Tondelli, incentrata sul tema della gioventù, in relazione con la fine di un tempo e l'avvento di un'età nuova, definita dal concetto ibrido ed elastico di *postmoderno* come attitudine, orizzonte culturale

¹ F. La Porta, *Apocalissi e travestimenti*, in a c. di F. Panzeri, *Tondelli Tour, Panta*, n. 20, 2003, Bompiani, Milano 2003, pp. 77-84.

² Ci rifacciamo, tra gli altri, a S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990; di R. Ceserani, *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Ancona 1990.

e approccio epistemologico³, ha rappresentato, in specie per il lettore giovane, un appuntamento irrinunciabile, per leggersi, riconoscersi e ricostruirsi, attraverso una catartica *mise en abîme* di sé. Sicché, anche se i suoi romanzi appaiono «vincolati» al contingente, capaci di fotografare e non trascendere la propria epoca, le sue temperie e i tormenti della gioventù⁴, l'opera di Tondelli, quotidianamente costruita su una attenzione al proprio tempo e alle sue urgenze davvero, a dispetto di ciò che si pensò e scrisse⁵, militante, ha rappresentato un punto di svolta ineludibile per la storiografia letteraria. In questo punto, lungo i suoi romanzi, si sono infatti intersecati il crepuscolo della temperie sperimentale – cominciata con il romanzo *tutto-forma* del

³ Sul postmoderno si cfr., tra i tanti, R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento* in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (1997), Bollati Boringhieri, Torino 2013; G. PolICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.

⁴ Sulle intersezioni tra pubblicazione di un'opera e aspettative del pubblico cfr. S. Gallerani, *Bestseller*, in M. Belpoliti-G. Canova-S. Chiodi (a c. di), *Annisettanta*, Skira, Milano 2007. Eco indagò le forme letterarie di massa e la ricezione dell'opera, sin dal 1972, con U. Eco-C. Sughì (a c. di), *Almanacco Bompiani 1972. Cent'anni dopo il ritorno all'intreccio*, Bompiani, Milano 1972.

⁵ Lo storico rimprovero della critica ai narratori degli anni Ottanta – l'assenza di riflessione critica, di coerenza poetica, la non-militanza – non tiene conto di come Tondelli sia stato critico, giornalista, curatore, editore e agitatore culturale, cioè un autore militante in senso stretto, sebbene non nei modi e secondo gli orizzonti della critica e degli autori della generazione precedente. L'attività critica di Tondelli è stata indagata da Spadaro, Panzeri, Tagliaferri, Palandri ed altri, ma non nella sua natura complessiva di *autore militante* che riflette, attraverso queste attività, sulla letteratura e le sue prospettive.

Gruppo 63 e conclusasi con il romanzo *tutto-contenuto* dei Franchi Narratori⁶ – la fine dell’egemonia della critica e del tempo delle poetiche, e l’inaugurazione di un fare letterario che riprendeva proprio quei consunti, contestati e indeboliti strumenti romanzeschi, la trama, il sistema dei personaggi, lo stile al servizio della storia, e li rilanciava in una narrativa audace e disinvolta, consapevole della propria petizione e forte di alcuni riferimenti dell’età dello sperimentalismo, Celati e Arbasino su tutti⁷.

⁶ La parabola della contestazione del romanzo passa dalle prove anti-romanzesche di *Capriccio italiano* (1963), *L’oblò* (1964), *Tristano* (1966) a quelle contestatarie e politiche di *Vogliamo tutto* (1971) e della collana Feltrinelli dei Franchi Narratori, (1970-1983) curata da Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri. Cfr. F. Vadrucci, *Quando la penna esplode di vita*, http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf, 3/02/2011.

⁷ L. Weber, *Come un insetto nell’ambra* in A. Cortellessa (a c. di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L’Orma, Roma 2013, p. 361: «trovo però che l’eredità più duratura delle azioni del Gruppo 63 si possa misurare nella *durata* di alcune voci, rimaste apparentemente ai margini, in termini di visibilità commerciale, e invece influenti nel profondo, fors’anche per vie indirette e non consapevoli. Mi riferisco ai libri di Gianni Celati [...] Se molta della narrativa *post-Eighties* deve qualcosa a Tondelli e al Palandri di *Boccalone*, bisogna ricordare anche il magistero sottostante di Celati al DAMS, nonché la maieutica di Aldo Tagliaferri che aiutò *Altri libertini* a nascere nella forma che noi conosciamo». Sul magistero celatiano cfr. A. Cortellessa, *What a curious feeling* in G. Celati (a c. di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (1978), Le lettere, Firenze 2007, pp. 131-146. Il plurilinguismo di Arbasino è decisivo nella formazione di Tondelli. Cfr. E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole 2003.

Con *Altri libertini*, pochi mesi prima del *Nome della rosa*, con un certo scandalo un certo senso del *kairòs*⁸, Tondelli dava alle stampe, dopo averlo asciugato e rielaborato, mercé il supporto decisivo di Aldo Tagliaferri⁹, un romanzo innovativo, con cui la narrativa – attraverso il secondo dei suoi giovani esordienti, il primo ad incarnare lo spirito del tempo incipiente¹⁰ – si congedava dall’esperienza sperimentale, senza voltarle del tutto le spalle, tenendone, dove possibile, alcune istanze, e sviluppandole in forme e modi nuovi, con moventi e finalità diverse e originali. *Altri libertini* cambiò la vicenda della narrativa italiana, e, con *Boccalone*, rappresentò anche l’inizio di un nuovo

⁸ Il successo fu dovuto all’ordinanza di sequestro della terza edizione emessa dal Procuratore Generale dell’Aquila. Il processo, svoltosi nel 1981, contro un testo dal «contenuto luridamente blasfemo e osceno nella triviale presentazione di un esteso repertorio di bestemmie [...] onde il lettore viene violentemente stimolato verso la depravazione sessuale e il disprezzo della religione cattolica», si concluse con l’assoluzione dell’autore e dell’editore con formula piena, portando il romanzo ad un successo duraturo e l’autore alla notorietà. Cfr. A. Armano, *L’ultimo colpo del supercensore. Tondelli, Altri libertini*, in A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Rizzoli, Milano 2014, pp. 464-476.

⁹ Sul ruolo di Tagliaferri, cfr. A. Tagliaferri, *Intorno a Tondelli. Testo e contesto (conversazione con Massimo Canalini)*, Transeuropa, Ancona 2004, p. 105, in M. Canalini (a c. di), *Tondelliana. Volume Terzo*, 2 voll., Transeuropa, Ancona 2004.

¹⁰ Il primo fu E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, L’Erba voglio, Bologna, 1979, che però rappresenta il romanzo generazionale del ’77 – l’epitaffio agli anni Settanta – e non il primo romanzo degli anni Ottanta. Cfr. N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, Italic, Ancona 2012.

tempo nell'editoria e dei meccanismi di produzione e promozione del libro, definitivamente inseriti in una dinamica industriale¹¹. Se interessa indagare le differenze tra *Altri libertini* e *Pao Pao*, i primi due romanzi di Tondelli, è perché all'origine del successo inalterato del primo, e della sua maggior qualità, riconosciuta non tanto o solo presso la critica¹², quanto presso lo stesso pubblico, cioè quello giovanile e generazionale, vi sono delle ragioni strutturali – pertinenti la forma dell'uno e dell'altro – e tematiche – pertinenti il racconto ed il personaggio – che illustrano la natura e l'originalità dell'uno, che indica e preannuncia le direzioni che prenderà il romanzo degli anni Ottanta, di contro mostrando la petizione superata ed epigonica dell'altro, già espressa dal *settantasettino Boccalone*.

I rapporti tra i due romanzi sono piuttosto stretti: entrambi appartengono al primo Tondelli¹³, scrittore che si ispira

¹¹ Cfr. A. Afribo, E. Zinato (a c. di), *Modernità italiana. Culture, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011 e R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018.

¹² La critica lesse *Altri libertini* in chiave quasi solo sociologica e culturale. Cfr. il cap. *La fortuna critica* sui primi romanzi di Tondelli, pp.77-98 in (a c. di) F. Panzeri-G. Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione autobiografica*, Transeuropa, Ancona 1994.

¹³ P.V. Tondelli, *Altri libertini* (1980), Feltrinelli, Milano 1989: il romanzo nasce dalla rielaborazione di un *Ur-testo* di circa quattrocento pagine composto a Bologna tra 1977 e 1978. A colloquio con Panzeri, Tondelli ricostruisce la genesi del romanzo, in F. Panzeri-G. Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Transeuropa, Ancona 1994. *Pao Pao* (P.V. Tondelli, *Pao Pao* (1982),

alla prosa disinvolta e spigliata dei *Beats* e a quella di Fante, che perviene alla scrittura dopo l'incontro, a Bologna, nel tempo libertario del Movimento del '77, con Gianni Celati e Piero Camporesi, le loro lezioni su *Alice*, sui riti carnascialeschi, sulla letteratura picaresca¹⁴. Entrambi i testi, ad un primo sguardo, sembrano appartenere alla già fiorente narrativa generazionale, che vuole fotografare una generazione, i suoi tormenti e i suoi caratteri, per mezzo del racconto delle peripezie di un personaggio, sua plastica raffigurazione¹⁵. Entrambi, infine, mettono in scena una gioventù dissipata e dissipatrice, di antica tradizione¹⁶, che

Feltrinelli, Milano 1989) è un libro che prende forma mentre, parallelamente, Tondelli pubblica dieci episodi dal titolo *Il diario del soldato Acci* (15 febbraio-22 aprile 1981) su "Il Resto del Carlino" e "La Nazione" e che diventeranno centrali in P.V. Tondelli, *Un Weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990. Cfr. *Pao Pao*, in Pier Vittorio Tondelli, «Panta», n. 9, 1992, Bompiani, Milano, 1992, pp. 37-50.

¹⁴ Sulle lezioni sul carnascialesco di Piero Camporesi e la figura del pìcaro e il suo ruolo nella narrativa tondelliana, cfr. M. Lanzillotta, *Giganti e cavalieri di strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Longo, Ravenna 2011.

¹⁵ Il romanzo generazionale è quello in cui, secondo N. Ciampitti, *Op.cit.*, p. 12: «l'Io (non i fatti) rappresenta, in certo qual modo trasfigurato, l'autore in quanto espressione di una intera generazione in conflitto con la società, con cui rifiuta (o crede – in età contemporanea – di rifiutare) ogni compromesso o mediazione (la maturità), fino, se è necessario, come primo, o ultimo se si vuole, estremo, alla morte [...]. Esso non è quindi romanzo *sulla* generazione, ma *della* generazione»

¹⁶ Gli antecedenti non si contano, dal *Werther* all'*Ortis*, passando per gli *spleen* baudelairiani e rimbaudiani, i *rebels without a cause* à là Holden, fino agli infernali e surreali viaggi nell'abisso del sé di *Città di*

rincorre una vita di cui forse, malinconicamente, già percepisce la natura effimera, attraverso una girandola di catabasi, tra incontri e esperienze di ogni tipo, annichilimenti notturni e speranze, invero mai sopite, di amori possibili.

A uno sguardo più approfondito, tuttavia, emergono delle differenze che evidenziano la compattezza e qualità, in sede di giudizio critico, del primo romanzo, rispetto al secondo, meno coeso e forse meno autentico, meno necessario. *Altri libertini*, apparso al tramonto del «decennio senza romanzo», è un romanzo originale nella forma e nella sostanza. Esso, infatti, si traveste da romanzo sperimentale, avvicinandosi ai moduli, ai ritmi, ai registri dei Franchi Narratori, arrivando a mistificare, presentandosi come una ghirlanda di racconti, il proprio *status* romanzesco. Al tempo stesso, mentre sembra voler scattare, attraverso la galleria dei protagonisti dei sei racconti, la fotografia della generazione del '77, è il primo romanzo in cui dal grumo del collettivo viene tratto un personaggio autonomo, dai tratti apparentemente autobiografici¹⁷, destinato ad anelare, e tentare, una formazione. È cioè, *Altri libertini*, il primo romanzo in cui,

notte (1963), *Ultima fermata Brooklyn* (1963), ai romanzi di Burroughs, a *Jim entra nel campo da basket* (1978).

¹⁷ P.V. Tondelli in F. Panzeri, G. Picone, *op.cit.*, p. 38: «*Altri libertini* è un libro completamente “falso”, nel senso che in questi racconti la mia vita non è stata molto intaccata. Ho sempre detto che si tratta di storie e non c'è niente di autobiografico, o quantomeno vi si possono riscontrare solo situazioni autobiografiche, come la via Emilia, una certa Bologna. Sono storie di altri che io ho scritto col desiderio di viverle. Oggi si è già un po' più attrezzati per capire se uno scrittore che usa un linguaggio molto diretto stia facendo un'operazione letteraria o stia raccontando semplicemente una sua storia o alcune sue esperienze. In quel periodo no».

mentre il linguaggio si adatta ad una nuova esigenza di accessibilità, comunicatività, di raccontare ed emozionare, il dato generazionale, la fotografia di gruppo, collettiva, con la sua narrazione orizzontale, senza crescite e maturazioni possibili, sbiadisce, facendo emergere un personaggio che, ancora confusamente, eppure con forza, sente già di dover conoscere una formazione individuale, e si prepara a un tragitto verticale. Tondelli riuscì ad andare oltre i limiti imposti dalle pose sperimentali, oltre le posizioni anguste dei non-scrittori promossi da Tagliaferri e Balestrini, delle voci legittimate a narrare in virtù della verità e necessità della loro testimonianza, proprio perché la sua proposta letteraria sembrò in naturale continuità con queste stesse esperienze, perché il suo romanzo recava quei tratti che garantivano legittimità all'atto di narrare – per l'appunto, radicalità delle esperienze raccontate, cifra autobiografica esibita palesemente, alto quoziente di verità, stile e lingua, studiatisimi¹⁸, antiletterari, aderenti al registro giovanile. Sicché, lungo i sei racconti che compongono il romanzo, si assiste alla messa

¹⁸ P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in P.V. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, (a c. di) F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, pp. 779-783: «La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; [...] Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura. “La letteratura emotiva è una letteratura di potenza”. [...] La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è “scrittura emotiva”».

in moto di quel meccanismo köhleriano¹⁹, per cui il contenuto definisce la forma nel corso della narrazione, e la forma si modifica mentre cambia il proprio contenuto, in una dinamica che testimonia la profonda unità genetica della materia romanzesca. In sostanza, sei racconti generazionali, nella forma sperimentale di un non-romanzo, svolgendosi, raccontano l'emergere dal gruppo del personaggio – il suo ritorno sulla scena – e di una sua storia personale che, mentre si definisce, modifica anche la forma che la racconta, e che si fa romanzo di formazione. All'inizio, con *Postoristoro* e con l'episodio delle *Splash in Mimi e istrioni*, è evidente la natura generazionale del libro e la sua natura vagamente sperimentale. Protagonisti sono figure di un sottomondo giovanile, disperate, metafore della generazione del '77, gettate in un *non-luogo* di attesa e sconforto²⁰, una collettività che esprime le inquietudini, le intemperanze, le radicalità del decennio del movimento, della contestazione, della politicizzazione della realtà. Dal *non-luogo* della perdizione, da cui tutte le storie si dipartono, picaresco rovesciamento della pianura di

¹⁹ E. Köhler, *Forma e struttura nel romanzo arturiano*, in *Il romanzo*, (a c. di) M.L. Meneghetti, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 147-169: la riflessione sul rapporto tra forma e contenuto – su come l'una determini l'altro e viceversa, e il significato di questa determinazione – dei cinque romanzi cortesi di Chretien de Troyes è alla base di tutti gli studi sul rapporto tra formazioni compiute o mancate e tra integrazione e rifiuto della società nel romanzo moderno.

²⁰ È significativo scorrere i titoli dei racconti, che tracciano una parabola che va dal grado zero della generazione – il *non-luogo Postoristoro* e la storia dei suoi *Mimi e istrioni* – alla costruzione, attraverso i titoli topici di *Viaggio*, *Senso contrario*, *Autobahn*, di un tragitto di maturazione cui corrisponde l'emergere di un personaggio sul gruppo.

Albacete, il libro si snoda, seguendo le vicende del gruppo provocatorio delle Splash, lungo le tappe di una tipica giovinezza dissipata, finché, proprio a metà del secondo racconto, «qualcosa di nuovo è purtroppo arrivato. E non sarà mai più come prima»²¹; si affaccia una nuova istanza, una esigenza di privato²² che, nel racconto successivo, al centro del volume, *Viaggio*, introdurrà, attraverso il *tòpos* per eccellenza della *Bildung*, la peregrinazione, il tema della formazione, sagomando, dal collettivo, la figura di un giovane a sé stante, inserito in una prospettiva di maturazione. Con *Viaggio* – che racconta il primo viaggio individuale di un personaggio autobiografico, ancora generazionale ma che già rivendica la propria unicità, alla ricerca di un senso delle cose, in una *quête* dello spirito che si fa desiderio di crescita – il franco libro sperimentale di racconti generazionali svela il suo movente, diventando il romanzo di una formazione tentata. L'architettura del libro, che fin qui aveva l'aspetto della ghirlanda di racconti orizzontali, autonomi, legati da affinità spaziali – l'Europa dei treni e delle capitali, la provincia emiliana, i bar e le comuni – e tematiche – la gioventù dissipata, la ricerca dell'esperienza estrema, l'annichilimento di sé – ma sganciati da un disegno unitario, da una finalità conclusiva, si potrebbe dire *morale*, si trasforma, e assume la forma di un romanzo composto di racconti che, legati da affinità tematiche e

²¹ P.V. Tondelli, *Altri libertini* (1980), cit., p. 62.

²² *Ibid.*, p. 64: «c'è quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare p.65. Il nuovo corso inizia con la scelta di Benny di concedersi all'amore eterosessuale, chiudendo la parentesi omoerotica, perché «il tempo dello svaccamento è terminato».

spaziali, proiettano un personaggio fuori dalla prospettiva orizzontale e piatta della generazionalità, verso quella verticale e densa della maturazione. Determinanti, i due racconti posti al centro e al termine del romanzo, strutturati intorno al *tòpos* del viaggio, *Viaggio* e *Autobahn*. Quello del terzo racconto, è un viaggio di un gruppo di amici lungo l'Europa, viaggio collettivo lungo il quale l'Io protagonista e senza nome si trae dal gruppo, sviluppando un desiderio di crescere, alla fine di una catabasi dopo la quale si fa necessario il riscatto:

«Si cresce, questo è innegabile, si cresce, perdio quanto siamo cambiati dall'estate di Amsterdam e non siamo più dei bambini che si sentono offesi, vogliamo le nostre responsabilità»²³.

A rendere palese il desiderio di maturazione – con cui emerge un personaggio che torna a interrogare il proprio destino cercando di trovare un senso alla propria storia – è il passaggio da una sessualità liminare, infera, vorticoso, proteiforme e in fondo incapace di dissetare, all'agnizione della necessità dell'amore, cercando di riempire il corpo e la carnalità di una verticalità trascendente. L'incontro con Danilo è «come aver inghiottito il fuoco»²⁴, e con l'amore tra i due tramonta la prima giovinezza. Il corpo, protagonista di tutti i racconti di *Altri libertini*, è il centro dell'amore, come assenza e presenza: la «maledetta assenza di Dilo e del suo corpo»²⁵ pesa sul protagonista, perché attraverso l'incontro dei corpi si può «spezzare questa

²³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

atroce lontananza», una solitudine che è, nella poetica di Tondelli, l'ineludibile condizione dell'uomo (la stessa di Leo in *Camere separate*). La lontananza rende concreto l'amore nell'opera di Tondelli, un amore venato di aspetti salvifici, uno stare insieme per opporsi al dolore del mondo e allo scoramento: «io mi salvo solo vicino a te»²⁶, dice il protagonista, raggiungendo Danilo a Bologna. La narrazione procede, con la graduale maturazione del protagonista, compiuti i vent'anni e presentando che «qualcosa benemale è successo, non si può tornare indietro a fare la vita scassata di prima»²⁷.

Un desiderio di *Bildung* assilla il protagonista dell'ultimo racconto, *Autobahn*. Qui, il moto continuo del viaggio, più che la sua proiezione, è la conseguenza del conflitto interiore, della ricerca di identità, che è il vero motore del racconto: senza conflitto interiore, lo smarrimento e il dubbio su di sé e sul proprio destino, non ci sarebbe nessun viaggio, nessun moto di fuga. A comprovare la natura iniziatica e formativa del romanzo, vi è il fatto che la percezione della prigionia e dell'asfittico clima provinciale, che lo porta a scegliere la peregrinazione non sarebbe possibile se il protagonista non fosse già diverso dagli altri. Il viaggio è la conseguenza della coscienza della propria diversità, dello svincolamento dagli altri, dal gruppo, della nascita di un personaggio che sin da subito si rivendica come pieno, libero, autonomo. Perciò, al termine di una corsa in autostrada, rincorrendo «l'odore del gran mare, dei viaggi, l'odore che sento adesso come un prodigio e che sto inseguendo sulla mia ronziante cinquecento con su gli scoramenti e dentro tanto vino e

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

in bocca tanta voglia di gridare»²⁸, il romanzo di Tondelli, invitando a «cercarsi il proprio odore», variazione del celatiano invito a «farsi le proprie storie»²⁹ realizza appieno quell'*iter* di *Bildung* che era stato individuato come scopo ultimo del romanzo di educazione da parte di Bachtin, e cioè consegnare al lettore, conclusa la formazione del protagonista, un esempio e uno stimolo a compiere la propria, di *Bildung*, ad iniziare il proprio tragitto³⁰. Quindi, un romanzo apparentemente collettivo, con protagonisti generazionali e sostanzialmente anonimi, che rivendica una certa sperimentaltà nella forma, come collana di racconti, finisce, nel corso dei racconti stessi, ad assumere rilievo di romanzo e a offrire un personaggio e un percorso, verticale, di crescita, di anelito ad essa. Viceversa, *Pao Pao*, un apparente romanzo di formazione incentrato su un personaggio, un giovane che dovrebbe formarsi e maturare all'appuntamento con la *naja*, attraverso l'episodio del servizio militare, rito di passaggio obbligato della gioventù, rivela invece la sua natura generazionale, al tempo stesso tornando, dal punto di vista strutturale, ad una forma quasi pre-romanzesca, diaristica e frammentata.

In *Pao Pao* il personaggio diventa fotografia del gruppo attraverso il diario generazionale e collettivo dell'esperienza comune alla generazione della *naja*. *Pao Pao* è romanzo intera-

²⁸ *Ibid.*, pp. 181-182.

²⁹ L'invito è inserito nella Quarta di copertina di G. Celati, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978.

³⁰ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo* (1936-1938), in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.

mente generazionale. Sia *Altri libertini* che *Pao Pao* hanno episodi iniziatici³¹, ma in *Altri libertini* essi costituiscono una serie di passaggi attraverso cui il soggetto si svincola dal gruppo; in *Pao Pao*, invece, lungo il percorso di entrata e uscita dalla caserma, nel sistema del romanzo bipartito in una prima parte incentrata sulla vita in caserma ed una seconda focalizzata sulle libere uscite, gli episodi, quand'anche avessero un significato liminare o maturativo, sono raccontati per inserire il personaggio nel gruppo, per farne una incarnazione collettiva, generazionale, di un tempo obbligatorio, necessario, che tutti i giovani vivono,

³¹ Quelli di *Altri libertini* sono evidenti (la ricerca della dose per Bibò in *Postoristoro*, il ritorno all'eterosessualità di Benny in *Mimi e istrioni*, il quasi suicidio, il viaggio, l'innamoramento di una donna e poi di un uomo in *Viaggio*, l'incontro con il regista, con la bambina e la rincorsa dei pensieri in *Autobhan*). In *Pao Pao*, sono più aneddotici e allusivi, e ripensati dal narratore come occasioni narrative prima che essenziali, p. 185: «Le occasioni della vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo». A p. 177: «le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili intrigati e sparsi del proprio passato come sta appunto succedendo a me, ora, nella luce calda di questa città in cui ogni giorno, miracolosamente, incontro qualche personaggio di questa storia che vi sto raccontando a distanza di anni da quando è accaduta».

patrimonio comune in cui riconoscersi simili e, insieme, affiatarsi. Attraverso il personaggio protagonista, Tondelli intende risolutamente dare voce e offrire un ritratto alla propria generazione e, al tempo stesso, alla gioventù di sempre all'appuntamento col giogo militare. Le occasioni, qui, sono più narrative che esistenziali, e la voce del protagonista serve a raccontare una moltitudine di storie e personaggi che prelude alla polifonia di *Rimini*. L'episodio iniziatico di *Pao Pao*, il servizio militare, perde il suo connotato di *Bildung* individuale, per il fatto stesso di essere una esperienza statale, istituzionalizzata e, perciò, sterile. Perché una formazione avvenga, come ci insegnano i romanzi traumatici che «tematizzano la negatività»³² del giovane, la sua esperienza deve essere iniziatica e solitaria, per quanto, a uno sguardo adulto, possa sembrare, poi, una esperienza tipica. Per quanto il tormento accomuni Törless a Tonio, Jakob a Dedalus, ognuno di essi vive la propria *quête* nella traumatica convinzione della propria irriducibile diversità e della condizione di solitudine e disarmonia rispetto al mondo. La caserma impedisce una formazione, perché, in quanto istituto esterno e obbligatorio, comprimente e organizzante, dà la possibilità, a chi la abita, una volta prigioniero, di sentirsi libero da sé. Il vincolo esterno libera l'individuo dal tormento interiore, alleggerendolo da questo peso. La natura collettiva del rito iniziatico del servizio militare, ne annulla ogni possibilità epifanica, poiché annulla *naturaliter* l'individuo, anche se diverso, nel corpo indistinto del gruppo.

³² L. Zagari, *La polemica sul Bildungsroman*, pp. 285-289, in R. Ascarelli-U. Bavaj-R. Venuti (a c. di), *L'avventura della conoscenza. Momenti del «Bildungsroman» dal «Parzival» a Thomas Mann*, Guida, Napoli 1992.

La prova di questa natura generazionale e non formativa di *Pao Pao* è offerta tanto dalle parole di Tondelli stesso, quanto dalla genesi del libro³³. A differenza di *Altri libertini*, la cui unità compositiva è chiara e si evince alla lettura, *Pao Pao* è l'espansione di un nucleo originario diaristico, uscito in due momenti e ripreso poi in alcuni lacerti in quello zibaldone tondelliano che sarà il *Weekend postmoderno*. In questo senso, lo statuto diaristico conferma la natura generazionale del romanzo. Ha ragione Canobbio, a dividere la materia del romanzo in un nucleo incentrato sulla vita in caserma ed uno sulla libera uscita: ma tutto, qui, è raccontato in una prospettiva diaristica comune, cioè come diario della comunità, dove la voce del narratore-protagonista è sempre modulata sul registro della voce pubblica della gioventù e mai su quello della prosodia interiore di un giovane tormentato³⁴. Anche quando «sviene per Lele», o si innamora,

³³ In (a c. di) F. Panzeri-G. Picone, *Tondelli*, cit., Tondelli rivendica la natura formativa di *Altri libertini*, che celebra: «un rito di passaggio che è l'attraversamento della prima giovinezza e l'approdo a un'età, se non definitivamente adulta, quanto meno diversa e nuova: l'età del lavoro, della famiglia, degli obblighi sociali» (p. 90). Di *Pao Pao*, invece, riconosce la natura generazionale, quando scrive in P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1997), Bompiani, Milano, 2000, p. 13: «io ho bisogno di credere che le correnti esistano ancora, che siamo tuttora parte se non di un progetto quanto meno di una sperimentazione diversa del quotidiano, con i nostri riti e i nostri cerimoniali differenti. Ecco, la storia *gay* di *Pao Pao* funziona così come storia quotidiana di una tribù [...] Per cui, alla fine, *Pao Pao* è anche un romanzo che parla dello svacco della nostra generazione».

³⁴ A. Canobbio, *Piccolo abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*, pp. 38-50 in Pier Vittorio Tondelli, in *Panta*, cit.

anche quando racconta i suoi scoramenti³⁵ – che lo dovrebbero accomunare al protagonista di *Viaggio e Autobahn* – il personaggio si racconta con un tono di scanzonata disinvoltura, senza l’annientamento o gli struggimenti del personaggio del primo romanzo di Tondelli. Quando il protagonista di *Pao Pao*, trepido prima di iniziare la sua vita di soldato, mette a parte il lettore delle sue speranze e delle sue certezze, affermando di sapere già cosa accadrà, e «che si innamorerà e che farà quelle esperienze importanti e decisive che lo faranno crescere»³⁶, dimostra, con questa coscienza fin troppo disinvolta di sé, di essere al di qua della formazione stessa – che, per esserci, deve essere inaspettata, frutto del tormento e causa della crescita – ma anche, a ben guardare, al di qua del principio, cruciale in *Altri libertini* e motivo della sua qualità e del suo successo, dell’autenticità della voce narrante, giacché qui c’è un narratore-protagonista smagato, che ha già cominciato a trasformare l’evento – quello che accade, sorprende e rivela – in formula – che racconta e intrattiene ma che in fondo è atteso, inserito in uno schema di aspettativa soddisfatta, destinato a farsi aneddoto

³⁵ P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 78: «E così a lume di candela proseguiamo i nostri svacchi raccontandoci, ridendo e sciogliendoci in quelle immagini nebbiose che l’*hascisc* racconta insieme al vino e alla stanchezza e che sembrano darci, per un’ora, i movimenti perduti della libertà.». E poi, p. 14: «Sono crollato di botto negli occhi di Lele. E non ho più potuto fingere di essere solo».

³⁶ *Ibid.*, p. 13: «arrivato in caserma guardando i muri mi dico: mi affezionerò a queste pietre, soffrirò su questa piazza gelida, fumerò e mi innamorerò sotto al porticato, e tutto insomma scorrerà via senza tanti intoppi fra pene, amori e delusioni e tutto finirà come è iniziato, un altro treno e via pronti per la solita storia».

su cui ricamare un'esperienza comune, non certo un trauma limitare tutto individuale. Per questo, anche, la comicità di *Pao Pao*, sparsa a piene mani dal narratore lungo il libro, la spigliatezza, la quasi totale assenza di veri moti di dolore dell'animo: la comicità, qui, non è solo dovuta alla gretta vita di caserma, che si presta fin troppo scopertamente ad un umorismo insistito, ad una galleria di tipi e motivi da canovaccio della commedia dell'arte, motivato anche dalla vita in comune; essa è data anche dalla dinamica euforica collettiva, che sopisce il tormento interiore, trasformando la caserma – cioè il luogo d'obbligo di formazione – nello spazio in cui il tempo della vita è sospeso, dove si può procrastinare, per un limite di sedici mesi, l'appuntamento con la vita e la maturazione. Che nelle istituzioni statali – la scuola, la caserma, il collegio, la banca – non fosse più possibile alcuna formazione, lo si sapeva dall'*Altrjeri*, dal *Risveglio di primavera*, dalla *Veglia all'alba* e da tutti i romanzi di formazione della crisi.

Quindi, se *Altri libertini* aveva assunto la *facies* sperimentale e generazionale della collana di racconti fotografici e della generazione, rivelandosi in realtà romanzo di formazione che sfida la generazione e la sperimentazione ricorrendo al racconto che si fa romanzo, e che mentre si fa romanzo narra un collettivo da cui si staglia un singolo, a sua volta allegoria di una generazione che troverà il proprio destino nella ricerca di una formazione non più politica, ma personale³⁷, al contrario, *Pao Pao* si finge romanzo di formazione nelle forme di un romanzo

³⁷ E quindi *allegoria di una modernità* per una società nuova, quella degli anni Ottanta, i cui valori e parametri sono in via di assestamento, così compiendo l'idea della natura allegorica del *Bildungsroman* di F. Moretti in *Il romanzo di formazione* (1987), Einaudi, Torino 2000.

dai moduli diaristici, e che invece racconta da una prospettiva orizzontale la generazione, con un romanzo che, nei fatti, si dà come una serie di episodi-racconti slegati tra loro e tenuti insieme dal solo filo spazio-temporale, dall'unità di spazio e tempo della caserma e dei sedici mesi di servizio militare. Allo stesso modo, come l'individuo protagonista della generazione di *Altri libertini*, raccontato attraverso un Io anonimo autobiografico e collettivo, finisce per rivelare una individualità netta e uno statuto di personaggio denso e a tutto tondo, contrassegnato dalla necessità della formazione, in *Pao Pao* l'individuo, l'Io presente sulla scena, pur rivendicando apparentemente una sua autonomia nella ricerca, si rivela invece manifesto e metafora del collettivo, nelle forme di un rito collettivo, nel quale, attraverso la sua voce e la sua storia, egli finisce, mescolandovisi e sfrangian-dovisi, per annullarsi.

Anche la diversità sessuale in *Pao Pao* si fa ironica e parodica, e non produce davvero né conflitto col mondo né tantomeno con il sé. Il protagonista, qui, ostenta divertito la sua diversità, né i suoi amori, che pure lo intrigano, lo gettano in quell'abisso tormentato del protagonista di *Viaggio*. La caserma di *Pao Pao*, passaggio obbligato della generazione, diventa luogo di ritrovo generazionale dove il tormento si allevia, laddove invece, al contrario, il Postoristoro di *Altri libertini*, scelto e non imposto, come rifugio e per necessità, dalla generazione, non consente nessuna requie, giacché nessuna istituzione regola gli avventori a una liturgia di vita che ne possa dissipare il dolore. Perciò, i giovani del mondo infero di *Altri libertini*, soggiogati dal dolore di una vita in perdita dove non sembra profilarsi nessuna risalita, fanno da naturale sfondo all'emergere di questo stesso desiderio di risalire, di riscatto, e pongono le basi, con la loro condizione ferma e statica, per la rinascita del personaggio

e della formazione, come invece il giovane frizzante che si avventura nella *naja*, si fonde con il gruppo con cui desidera confondersi, e viene sollevato da dolori e responsabilità, temporaneamente libero da sé. Difatti, quest'ultimo protagonista vede nel tempo della caserma un inesauribile giacimento di storie, di personaggi e vicende che già esistono, di cui prenderà nota, per raccontarle e raccontarsele, col piglio del narratore che ha già superato i suoi problemi, esattamente come il protagonista di *Viaggio* e di *Autobahn*, invece, rincorre, attraverso «l'odore del Mare del Nord sul rullo dell'autostrada», la propria, di storia, che ancora non c'è, e che diventerà il suo destino. E questi due personaggi, in fondo, proprio in *Autobahn* si incontrano, nel dialogo tra il protagonista e il regista cui dà un passaggio, il primo, intento ad andare incontro al suo destino³⁸, il secondo, pronto a fare della gioventù una materia narrativa, filmandola, come epopea contemporanea:

«Io li filmerò. Filmerò i loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori i colori e le erezioni, i mestruai e le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi le tette e anco i cazzi filmerò»³⁹.

I due romanzi, scritti a distanza ravvicinata, in apparenza così simili, diventano così, ad una lettura approfondita, un dittico rovesciato, in cui il primo annuncia il ritorno del romanzo,

³⁸ P.V. Tondelli, *Altri libertini* (1980), cit., p. 178-179: «A rimanere fermo non ci riesco trenta secondi d'orologio, mi sento un passerotto che ha perduto il nido, faccio un bar didietro all'altro e un beveraggio appresso all'altro perché il vino è farmaco dei mali e credete a me, questa è l'unica risposta al mondo che c'è».

³⁹ *Ibid.*, p. 191.

il ritorno della trama come architettura vòlta a un chiaro fine, e non motore che gira a vuoto, con un racconto lineare che conduce ad una agnizione finale, e del personaggio forte e irriducibilmente diverso, destinato ad una evoluzione, mentre il secondo chiude la stagione della contestazione del romanzo, con una trama circolare in cui i tasselli compongono una vicenda conclusa, dove il personaggio, in apparenza forte, si indebolisce e inserisce in una statica incarnazione della propria generazione. Questo doppio movimento diventa possibile anche attraverso i riferimenti spaziali dei due romanzi: nel primo, la linearità e finalità emergono attraverso un racconto iterativo, di spazi vasti – europei, italiani, viaggi e ritorni – che si succedono gli uni agli altri, scandendo il ritmo di un viaggio interiore che sta prendendo forma e che infine si compie; nel secondo, la circolarità e assenza di finalità emergono attraverso un racconto incentrato sullo spazio immobile della caserma e nel tempo chiuso (e nell’esperienza a tempo) del servizio militare, sfondo fisso di una staticità di un protagonista che, qui, non compie alcuna propria maturazione.

Per questa natura originale della forma-romanzo e del tema della *Bildung*, *Altri libertini* mantiene oggi ancora una intatta freschezza, e gode di un certo successo, mentre *Pao Pao*, diario generazionale bizzarro e divertito ma senza slanci o tensioni, già letto e visto, negli anni precedenti⁴⁰, tende a sbiadire e ad assumere il valore di un documento letterario dell’epoca, come per *Boccalone* e, andando indietro, e sempre rimanendo

⁴⁰ Lungo gli anni Settanta la *commedia sexy* di sfondo militare aveva contribuito a creare un vero repertorio comico-grottesco di storie generazionali sul rito della *naja*.

nel significativo ambito, fisiologicamente generazionale, del diarismo, per *Porci con le ali* e *Cani sciolti*⁴¹. I due libri sembrano affini, mentre rispondono a esigenze narrative diverse, hanno forme differenti e esiti opposti. L'opera di un autore non si può porre in una sola casella, anche quando alcune sue manifestazioni si somigliano così schiettamente. Il Tondelli di *Altri libertini* si ritroverà in *Camere separate*, alla ricerca di uno stile e una lingua nuovi, ma mantenendo una esigenza di formazione forte⁴². Il Tondelli di *Pao Pao* tornerà nella ricerca ammiccante del grande pubblico e del grande affresco nazionale di *Rimini*, e in alcuni frammenti, articoli, divagazioni, riflessioni a tutto campo tra letteratura, costume, cultura e gioventù del *Weekend postmoderno*. Questi due poli, quello del romanzo di formazione, individuale, teso alla ricerca del senso e quello del ro-

⁴¹ Per tornare al romanzo, sarà necessario risalire, negli anni Settanta, alle sue forme originarie, e perciò diaristiche. Così N. Ciampitti, *op.cit.*, pp. 46-47: «*Cani sciolti* sarà un romanzo epistolare e al tempo stesso *generazionale*, che cerca di ritrovare, negli anni del più feroce turpiloquio contro la letteratura, le sue origini non riducendo il romanzo ad una semplice registrazione cronachistica ma, detto in altri termini, di mediare il reale attraverso *l'epistola*, ritornando in questo modo alle origini, alla nascita quasi dello stesso romanzo». Significativamente, sia *Porci con le ali* (1976) che *Cani sciolti* (1973), ma anche *Procida* (1974) e *Lettere da Sodoma* (1972) adottano la forma diaristica.

⁴² In *Camere separate* (1989), la formazione sarà una ricostruzione di sé, dopo il trauma della perdita, come in *Altri libertini* la formazione si delineava come preparazione alla costruzione di sé, dopo il trauma della dissipazione. Per questo, anche, le due lingue, così diverse, dei due romanzi.

manzo generazionale, ammiccante, teso a sintonizzarsi sulla propria epoca e sulla propria generazione, che tenderanno a fondersi nella pratica giornalistica e editoriale, fanno di Tondelli lo scrittore più rappresentativo della sua generazione, sebbene forse non il più profondo, e di certo il più interessante per cogliere, studiando il suo laboratorio, le novità dell'approccio al romanzo e alla letteratura di questa giovane leva di narratori, che così tanto inciderà sul romanzo successivo.

Giovanni Barracco

SOMMARIO

Il saggio si concentra sulle affinità e le differenze tra i primi due romanzi di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini* (1980) e *Pao Pao* (1982). In entrambi è presente la componente fotografico-generazionale, ma mentre il secondo è soltanto romanzo generazionale, *Altri libertini* supera questa dimensione per assumere, nel corso dei sei racconti, la forma di un audace romanzo di formazione.

SUMMARY

The essay focuses on the analogies and differences between the first two novels by Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini* (1980) and *Pao Pao* (1982). Both works are generational novels, however, in *Pao Pao* there is only a generational element, whereas *Altri libertini* goes beyond this dimension to become, throughout the stories, a bold and post-modern *coming-of-age novel*.

IX. Valerio Magrelli o dell'auscultazione

di *Patricia Peterle e Lucia Wataghin*

La letteratura inizia quando [...] il libro non è più lo spazio in cui la parola acquista la figura (figure di stile, di retorica e di linguaggio), ma il luogo in cui i libri sono ripresi e consumati: luogo senza luogo, poiché accoglie tutti i libri passati in questo “volume” impossibile, che inserisce il suo mormorio fra tanti altri – dopo tutti gli altri, prima di tutti gli altri.

Michel Foucault, *Il linguaggio all'infinito*.

Una lingua limpida che incide sul quotidiano e sul processo stesso della scrittura è quella di Valerio Magrelli, una delle voci maggiori della poesia italiana contemporanea. La sua scrittura poetica tesse rapporti con altri saperi, come la filosofia e la scienza; qui precisione e pazienza sono inseparabili. Come egli stesso ha affermato, c'è un piacere della lingua come sperimentazione del ludico, come gioco rituale ed estetico con gli strumenti della poesia e del poetico, tesi in varie dimensioni e direzioni. Nel giocare *con* i versi e *in* versi, Magrelli tocca toni civili, morali, politici, delineando paesaggi naturali, topografie e paesaggi tecnologici. Abbandonati i toni sublimi, la poesia si apre come un ventaglio infinito di varietà e registri, accompagnando la natura del mondo. Se da una parte la poesia può rappresentare la lotta, gli orrori della storia, d'altra parte è anche leggera, quasi eterea. E tale aporia è senza dubbio uno dei caratteri distintivi della poesia contemporanea. Magrelli ha in comune con una vasta tendenza di poeti nostri contemporanei anche la scelta di un linguaggio impoetico, sliricizzato; la lingua, dal lessico,

medio-alto, nitido e esatto, della prosa, rivela a un secondo sguardo la precisa architettura ritmica e retorica del testo, dotato della sottigliezza necessaria per disegnare il risultato della sua attenta, acuta, spietata auto-auscultazione, della sua fine fenomenologia della percezione.

66 *poemas* attraversa tutto un percorso di vita poetica, in quanto le sette sezioni che compongono il libro abbracciano oltre quattro decenni di lavoro e sette libri. In *Ora serrata retinae* (1980), *Nature e venature* (1987), *Esercizi di tiptologia* (1992), *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), *Disturbi del sistema binario* (2006), *Il sangue amaro* (2014), *Le cavie* (2018, raccolta di tutte le poesie), la parola di Magrelli si apre al dialogo con gli autori che gli sono cari: Rilke, Auden, Nabokov, Berkeley, Rousseau, Mandel'stam, Michaux, Luzi, Caillois, Larkin, Nietzsche, Baudelaire, Montale, Dante, Pagliarani, Valéry, Borges. Le problematizzazioni intorno alla natura della poesia e ai suoi processi di funzionamento sono proposte con occhio clinico e precisione geometrica. La «prodigiosa difficoltà della visione» diagnosticata nei suoi versi («La miopia si fa quindi poesia, / dovendosi avvicinare al mondo / per separarlo dalla luce»)¹ rende necessario aggiustare ogni tanto la focalizzazione. Parola e pensiero, parola e corpo, occhio e memoria, pensiero e affetti sono tutti rapporti fondanti di questa poesia, le cui lenti captano le dissonanze, le rifrazioni di una realtà inafferrabile: «La scrittura / non è specchio, piuttosto / il vetro zigrinato delle docce,

¹ Tutte le citazioni delle poesie fatte in queste pagine fanno riferimento a V. Magrelli, *Le cavie – poesie 1980-2018*, Einaudi, Torino 2018 e V. Magrelli, *66 poemas*, trad. P. Peterle, L. Wataghin, Rafael Copetti Editor, São Paulo 2019.

/ dove il corpo si sgretola / e solo la sua ombra traspare / incerta ma reale.»

Ora serrata retinae, Rima palpebralis, Aequator lentis, termini dell'anatomia oculare che denominano rispettivamente il primo libro di Magrelli e le sue sezioni forniscono i primi strumenti per l'orientamento del lettore nelle mappe disegnate dalla sua «passione geometrica», passione che descrive il mondo (o il quaderno) nelle forme privilegiate della superficie, ossia, di ciò che si vede, letteralmente. Il titolo, *Ora serrata retinae*, designa il margine frastagliato della retina, la parte dell'occhio dove la retina si arresta, oltre la quale l'occhio non è più capace di percepire. Valerio Magrelli, riconosciuto virtuoso della parola fin dal suo ingresso, a soli 23 anni, sulla scena della poesia italiana, suggerisce una definizione di questo termine: «confine della percettività». L'idea di frontiera, di limite, ben presente in questa poesia sommamente argomentativa, intellettuale, divide lo spazio della scrittura e allude continuamente anche a ciò che rimane "al di qua" della pagina, e «non può entrare, / e non deve». Il tema qui è la percezione e mappe, piante, planimetrie e altri percorsi geometrici (mosaici, tappezzerie o, più schematicamente, ossature, tubulature, costellazioni) sono gli strumenti dell'autoriflessione sui meccanismi della costruzione del pensiero e della scrittura, di una poesia che nel costituirsi parla di se stessa, calcolando le «diottrie mentali» con cui osserva i gradi di contenimento, i limiti, le deviazioni, le frontiere della percezione. In questa linea la poesia di Magrelli risponde all'idea di espropriazione dell'esperienza (Walter Benjamin) discussa da Giorgio Agamben in *Infanzia e storia*. Per il filosofo la poesia diventa un mezzo di sopravvivenza e fa dell'inesprimibile una

condizione; è sospesa così la ricerca del nuovo in cambio di ciò che resta dell'esperienza².

È grazie a tale pluralità che l'esordio di Valerio Magrelli, con *Ora serrata retinae*, nel 1980, è segnato dalla maturità della scrittura, riconosciuta da gruppi e territori antagonisti. Due riviste romane come *Periodo Ipotetico*, tendenzialmente d'avanguardia, e *Nuovi Argomenti*³, di carattere più tradizionale, gli pubblicano alcune poesie. Ed è lo stesso Magrelli a porsi in uno spazio che è intermediario tra una poesia che si vuole più legata alla tradizione e una poesia di rottura, e a definire la propria poesia come scrittura di ricerca in cui gli elementi speculativi, metaoperativi e autoriflessivi sono sempre intensi, evidenziati dall'incrocio con altri percorsi, meno razionali, dell'autoauscultazione.

E il rapporto con il fuori, con il mondo esterno, è caratteristica fondamentale che costituisce la pluralità dell'io magrelliano, un io sliricizzato a cui le connessioni sembrano necessarie e essenziali. L'esplorazione del corpo, delle cose circostanti, della sostanza materiale è vissuta nei dettagli, mediante un pensiero obliquo che attraversa il primo significato delle parole, le disseziona con tecnica microscopica. È lo sguardo miope del verso già citato di *Ora serrata retinae*, che tocca gli aspetti appannati, il disgregamento di un reale che solo a prima vista ap-

² Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001.

³ Del resto, anche la critica specializzata (come da una parte Mario Santagostini e Marco Lodoli e dall'altra Alfredo Giuliani e Niva Lorenzini) ha riconosciuto a suo tempo le potenzialità di questa giovane poesia.

pare organizzato. Atto di visione che è anche atto di essere osservato, è il «vedersi vedere» descritto da Agamben nell'introduzione al libro di Paul Valéry, *Monsieur Teste*, tradotto in italiano precisamente nel 1980⁴, l'anno di pubblicazione del primo libro di Magrelli. Quest'espressione darà il titolo al libro dedicato da Magrelli al poeta francese: *Vedersi vedersi*, pubblicato nel 2002, per l'Einaudi. È ancora Valéry ad affermare che bisogna entrare in se stessi armati fino ai denti.

La fragilità del significato, la sua labilità, sono in rapporto con il dislocamento dello sguardo in cerca del particolare. L'attenzione per i dettagli significa giustamente il rifiuto dell'assoluto, il soggetto qui è colui che è alla ricerca, aperto a possibilità e rapporti, intellettuali e non, con il mondo e/o con la scrittura stessa. Singolarità e pluralità, quindi, sono inseparabili, in flusso continuo. Fin dall'inizio, la poesia di Magrelli si è presentata come un accesso di significato, per ricordare Jean-Luc Nancy in *Fare la poesia*; il significato è anche «il distanziarsi dal linguaggio»⁵. Ed ecco la calibrata riflessione della parola su se stessa, sul silenzio che l'avvolge, sulla sua connessione originaria con le cose. La calma apparente dei montaggi che costruiscono differenti scene è un primo piano della complessità di questo laboratorio.

La seconda sezione, corrispondente al secondo libro di poesie, *Nature e venature*, dá continuità alla problematizzazione dello sguardo, che si conferma come un tema caro al poeta, nel

⁴ P. Valéry, *Monsieur Teste*, trad. Libero Solaroli, il Saggiatore, Milano 1980.

⁵ J.-L. Nancy, *Demanda: literatura e filosofia*, a cura di Ginette Michaud, trad. J. X. Penna, R. A. Almeida Filho, D. do Nascimento Loyolla. F. Florianópolis, Ed. UFSC, Argos, Chapecó 2016, p. 135.

mettere ancora una volta in evidenza la percezione visiva. «Ho spesso immaginato che gli sguardi / sopravvivano all'atto del vedere» e restino nell'aria «qualche tempo sospesi ed incrociati», in un prolungamento ideale della capacità delle retine. O ancora: «guardo la pellicola di neve / cadere sul paesaggio». C'è il lavoro effettivo dell'occhio, elemento del corpo, mezzo di contatto e espressione verso l'esterno. Il processo dello spogliarsi dell'io lirico non si ferma, epifanie e esperienze quotidiane si incrociano nel gioco proposto da Magrelli: «Il giocattolo si fa incontro / uscito dal gioco per mostrarsi / estraneo all'estraneo». Indizi di una vertigine della scrittura che accompagna gli innumerevoli fantasmi percepiti da uno sguardo attento che non scarta il dolore e non lo nasconde, ma assume la sofferenza e la accoglie: il *pathos*. Gli strumenti del poeta contemporaneo, come ci mostra Magrelli, sono consunti e non godono d'alcun tipo di grazia divina. In questo senso, la poesia non può più pensare a un sublime raggiungibile dall'ambizione umana, ma si presenta piuttosto come un possibile rifugio dalle incertezze e dall'implosione di valori e categorie che sembravano solidi. “Rosebud” porta echi degli *Ossi di seppia*, c'è in questa poesia una specie di *mise en abyme*, un corto circuito, una scrittura che si concretizza a partire dalla sua stessa voragine e vertigine. Il titolo della poesia rievoca il personaggio Charles Foster Kane di Orson Welles, in *Citizen Kane*, che pronuncia nell'ora della morte la parola “Rosebud”, il cui significato è rivelato solamente alla fine del film. In questo “giallo metafisico” (J.L. Borges), che è un riferimento anche per una certa generazione di intellettuali e cinefili, come il poeta *concretista* brasiliano Décio Pignatari, lo slittino con il marchio *Rosebud* è la metafora di un'infanzia negata in nome della conservazione di un impero finanziario, a prezzo di una solitudine senza scampo. Una specie di *pastiche*

composto dai fili di una certa memoria culturale e personale dello stesso Magrelli. «Non pretendo di dire la parola / che scoccata dal cuore traversi / le dodici scuri forate [...] io non colgo nel segno ma segno / ciò che colgo, baro, / scelgo il mio centro dopo il tiro». Anafore e allitterazioni fanno parte della costruzione della poesia, distante da ogni sentimentalismo, attenta al proprio processo di scrittura, alla poesia stessa. C'è in questi versi la consapevolezza che tra il segno e l'oggetto esiste sempre uno scarto, un'impossibilità; «la scrittura è una morte serena» è un altro verso di Magrelli. Giovanni Raboni, poeta di una generazione anteriore, nota in una recensione di queste poesie che gli strumenti formali adottati da Magrelli delineano una variante suggestiva e moderata del cosiddetto postmodernismo emergente come denominatore comune di molte ricerche poetiche.

È a partire dall'immagine di una crepa in una tazza – oggetto di per sé niente affatto poetico – che Magrelli tocca un tema universale della letteratura, l'amore. Scartati i toni narcisisti, al centro di questo testo ci sono la fragilità e il riguardo per l'altro. Una tazza diventa così protagonista di una delle poesie più significative di questa sezione, conferma dell'impoetico nel poetico e dello straordinario nell'ordinario. L'oggetto tazza allude ai rapporti al di là di se stessa; è un regalo – e ogni volta che è usata evoca i legami amorosi lì presenti e assenti. Nel caso che si rompa, il poeta si dichiara desideroso di incollarne i pezzi, rimetterli insieme perché la collana di baci non sia interrotta, e disposto a continuare l'opera di restaurazione ogni volta che l'uso minacci di romperne una parte, manico o orlo che sia. La crepa nella tazza di Magrelli dialoga con le immagini di Auden e Rilke, evocati nell'epigrafe che introduce la poesia. L'esposizione al passaggio del tempo e al suo logoramento è il *trait d'union* fra i tre poeti che trattano della fragilità delle relazioni

amoroze *versus* questa forza imponente che non cessa. L'idea di tale passaggio temporale si concretizza in una serie di immagini costruite da metafore (una delle figure care a Magrelli): «lunga collana», «baci ininterrotti», tessere del mosaico. D'altra parte, la crepa nella tazza è un esempio concreto, presente in molta poesia magrelliana, dello scontro tra familiare e *unheimlich*, domestico e perturbante, fra il conforto degli affetti consueti e la minaccia della rottura finale, l'annuncio del caos – un'allusione forse anche a quel «punto morto del mondo, l'anello che non tiene» dei *Limoni* montaliani. La poesia dialoga anche, silenziosamente, con un altro *vase brisé* (vaso infranto), che risuona nella memoria di Magrelli dalla traduzione e successiva riscrittura di una delicata lirica di Sully Prudhomme. Il rapporto con l'idea della fenditura («taglio finissimo e profondo», in Prudhomme, provocato nel vaso dal colpo di un ventaglio) si fa ancora più sottile e complesso, con la doppia operazione sul testo del poeta parigino, i cui versi dal sapore antico sono tradotti in perfetti endecasillabi e poi ridotti, nella riscrittura, a sintagmi e progressivamente a sillabe, frammenti di frammenti di parole, con effetto drammatico crescente, via via che la crepa, girando intorno al vaso, diventa irreparabile, le frasi ben costruite diventano lacunari e le parole troncate si trasformano in sillabe disconnesse. L'immagine della fenditura del vaso⁶ può essere un'ottima metafora anche nel terreno dell'esercizio della crea-

⁶ Non è un caso che l'immagine del vaso frantumato sia ricordata e discussa da W. Benjamin in *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 39-52.

zione e traduzione: la fenditura come frontiera porosa, che partecipa dei due lati, delle due lingue, «sentiero alla terra dei morti» (Auden, nell'epigrafe), o a qualunque terra, confine fra il lato di qua e l'altro, metafora dell'incontro di tempi e domini diversi. Si tocca così un altro tema che continua ad impegnare Magrelli, il rapporto tra creazione (o più precisamente traduzione) e memoria, l'indagine sui processi di funzionamento della memoria nel traduttore e nel poeta. In riflessioni più recenti sulla traduzione⁷ Magrelli, sempre impegnato nell'esercizio di auto-auscultazione, continua a interrogarsi sui rapporti tra corpo e mente, tra i movimenti degli occhi del traduttore e i meccanismi cerebrali di attivazione della memoria, cerca di «indagare le affinità tra l'atto traduttorio e alcune forme di attività mnestica, a cavallo tra competenze linguistiche e procedure attivate nell'atto del ricordo»⁸, sui meccanismi delle innumerevoli associazioni convocate a formare le trame dei testi.

Esercizi di tiptologia è la terza sezione, e qui entra in scena un senso che era già presente anteriormente, ma con minore intensità. È l'udito, l'elemento acustico, che ancora una volta conferma l'attenzione data alla corporeità, anche per pensare alla decadenza del proprio corpo, che è un aspetto centrale di questo libro e perciò di questa parte dell'antologia *66 poems*. Da questo momento in poi questo stesso tema si presenta anche nella produzione in prosa – tra il 2003 e il 2013 sono pubblicati i volumi *Nel condominio di carne*, *La vicevita*, *Addio al calcio e Geologia di un padre*. Il corpo che si dispiega nelle sue innumerevoli protesi, interne ed esterne. La tensione fra organismo e

⁷ V. Magrelli, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico* Il Mulino, Bologna 2018.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

tecnica, fra natura e cultura sembrano essenziali in queste poesie: «Che la materia provochi il contagio» è il primo verso di una poesia che potrebbe essere emblematica di questa poetica, della tensione in essa latente, in cui l'io svanisce, ed è un elemento come gli altri, mosso dagli incontri, dai contatti, di cui ha bisogno per vivere.

Questa poesia, che apre la sezione, è formata da cinque strofe di quattro versi ciascuna, organizzate in una sorta di struttura a specchio, che è inaspettatamente sospesa dall'ultima strofa, che provoca una cesura del e nel ritmo. Ritmo che è dato anche dalla ripetizione anaforica del "che", all'inizio delle strofe: «Che tale schianto generi», «Che l'abbraccio del focolare sia radiazione», «Che la forma di ogni produzione». La rottura del ritmo è provocata da «è incredibile, no?», il verso interrogativo che chiude senza concludere la poesia, che continua a risuonare all'orecchio del lettore. Il punto interrogativo alla fine del verso fa sì che il finale possa essere letto come un nuovo inizio, un rilancio della parola che echeggia silenziosamente. Il titolo *Esercizi di tiptologia* allude a un doppio significato, da una parte ai suoni prodotti dai carcerati sulle pareti che li dividono, per comunicare, e, dall'altra, alle manifestazioni degli spiriti nelle sedute medianiche. Cos'hanno in comune questi mezzi così diversi tra loro? È il linguaggio segreto offerto da Magrelli al suo lettore, che è interpellato, convocato, chiamato al testo. L'ambiente domestico, in un'altra poesia, "L'abbraccio", si apre a un viaggio labirintico, una discesa all'inferno, che può evocare sia le due fiamme della lingua del Canto di Ulisse, sia momenti del *Viaggio al termine della notte* di Céline, con echi forse anche del "Viaggio d'inverno" di Schubert e, ancora, di Bertolucci.

Il sonno della coppia nella cameretta, ne *L'abbraccio*, è protetto e confortato dal riscaldamento prodotto dalla caldaia,

ma in contrappunto con una oscura sensazione – analoga a quella provocata dalla crepa nella tazza – una vibrazione che risuona dalle cantine dell’edificio: «Laggiù si brucia una natura fossile, / là in fondo arde la Preistoria, morte / torbe sommerse, fermentate, / avvampano nel mio termosifone». L’immagine, fra Dante e Jung, rimanda a una condizione singolare e plurale, individuale e collettiva: la coppia, le due lingue che bruciano in un’«unica torcia paleozoica», dorme nello strato superficiale di un edificio, mentre in fondo, nell’interrato, non dorme, perturbante, la storia universale di responsabilità e colpa, di energia e di consumo, di organico e inorganico. “L’abbraccio” parla dell’amore in rapporto alla lingua, all’organico, alle pulsioni, ma anche ai piccoli gesti – l’addormentarsi in un abbraccio, lo stoppino che si accende al contatto con un altro stoppino –, a quello spazio domestico tanto importante nella poesia di Magrelli. Il viaggio in diverse accezioni e allegorie si ripresenta in questo laboratorio poetico, per esempio nella poesia “Porta Westfalica”. Qui Magrelli pare rinunciare all’idea della parola come strumento di conoscenza, ma essa è necessaria in questo gioco, si installa al limite del razionale.

Non per caso in questa sezione dedicata a *esercizi di tipologia* hanno spazio rilevante l’esperienza della traduzione (Verlaine, Valéry, Barthes, Peguy, Cendrars, Apollinaire sono alcune delle mete delle incursioni magrelliane) e la riflessione su questo processo, già presenti in altre sedi e momenti (saggi, conferenze). La figura e il lavoro del traduttore sono paragonati alla figura e al lavoro dell’imballatore. A prima vista, due sfere antagoniste, attività distanti tra loro, ma che hanno in realtà molto in comune, come appare chiaro nei versi della poesia “L’imballatore”, introdotta da un’epigrafe di Nabokov. L’immagine di una persona che fa traslochi, ossia che si occupa di cose altrui,

di imballare, caricare, trasportare, occuparsi con premura di qualcosa, è allegoria – semplice e complessa – del gesto del traduttore. La poesia inizia osservando la posizione fisica dell'imballatore («L'imballatore chino»), simile a quella del traduttore, anche lui chino sul suo materiale di lavoro. Il terzo verso afferma che il lavoro è lo stesso e, subito dopo, la poesia si concentra sulle operazioni dell'io, che, grazie ad esse, subisce anche lui alterazioni: «Anch'io faccio cambiare casa / alle parole, alle parole / che non sono mie, / e metto mano a ciò / che non conosco senza capire / cosa sto spostando. / Sto spostando me stesso». Il traduttore, ma anche il poeta, crea le forme, le processa, lasciandole compiute nella loro incompiutezza. La poesia come metafora dell'esistenza, come traduzione, una sorta di imballaggio del vissuto, delle rovine che noi tutti collezioniamo. L'impurità fa parte dell'immaginazione, anzi, è un elemento costitutivo dell'arte, per ricordare una possibile connessione con Roger Caillois. Dalla complessità dell'atto della traduzione, considerando tutto ciò che esso implica, letto attraverso l'immagine della ditta di traslochi, a una sentenza del Tribunale Civile di Roma che ispira l'ultimo testo di questa sezione, "Treno-cometa", che espone la catastrofe che il mondo costruisce per sé, segnata ancora dal gioco di assonanze e dalla ripetizione vertiginosa e vibrante della lettera "r", che rimanda all'«io fricativo, ritratto dell'atrito», autoritratto del poeta.

Termini del linguaggio giuridico, della medicina, scienza, tecnica, delle lingue classiche, del settore marittimo, della botanica, di diversi registri, dal letterario al quotidiano, ma sempre le «parole davvero pronunciate» (espressione di Vittorio Sereni) si fondono nelle variazioni di questo laboratorio poetico di Magrelli. Nella quarta sezione di *66 poemas, Didascalie per la lettura di un giornale*, l'attenzione che era dedicata alla

costituzione stessa e alla realizzazione della poesia, si rivolge ora all'esterno: il quotidiano, i giornali, spazi di rifrazione della realtà, dei suoi infiniti frammenti, e ancora una volta tornano gli echi montaliani, ora forse non più dagli *Ossi di seppia*, ma piuttosto dalle *Occasioni* o da *Satura*. Lo sguardo antropologico predomina nel *pathos* di questi versi che, come scrive un altro poeta e critico di poesia, Enrico Testa, sono permeati di ironia, sarcasmo, e mettono a nudo «il nostro orrore quotidiano e la sua indecenza». Il codice a barre, la Borsa Valori di Milano, annunci immobiliari, spazi per l'opinione dei lettori, liquidazioni, gli sportelli per il passaggio dei farmaci nelle farmacie notturne dominano i versi di questa parte del libro. Qui Magrelli segue in qualche modo tracce lasciate da altri poeti, come Giorgio Caproni e Elio Pagliarani. Se Caproni in una famosa intervista a Ferdinando Camon affermava che una poesia in cui non si noti nemmeno un bicchiere o una stringa lo metteva in sospetto, per Pagliarani un paesaggio è fatto anche di ventilatori e telefoni⁹. Una concretezza presente e costitutiva di questo linguaggio poetico, che sposta nel suo gioco la parola, come dirà Magrelli in una recente intervista:

⁹ In questo senso, Enrico Testa parla di come cambia il fare poetico negli anni 1960-1980: “Per molto tempo fu proibito dire “piede” in poesia, perché non sembrava una parte particolarmente nobile del corpo, e si ricorreva a formule più eleganti, come “piè”, oppure si evitava l’uso della parola “fucile”, e si preferiva “canne tonanti” [...]. In sintesi, tutti quelli che sono elementi domestici, quotidiani, a volte sgradevoli, o che hanno a che fare con un mondo di determinate attività, anche professionali, entrano ora nella poesia, che diventa così un genere che abbraccia tutte le cose ed è quindi inclusivo e non più esclusivo”. E. Testa, *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, 7Letras, Rio de Janeiro 2016, pp. 25-26.

«Si tratta anzitutto di capire la natura fondamentale antagonista del linguaggio poetico. Antagonista, ma non direttamente, nel rapporto meccanico con il potere, ma in rapporto all'uso quotidiano, strumentale, "prosaico" della lingua. Anche quando ogni cosa già sembra decretare la sua fine, la poesia non si spegne, al contrario, trae forza esattamente da questa minaccia imminente. Un anticorpo verbale»¹⁰.

Le situazioni messe in scena nelle poesie di *Didascalie per la lettura di un giornale* nascono sotto il segno di una certa concretezza, ma rimandano a qualcosa che è al di là di questo. Il dislocamento in questi versi è inevitabile, e allo stesso tempo il lettore si trova davanti a quadri della vita comune, e alla caducità della condizione umana. Una responsabilità assunta dal poeta di fronte a ciò che vede, ascolta e sente, una posizione diversa, nella contemporaneità, da ciò che si denominava poesia "impegnata". Considerazioni che possono essere utili per leggere il testo intitolato *La poesia*.

«Le poesie vanno sempre rilette,
lette, rilette, lette, messe in carica;
ogni lettura compie la ricarica,
sono apparecchi per caricare senso;
e il senso vi si accumula, ronzio
di particelle in attesa,
sospiri trattenuti, ticchettii,
da dentro il cavallo di Troia».

¹⁰ P. Peterle, E. Santi, *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, Editora Comunità, Rio de Janeiro 2017, p. 334.

Il movimento del testo è continuo, ad ogni lettura sentiamo altri significati, altri ronzii. Il fondo filosofico di questa scrittura, più o meno evidente, indaga fenomeni fisici e ontologici esponendo la complessità e precarietà dell'esperienza umana – qui annunciata da rumori, dai “ticchettii” di una bomba dentro il cavallo di Troia.

Disturbi del sistema binario, la terzultima sezione, ha toni più impegnati *alla Magrelli*, qui si toccano questioni di cronaca sociale e politica, come nel successivo *Il sangue amaro* e nel pamphlet *Il sessantotto realizzato da Mediaset. Un dialogo agli inferi*, pubblicato nel 2011. Ora alcune poesie sono corredate da note, ma tutto ciò non fa di Magrelli un poeta impegnato, in quanto egli non si pone come voce-guida, ma piuttosto come una voce tra tante altre, che toccano temi condivisi da molti. Il termine “impegno” è uno dei termini discussi nel volume *Che cos'è la poesia?* (2005). La questione qui è il ruolo della poesia e, quindi, del poeta. L'uso comune della parola, il suo uso strumentale, la mercificazione quotidiana delle cose, il logoramento della parola sono tutti aspetti che devono essere combattuti da un uso salutare, etico del linguaggio, poiché quanto più essa si deteriora, tanto più necessita di manutenzione poetica. I giochi di parole che abbiamo segnalato all'inizio di questo testo confermano questo rapporto di Magrelli con la lingua, presente anche in un testo dedicato a Auden (autore presente in una delle epigrafi, come già detto), in cui l'autore, recuperando un'intervista del 1971 del poeta e drammaturgo inglese all'*Herald Tribune*, parla del ludico nella lingua poetica e del ruolo politico del poeta nella difesa della propria lingua contro la “corruzione”. Ne troviamo un esempio nella prima poesia di questa sezione, il cui titolo emblematico, *La guace*, fonde i termini guerra e pace. Nella nota di Magrelli, la spiegazione: «Dicesi ‘guace’ la confusa

mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca». Al dramma dell'immigrazione clandestina è dedicata un'altra poesia, *Su un'aria del 'Turco in Italia'*, introdotta da un'epigrafe tratta dall'opera buffa di Rossini, di cui capovolge la cantabilità. La drammaticità di questo problema politico e umano non si disfa, assume altre connotazioni, continua ad echeggiare e a convocare il lettore attraverso il rapporto ordito tra realtà e scrittura.

Il sangue amaro, sesta e penultima sezione, mette in evidenza la memoria, i rapporti anacronici fra passato e presente, a fianco di scene brutali che fanno parte della nostra contemporaneità. Un reale che sembra più reale del reale e brucia, arde, come dice Alain Badiou a proposito del XX secolo. *Welcome*, la poesia che apre la sezione, gioca con la disauratizzazione di termini e concetti come Dio, Gesù, clandestini, reietti, eletti, baraccopoli. Un gioco combinatorio di parole in rima che si trasformano nelle tre strofe della poesia, per terminare con il verso: «Gesù dentro le tenebre, Dio di tutti gli eletti». La questione e la tensione etica sono al centro anche del componimento dedicato alla tragedia delle Torri Gemelle, dell'11 settembre: «Il nostro sonno, oggi, / sarà un compito in classe. / Tema: noi torce. / Svolgimento: ognuno / covi, dormendo, la sua fiamma, accesa / al fuoco morto del televisore». L'ambiente domestico e personaggi famigliari tornano come *tòpoi* magrelliani in *La curva*, in cui si incrociano tempi diversi della storia familiare; in «Mi lavo i denti in bagno», in cui il padre sente cantare la figlia dall'altra parte della parete; in «El memorioso» (riferimento diretto al racconto di Borges), in cui ancora una volta entra in scena lo spazio del bagno, adesso con il figlio che impara a memoria i celebri versi del canto di Ugolino ed esce dal bagno, con molta ironia, «lavato, profumato, pieno / zeppo di endecasillabi». Vita intima

e privata a fianco di questioni che toccano la collettività, come in *Giovani senza lavoro*, che tocca una ferita aperta nella società italiana. Con la crisi mondiale del 2008 molti giovani hanno perso il lavoro e non sono riusciti a reimmettersi sul mercato del lavoro: vivono «una vita a metà», «Di notte sono normali / dormono come tutti gli altri / anche se i sogni sono vuoti / anche se i sogni sono falsi». Problematizzazioni della sfera privata e collettiva convivono, come in altri momenti, con la riflessione sul linguaggio e sulla poesia.

Con *Cave cavie!* il rapporto tra poesia e scienza tocca uno dei suoi punti più alti. Il testo è dedicato a Isabelle Stengers, filosofa belga, figlia dello storico Jean Stengers. Ciò che sembra interessare a Magrelli è una prospettiva contemporanea della scienza, scienza vista con sguardo critico, politico, sociologico, una costruzione umana come altri campi della conoscenza.

«O forse sono cavie, queste poesie che scrivo,
per qualche esperimento concepite,
che tuttavia non so.
No so perché si formano,
eppure mi affeziono e le chiamo per nome,
topolini vivissimi, allarmati
da che?»

Le poesie sono paragonate a cavie, o meglio, sono come cavie, crescono, hanno vita propria, si muovono sotto lo sguardo del poeta. Il titolo *Cave cavie!* forma un movimento paranomastico e allo stesso tempo parodico. Tuttavia, l'operazione di dislocamento effettuata dal poeta è chiara, grazie alla metafora creata per riferirsi alla poesia e al suo intimo rapporto con il mondo.

Ricordiamo ancora, nella sezione tratta da *Il sangue amaro*, la curiosa poesia *Rumore, fa' silenzio!*, il cui tema centrale, l'auscultazione, torna a insistere su aspetti della percezione auditiva, più intima e perturbante di quella visiva. Tutto avviene intorno a un vecchio phon che emette lamenti profondi, un nodo acustico che porta notizie delle tragedie del mondo esterno. Il poeta funziona come cassa di risonanza, come cavità, con il suo io disgregato, frammentato e cavo (il *creux* di Merleau-Ponty?), che accoglie le vibrazioni, i suoni prodotti dalla materia o dalle notizie del mondo. È lo scacco finale dell'idea monologica dell'io: la cavità, come dice Merleau-Ponty, è attività e passività allo stesso tempo, è cavità creatrice. L'io nella poesia di Magrelli è marginale, nel suo «dislocarsi percettivo dal centro verso [...] il dettaglio»¹¹, benché «grammaticalmente centrale»¹², ma assume su di sé, specialmente negli ultimi libri, la responsabilità della ripercussione di innumerevoli voci e accenti, molto spesso tragici, naturalmente, purtroppo.

E ancora da *Il sangue amaro*, *Raccoglimento*, introdotta da un'epigrafe di Nietzsche, ma il cui riferimento più importante è il Baudelaire di *Recueillement*.¹³ Magrelli è contaminato,

¹¹ N. Lorenzini; S. Colangelo, *Poesia e storia*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2013, pp. 274-276.

¹² E. Testa, *Dopo la lirica - poeti italiano 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

¹³ Proprio a questo sonetto di C. Baudelaire, Magrelli ha dedicato il saggio *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Laterza, Roma-Bari 2010. È appunto la presenza di questo sonetto nella letteratura francese del Novecento che incuriosisce ossessivamente il poeta italiano, il quale ne insegue le vestigia in Valéry, Michaux e Beckett, Houellebec tra gli altri.

contagiato, ma si appropria del tono baudelariano per tornare a sé con un tono che può richiamare nella tradizione italiana il nome di Camillo Sbarbaro, “*maestro in ombra*”, come lo definì Pasolini. «Mia debolezza, debolezza mia, ma che devo fare con te? / [...] la forza che si sbriciola, la memoria in frantumi, / e in questo Grande Sfascio, l’unica cosa intatta resti tu, / mia ferita, mio Graal, codice a barre / di un estraneo che è lesa, che è fal-lato, / costretto a essere me». È un frammento della poesia di Magrelli, che mette in evidenza il suo sguardo obliquo, trasversale. L’anima vera si trova nella ferita, nel difetto, nella deviazione, nella radice di questo io che non si presenta più verticale, con un centro identificabile, ma si spande rizomaticamente.

Per finire, la sezione “Le cavie” è composta da sei testi, usciti insieme ad altri nella parte finale del volume che raccoglie l’opera poetica di Valerio Magrelli, *Le cavie - poesie 1980-2018*, (Einaudi, 2018). Uno degli elementi del titolo metaforico “Cave cavie!” torna con tutta la sua forza nello spazio del titolo che abbraccia tutto questo tragitto. Qui la maggior parte dei testi torna all’ambiente domestico e familiare, ai rapporti che compongono il soggetto nella tensione singolarità/pluralità, incrocio di tempi, segni di un passato che può solo sopravvivere ed è necessario al tempo presente:

«Le rughe, le rughe, le rughe...
Ma queste rughe raccontano i sorrisi
che hai seminato negli anni.
Perché cancellare le tracce
di quella luce versata sul mondo?»

Le tracce del tempo, del e sul corpo, sono grovigli di impulsi, tensioni (la stessa *retina* del primo titolo magrelliano è una

rete – rete di vasi sanguigni che si intrecciano in questa parte dell'occhio). Una scrittura fatta di incontri, incline alla riflessione e all'argomentazione, in cui l'io si rivela per mezzo del rapporto intellettuale con il mondo. «Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre [...] / Il mio cervello abita in me / come un tranquillo possidente le sue terre». Osservare e stare in ascolto sono due gesti fondamentali e costitutivi di questa scrittura, che percepisce e capta i residui, i tratti logori di una verità apparentemente senza speranza di salvezza, di un tempo che fugge e svanisce, di una materia che invecchia e si trasforma; in questo vortice la limpidezza della lingua poetica di Magrelli riesce a trattare temi difficili e dolorosi con ironia, con una certa dose di serenità e disincanto, di fronte a un mondo in costante corrosione. In questo senso poesia è anche resistere al discorso, configurandosi così come un significante indefinibile, innominabile, è una convocazione all'«effusione silenziosa».

Patricia Peterle e Lucia Wataghin

SOMMARIO

Il 26 ottobre all'Istituto Italiano di Cultura, a São Paulo in Brasile, è stata presentato il volume *66 poemas* di Valerio Magrelli, a cura di Patricia Peterle e Lucia Wataghin, per i tipi della Rafael Copetti Editor. *66 poemas*, già tradotto in spagnolo e in francese, è un'autoantologia che va dalle prime alle ultime raccolte di Magrelli, ed è la sua prima traduzione in portoghese brasiliano.

SUMMARY

In 26th October at the Italian Cultural Institute in São Paulo, Brasil, the volume *66 poemas* by Valerio Magrelli was presented by Patricia

Peterle and Lucia Wataghin, who edited the book for Rafael Copetti Editor. *66 poemas*, which had been translated in Spanish and French, is a self-anthology which collects all poems by Magrelli. It is the first edited translation in Brazilian Portuguese.

X. Cristianità, Europa e piccole patrie. Le geografie cavalleresche nella modernità letteraria

di *Davide Savio*

1. *Dopo la Cristianità*

Nelle prime pagine delle *Confessioni d'un italiano*, Carlo Altoviti racconta la vocazione religiosa di monsignor Orlando, fratello minore del Conte di Fratta, e della conversazione che ne decise il destino. Nato in una famiglia di antica nobiltà feudale, Orlando era stato battezzato con il nome del grande paladino perché ne potesse imitare le gesta guerriere. Dimostrando invece fin troppo chiaramente la propria indole pavida, durante questa conversazione manda su tutte le furie il padre, che gli ricorda come siano state le armi, e non le preghiere, a liberare il Santo Sepolcro dalle mani dei Saraceni, secondo quanto insegna la *Gerusalemme liberata*. Quando allora Orlando cerca di smarcarsi, sostenendo che ormai da quel lato «non resta nulla a che fare», il vecchio Conte sbotta: «Come non resta nulla? Sappi, o disgraziato, che gli infedeli riconquistarono la Terra Santa e che ora che parliamo un bascià del Sultano governa Gerusalemme, vergogna di tutta Cristianità»¹.

Del colorito scambio di battute occorre mettere in rilievo quest'ultimo accenno alla «Cristianità», un concetto insieme geografico e culturale: il concetto per eccellenza, anzi, su cui si

¹ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di S. Casini, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1999, vol. I, p. 25.

costruiscono le premesse di tutta la letteratura cavalleresca, specie quella di materia carolingia. Si pensi alla rotta di Roncisvalle: un episodio di nessuna importanza nella storia dell'esercito di Carlo Magno, che si era recato in Spagna rispondendo alla richiesta d'aiuto del governatore di Barcellona (musulmano) ed era stato attaccato, durante il ritorno, dalle tribù dei baschi appostate tra le gole dei Pirenei (cristiane)². L'imboscata assume un significato solo due secoli più tardi, alla vigilia della prima Crociata, e rovesciando le parti in causa: la conquista di Gerusalemme ha bisogno di un mito ispiratore e lo trova nella morte di tale Hruodlandus, citato nella *Vita Karoli Magni* di Eginardo, che nella *Chanson de Roland* diventa a tutti gli effetti un martire, caduto eroicamente mentre difende la retroguardia dell'esercito cristiano da quello pagano di re Marsilio. Religione, politica e propaganda si alleano per dividere il Mediterraneo in due blocchi: Paganità e Cristianità, appunto, un'ellisse quest'ultima che ha come fuochi Parigi e Gerusalemme e come centro la città di Roma, sede dell'autorità papale.

Un simile immaginario, con alti e bassi, può resistere finché la principale frontiera del continente rimane il Mediterraneo, e soprattutto finché la Cristianità occidentale resta unita. Due condizioni che vengono improvvisamente a mancare tra il 1492 e il 1517, ossia tra la scoperta dell'America e le 95 tesi di Martin Lutero, che proiettano il mondo fuori dal Medioevo³. Lo

² Cfr. A. Barbero, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 62-64.

³ Il contributo più esauriente sulle dinamiche politiche, sociali e culturali di tale frattura è M. Greengrass, *La cristianità in frantumi. Europa 1517-1648* [2014], trad. it. di M. Sampaolo, Laterza, Bari-Roma 2017.

rimpiangeranno, tre secoli più tardi, molti scrittori e filosofi romantici: «Erano tempi belli, splendidi, quando l'Europa era un paese cristiano, quando *un'unica* Cristianità abitava questa parte del mondo plasmata in modo umano; *un unico*, grande interesse comune univa le più lontane province di questo ampio regno spirituale», esordisce Novalis in *Die Christenheit oder Europa*, un *pamphlet* del 1799 che fa inorridire Friedrich Schelling, lascia perplesso August Wilhelm Schlegel e viene bocciato da Goethe (uscirà solo nel 1826, postumo)⁴. Mescolando la riflessione storica con l'oratoria utopica, Novalis si ingegna di dimostrare come i due concetti di Europa e di Cristianità siano in fondo sinonimi, e come per il Continente non ci siano futuro né prospettive di pace, se non nel ritorno all'antico paradigma.

Europa e Cristianità, a dispetto di Novalis, non sono sinonimi, né si potevano più sovrapporre come avvenuto nel Medioevo, che si era concluso con una cesura irrimediabile. L'equivoco sembra nascere proprio dalla figura di Carlo Magno, dal momento che il sovrano, oltre che promotore di una *Res publica christiana* che andasse al di là delle frammentazioni feudali, era ed è considerato anche il padre dell'Europa. In senso lato, naturalmente, il termine "Europa" è ben più antico: nelle lingue semitiche è la terra dove il sole tramonta (*erebu*, in assiro), in contrapposizione all'Asia, dove il sole sorge (*asu*). Un concetto geografico più che culturale, insomma. In senso stretto, però, Carlo Magno appare oggi a molti come un padre dell'Europa *moderna*: quell'Europa che sposta le rotte commerciali dal Mediterraneo verso nord, eleggendo la propria capitale nel cuore

⁴ Novalis, *La Cristianità o Europa* [1799], introduzione, traduzione, note e apparati di A. Reale, Bompiani, Milano 2002, p. 71 (corsivo nel testo).

delle regioni germaniche, Aquisgrana allora, Strasburgo e Bruxelles oggi⁵. Si tratta di una riflessione che grandi storici del Novecento, a partire da Henri Pirenne, hanno avvalorato, ma che non chiarisce, alimenta anzi l'equivoco sotteso alla contrapposizione tra Cristianità ed Europa indicata da Novalis, stabilitasi proprio all'insorgere della modernità.

Novalis individuava nella Riforma le prime crepe della frattura tra l'idea di Cristianità e quella di Europa, in particolare nel rapporto agonistico che si instaura tra il sapere e la fede. Il «ceto degli eruditi» entra in conflitto con il clero sganciando la realtà dal sacro, così come Lutero ha sganciato lo «spirito» dalla «lettera» proponendo di applicare la filologia allo studio della Bibbia⁶. Inevitabile compimento del processo, secondo Novalis, è l'Illuminismo, con il quale culmina la «storia dell'irreligiosità moderna»: proprio allora, nella seconda metà del Settecento, si trova la «chiave» dei fenomeni a lui contemporanei⁷. Oggi, aggiornando la terminologia di Novalis, si potrebbe dire che il lungo processo della secolarizzazione occidentale aveva aperto le ostilità tra fede e scienza, che dal metodo sperimentale di Galileo al principio di falsificabilità di Popper è giunta a scavare un fossato nei confronti della metafisica. In questo senso, se nell'immaginario occidentale il concetto di Europa soppianta gradualmente quello di Cristianità, è legittimo individuare proprio nella laicità delle istituzioni e del sapere la linea di demarcazione tra i due paradigmi: coincidenti all'epoca di Carlo Magno, ma contrapposti persino duramente dopo lo scoccare dell'epoca moderna. In un braccio di ferro ideale, quando non

⁵ È questa, ad esempio, la tesi del già citato libro di Barbero.

⁶ Novalis, *La Cristianità o Europa*, cit., pp. 97 e 87.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

ideologico, destinato a produrre esiti di ampia magnitudine anche in campo letterario.

2. *L'Italia laica*

Quando Nievo mette sulla bocca del vecchio Conte di Fratta quella recriminazione sulla Cristianità oltraggiata, sta dando alla pagina un effetto anticato. La strategia del resto è scoperta: in un romanzo di formazione nazionale come sono *Le confessioni d'un italiano* (1867), l'infanzia di Carlino Altoviti deve riportare alla mente del lettore cosa fosse l'Italia prima che cominciassero i moti risorgimentali. E l'Italia del Settecento, specialmente nei suoi lembi più periferici, era ancora in sostanza un mondo feudale, governato da una piccola nobiltà di provincia che pochi progressi aveva compiuto dai tempi del Medioevo. L'incrollabile fedeltà del vecchio Conte verso l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* fa comprendere come questa classe di aristocratici, ormai consunta e quasi sopravvissuta a se stessa, trovasse ancora nei valori cavallereschi la legittimazione della propria esistenza, non diversamente da quanto potevano fare i Medici o la casa d'Este qualche secolo avanti. Nulla era cambiato per quella società immobile, che nel romanzo di Nievo sarà presto rivolta dall'arrivo dell'esercito di Napoleone e dall'ingresso della Repubblica veneta su uno scacchiere più vasto, non più locale, ma internazionale⁸.

Nievo sottolinea la centralità delle «scorrerie dei Turchi», che riportano allo scenario di una Cristianità minacciata dall'espansione islamica. La popolazione friulana accetta di buon grado la protezione della Serenissima, capace di tenere a

⁸ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, cit., vol. I, pp. 56-57.

bada la flotta ottomana, ed è inevitabile andare con il pensiero a Lepanto, teatro nel 1571 di una vittoria navale che sin dal nome dell'alleanza cristiana, la Lega Santa, cercò di far risorgere lo spirito delle Crociate. È curioso pensare che mentre Miguel de Cervantes, parte in causa nelle operazioni militari di quel giorno, ne traeva l'ispirazione per seppellire gli ideali dell'antica cavalleria dandole il volto e il destino di don Chisciotte, la Repubblica veneta imboccava la strada opposta. Come ricostruisce Nievo, «l'astuta negoziatrice conobbe che per mantenersi senz'armi nel nuovo dominio [il Friuli] le bisognava il braccio dei Castellani, sorti a nuova prepotenza pel bisogno che il contado aveva avuto di loro nelle ultime invasioni turchesche»⁹: la società feudale, anziché scomparire dalla carta politica d'Europa, trova la maniera di arroccarsi nei propri privilegi per qualche secolo ancora. E l'ideologia cavalleresca, ancorché fuori tempo massimo, assolverà appunto il compito di tenere vivo il fuoco della guerra di religione contro i turchi, un mito dal quale dipende la sopravvivenza stessa dell'*ancien régime* friulano.

Il sottotesto ideologico delle *Confessioni d'un italiano* prevede quindi lo smantellamento dell'immaginario di Cristianità, non solo arcaico, ma ormai decisamente anti-storico. Si badi però che l'operazione è condotta attraverso un personaggio tutt'altro che ostile alla religione: pur senza essere credente («io non sono divoto»), l'ottuagenario trae anche da essa il nutrimento necessario per completare la sua morale di laico¹⁰. Ma

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 136-137 *passim*. Va detto che il rapporto tra la perdita della fede e la sua riscoperta è in realtà oscillante, nel personaggio di Altoviti, come ha mostrato M. Bertolotti, *Nievo, la religione e la patria*,

proprio qui sta il punto: Carlo è un laico e la sua vicenda dà ragione all'ipotesi di Dionisotti, che collocava negli anni della Rivoluzione francese e del dominio napoleonico l'inizio di una società diversa, capace di formare i propri uomini di lettere al di fuori dei circuiti dell'erudizione ecclesiastica, perché contribuissero alla costruzione di un nuovo Stato¹¹. Durante il Risorgimento l'antico paradigma si rovescia: non siamo più davanti a una società cristiana in cui la Chiesa agisce come soggetto politico, bensì a una società secolarizzata in cui si domanda alla Chiesa di attenersi unicamente alla missione spirituale che le compete («Per me, più vado innanzi e più m'avvedo che ogni Religione ci guadagna assai a tenersi lontana dalla politica; gli è inutile; né l'oglio si mescolerà mai coll'aceto, né il sentimento alla ragione, senzaché nascano sostanze spurie e scipite», riflette Carlo)¹². La geografia di Cristianità ha ormai ceduto il passo all'Europa delle nazioni.

in AA.VV., *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno (Rodigo, 7-9 ottobre 1999), a cura di G. Grimaldi, introduzione di P.V. Mengaldo, Marsilio, Venezia 2001, pp. 245-260; cfr. anche la voce di S. Segatori dedicata a Nievo nel *Dizionario biblico della letteratura italiana* diretto da M. Ballarini, a cura di P. Frare-G. Frasso-G. Langella, ITL, Milano 2018, pp. 658-662; G. Melli, «Io non sono divoto». *La fede laica di Carlino Altoviti*, in *Italianistica*, XL, maggio-agosto 2011, pp. 47-55.

¹¹ C. Dionisotti, *Chierici e laici*, in *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Einaudi, Torino 1999, pp. 55-88.

¹² I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, cit., vol. II, p. 1005.

3. Nazionalismi e piccole patrie

Dalla metà dell'Ottocento fino a Novecento inoltrato, passando attraverso le due guerre mondiali, i nazionalismi dimostrano ampiamente il potenziale distruttivo della propria ingordigia geografica. La generazione degli autori nati tra gli anni Venti e Trenta del Novecento ne conosce molto bene i pericoli: il rigonfiamento patriottico dei tedeschi era arrivato a teorizzare il *Lebensraum*, lo «spazio vitale» preso a pretesto da Hitler per allargare verso est i confini della Germania, subito imitato da Mussolini in direzione del Mediterraneo¹³. Come osserva George Minois, la figura di Carlo Magno subisce una doppia manipolazione da parte del nazismo: prima il re viene assunto a prototipo ariano e il suo impero a prefigurazione del Terzo Reich; poi, durante la Repubblica di Vichy, Carlo diventa il garante ideale del nuovo asse franco-tedesco, tanto che “Charlemagne” sarà battezzata una divisione delle SS creata nel 1944 da Heinrich Himmler¹⁴. Al termine della guerra ci sarebbe di che mandare in soffitta l'immaginario carolingio, almeno per qualche tempo; invece, già nel 1950, la città di Aquisgrana intitola a Carlo Magno un premio da attribuire ogni anno a un individuo che si sia

¹³ Cfr. rispettivamente F.L. Neumann, *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo* [1942], a cura di M. Baccianini, introduzione di E. Collotti, Bruno Mondadori, Milano 1999; D. Rodogno, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell'Italia fascista in Europa (1940-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

¹⁴ G. Minois, *Carlo Magno. Primo europeo o ultimo romano?* [2010], trad. it. di A. Fiore, Salerno Editrice, Roma 2012, in particolare il capitolo *Il mito di Carlo Magno: mille anni di metamorfosi (1000-2000)*, pp. 13-53: 48-50.

distinto nel promuovere l'unificazione europea, con una fulminea riconversione del mito in direzione pacifista¹⁵. Non pacificata però è l'Europa, che anzi si spacca a metà per le spinte divergenti che la tirano dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica. Per quanto fredda, la guerra che tiene in ostaggio il continente per una quarantina d'anni costringe gli intellettuali a ripensare molti problemi su scala globale: un compito cui gli archetipi cavallereschi sono ancora in grado di dare il proprio contributo.

È il caso di Italo Calvino, che fin dalla trilogia dei *Nostri antenati* attinge abbondantemente dalla storia delle guerre religiose contro i musulmani. Se infatti *Il cavaliere inesistente* (1959) opera una palese reinvenzione della materia carolingia, affiancando nuovi personaggi a re Carlo e al suo seguito di paladini, al lettore può sfuggire come già *Il visconte dimezzato* (1952) sia composto sullo sfondo delle guerre austro-turche, che perpetuano il *pattern* crociato fino alle soglie del diciannovesimo secolo (l'ultima parola spetta alla pace di Sistova del 4 agosto 1791, quando ormai lo scoppio della Rivoluzione francese impone agli Asburgo di stabilizzare il confine orientale per concentrarsi sullo scacchiere europeo). Sebbene nel romanzo i riferimenti storici rimangano generici («C'era una guerra contro i turchi»)¹⁶, nella *Nota* che accompagna l'uscita in volume unico dei *Nostri antenati* (1960) Calvino specificherà alcune coordinate spazio-temporali: «le guerre austro-turche, fine Seicento,

¹⁵ *Ibid.*, pp. 50-53. La declaratoria del *Karlspreis* si può leggere in inglese al seguente indirizzo: <https://www.karlspreis.de/en/the-charlemagne-prize/origin/public-declaration>.

¹⁶ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino 1952; ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 365-444: 367.

principe Eugenio», per quanto «tutto lasciato un po' nel vago», dato che la vicenda deve essere «fantastica» e non rigorosamente «storica»¹⁷. Le indicazioni rinviano comunque alla guerra del 1683-1699, quella dell'assedio di Vienna (1683), che rappresenta il momento di massima espansione dell'impero ottomano verso il cuore dell'Occidente (oltre ad offrire un felice spunto di intromissione autobiografica, perché il visconte Medardo di Terralba, conterraneo di Calvino, può essere ascritto al seguito del principe Eugenio di Savoia, che fu un valoroso protagonista di quel conflitto). La Vienna del Seicento è quindi l'equivalente storico della Parigi assediata di Ariosto, sebbene nel *Visconte dimezzato* la guerra di religione sembri ridotta a puro pretesto per mettere in moto la trama. A un livello più profondo, però, bisognerebbe notare che la spaccatura passa tutta nel corpo dimezzato di Medardo, ed è a questo livello che la metafora si riattiva, venendo a rispecchiare le divisioni politiche del Dopoguerra (in Italia come nel braccio di ferro USA-URSS)¹⁸.

¹⁷ I. Calvino, *Postfazione a I nostri antenati*, Einaudi, Torino 1960; ora, con il titolo *Nota 1960*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1208-1219: 1210.

¹⁸ Una fugace apparizione degli ottomani, per la precisione dei pirati di Barberia, si trova comunque anche tra le pagine del *Barone rampante* (1957), dove peraltro alcuni riferimenti lasciano intravedere il palinsesto delle *Confessioni d'un italiano* (cfr. l'intervista a M. Corti, in *Autografo*, II, ottobre 1985, pp. 47-53, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, tomo 2, pp. 2920-2929). È quasi paradossale che il motivo dello scontro di civiltà scompaia proprio nel *Cavaliere inesistente*, che meglio si presterebbe all'operazione, se non fosse che Calvino in quel momento ha a cuore un diverso ordine di problemi, legati principalmente alla perdita di identità dell'uomo contemporaneo.

Per molti aspetti, però, il cosmopolita Calvino rappresenta un tipo di intellettuale anomalo. Sotto la sua penna, l'Europa dei cavalieri si trasforma in un emblema del mondo globalizzato: molto lontano dallo spirito parcellizzante che si andrà ad imporre tra i letterati a datare almeno dagli anni Settanta. Il Postmoderno impone infatti una nuova configurazione dell'immaginario geografico; quello globalizzato è un mondo che sovverte i vecchi paradigmi spaziali: sulla superficie del globo, come nota il geografo Franco Farinelli, al contrario di quanto accade sulla superficie piatta del mappamondo, ogni punto può essere il centro¹⁹. Ne consegue un recupero di centralità per le periferie e la loro cultura, da un lato, ma dall'altro il loro risucchiamento negli ingranaggi alienanti della società dei consumi. La globalizzazione ha come effetto collaterale il livellamento, l'omologazione, la perdita delle differenze tra gli individui e tra le culture del pianeta. La risposta di forza uguale e contraria al fenomeno sarà inevitabilmente rappresentata dal recupero di tali differenze. Sul versante geografico, questo comporta il ripristino di un paradigma che proprio l'arrivo della modernità aveva mandato in soffitta: quello che prevedeva un mondo brulicante di luoghi, valido fino al Medioevo e poi stravolto a partire dal Cinquecento, quando il mondo diventa spazio, ossia superficie metricamente standard, misurabile, mappabile e manipolabile²⁰.

¹⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 21.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 11. L'opposizione tra *luogo* e *spazio* è stata indagata in modo eccellente dal filologo Paul Zumthor nel volume *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* [1993], trad. it. di S. Varvaro, il Mulino, Bologna 1995.

Recedere dal paradigma spaziale a quello localistico significa insomma superare la post-modernità attraverso la pre-modernità, per quanto paradossale questo possa apparire.

4. *Gianni Celati*

Al cospetto della globalizzazione, anche l'immaginario cavalleresco viene piegato in direzione delle periferie, fino a invertire diametralmente le direttrici del processo unitario avviato durante il Risorgimento. Negli anni Novanta la materia cavalleresca conosce un'ulteriore fioritura nell'opera di autori anche molto diversi tra loro, ma che sembrano giungere alla medesima conclusione: il Medioevo diventa un'espressione culturale da guardare con rimpianto, quello che generalmente si può destinare alla famiglia o all'infanzia perduta. Il più esplicito in tal senso è Gianni Celati, che nel 1994 pubblica con Einaudi una versione in prosa dell'*Orlando innamorato*. Se lungo il Novecento era stato il *Furioso* l'indiscutibile protagonista delle riletture d'autore, nei Novanta lo sguardo tende ad aprirsi verso le periferie del canone. Boiardo si colloca per Celati «nel firmamento delle meraviglie cavalleresche», che comprende anche le stelle di Ariosto e Folengo, autori di tre poemi che formano «l'orizzonte d'una letteratura padana ancora da scoprire, cioè una letteratura dotata di caratteri autonomi e molto diversi rispetto a tutte le altre letterature europee»²¹.

²¹ G. Celati, *L'«Orlando innamorato» raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994, p. IX.

Nella palese ripulsa verso qualsiasi astrazione cartografica, Celati ha da sempre eletto il paesaggio della pianura padana a protagonista della propria narrazione. Un panorama dalle caratteristiche ben definite non può che generare una letteratura peculiare, una letteratura impossibile altrove, e la pianura padana sembra soddisfare proprio questa compattezza dell'immaginario, del quale si sono nutriti Boiardo, Ariosto e Folengo prima, Celati poi, insieme a tanti altri che si sono interessati di letteratura medievale e cavalleresca (Giuseppe Pederiali, Paolo Nori, ma anche Giorgio Manganelli, di origini parmensi)²². Aggrovigliando in modo inestricabile il poema e il paesaggio, Celati arriva a immaginare che Boiardo potesse vedere tutti gli scenari da lui raccontati semplicemente sporgendosi da una finestra della rocca di Scandiano, oppure mettendosi in cammino «nella pianura verso Ferrara», che conteneva «tutti i ponti e i fiumi e i boschetti e le fontane e i sentieri e le selve incontrati dai suoi cavalieri»²³. Tutte le dimensioni dell'esotico, del lontano e del misterioso si ripiegano per Celati sul microcosmo, segmento autosufficiente dell'esperienza e della fantasia, «perché il mondo era soltanto là dove si abita, nelle strade che si percorrono, nell'orizzonte che hai davanti agli occhi quando ti svegli»²⁴. *L'Innamorato* in prosa è un libro scritto da lontano, da Brighton,

²² Il rapporto fra territorio, antropologia e narrazione è stato studiato fra gli altri da C. Benussi, *Scrittori di terra, di mare, di città*, Pratiche, Milano 1998; G. Lupo, *Idee circa una narrativa dell'Appennino*, in *Vita e Pensiero*, XCVIII, gennaio-febbraio 2011, pp. 115-122; Id.-R. Nigro, *Civiltà Appennino. L'Italia in verticale tra identità e rappresentazioni*, Donzelli, Roma 2020.

²³ G. Celati, *L'«Orlando innamorato» raccontato in prosa*, cit., p. 338.

²⁴ *Ibid.*

e il *nostos* letterario di Celati non conduce all'Italia, ma alla pianura padana: rappresenta dichiaratamente la «ricerca d'una piccola patria», in sostituzione di una grande patria che appare inadeguata alla missione storica di cui si era fatta carico, o quantomeno al variare delle circostanze che la globalizzazione ha imposto²⁵. Da qui anche l'accento messo sull'impronta orale del poema, concepito per essere recitato presso un pubblico di «ascoltatori appassionati» sul modello di quanto facevano i cantori di piazza, tanto che l'intera riscrittura è dedicata «a quelli che amano leggere i libri ad alta voce»²⁶: è una civiltà parlata, in qualche misura volatile e vagante, quella che Celati rivendica, in contrasto con la civiltà della parola scritta che si è imposta con la scolarizzazione del popolo, obliterandone le peculiarità di lingua e di pensiero.

La lettura di Boiardo comporta una regressione al mondo dell'infanzia: quello che Celati cerca di recuperare sono soprattutto «le emozioni della vita in famiglia»²⁷; non c'è infatti alcuna discontinuità tra l'antropologia dell'*Innamorato* e quella del microcosmo familiare. La vera cesura tra passato e presente si colloca più avanti, nel trapasso dalla modernità alla post-modernità, quando la società comincia a regolare in maniera asettica i comportamenti umani e le emozioni vengono «bandite dalla vita», specie quelle legate all'idioletto della spontaneità

²⁵ *Ibid.*, p. X.

²⁶ *Ibid.*, p. XI.

²⁷ *Ibid.*, p. IX. Sulla necessità celatiana di tornare verso un paesaggio originario, peraltro frustrata dalla sparizione dei luoghi, cfr. il capitolo *Finis terrae. Gianni Celati, «Verso la foce»*, in M. Schilirò, *Tornare alla casa della madre. Vittorini, Morante, Celati*, ETS, Pisa 2019, pp. 121-178.

(«l'improvviso insorgere di certe manie, le furibonde collere e i litigi per puntiglio, certi moti sentimentali stravaganti e imprevisi»)²⁸. Spetta alla letteratura il compito di riportare a galla quel continente sommerso, la «piccola patria di sopravvivenza» che i poemi cavallereschi hanno cristallizzato²⁹.

5. Gesualdo Bufalino

Esauritosi progressivamente il tempo della contestazione, nel tardo Novecento sembra aprirsi un'epoca di riscoperta delle radici: si passa insomma da Edipo a Telemaco, per usare una celebre formula dello psicanalista Massimo Recalcati³⁰. Emblematica in tal senso è l'operazione condotta da Gesualdo Bufalino nel 1991, quando reinventa *Il Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, una storia che segue proprio il canovaccio della *quête* familiare: orfano e servo, ma ricco di virtù cavalleresche, il ragazzo sceglie di mettersi in viaggio per scoprire l'identità dei genitori, e di conseguenza la propria. «Avvolgersi nella bandiera dei padri può talvolta richiedere un'audacia maggiore di quanta abbisogni per scrivere di notte “abbasso” sui muri», avverte

²⁸ G. Celati, *L'«Orlando innamorato» raccontato in prosa*, cit., p. X.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cfr. M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013; entro un orizzonte metafisico il concetto è stato declinato da G. Langella, *Dal complesso d'Edipo al complesso dell'orfano. Letteratura a caccia di Dio*, in AA.VV., *L'Europa, la malata di cristianesimo*, Atti del Convegno (Milano, 5-6 novembre 2014), a cura di G. Colombo, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 35-49.

l'autore in *Saldi d'autunno*, e «a salvare un esercito (e magari una letteratura) giova talvolta, più di questa pattuglia di arditi in avanscoperta, quella retroguardia di paladini canuti, attorno a Orlando morente, nella gola di Roncisvalle»³¹.

La scelta di riscrivere il romanzo quattrocentesco rappresenta insieme un congedo dal proprio pubblico e un tuffo nell'infanzia, quando Bufalino, fedele spettatore dell'*opra* dei pupi, si era appassionato alle gesta del paladino grazie a un'edizione Salani³². In polemica con un tempo che «crede poco ai miracoli della finzione e all'amabile gioco delle parti caro all'ipocrisia romanzesca», come recita il risvolto di copertina dell'edizione Bompiani, Bufalino sceglie però di allontanarsi dal modello, che in un finale edificante permette a Guerrino di liberare il padre Milone e la madre Fenisia, prigionieri dei turchi a Durazzo, e di ricongiungersi con la sposa Antinisca, dalla quale avrà diversi figli. L'eroe di Bufalino è invece un personaggio sterile, malinconico, che invecchia cercando «la benedizione d'un padre» fino a rendersi conto, quando ormai è troppo tardi, di avere bisogno piuttosto del «soccorso d'un figlio»³³. È appunto un bambino l'unico spettatore rimasto al vecchio puparo, intento a narrare per l'ultima volta la storia di Guerrino, ed è a

³¹ G. Bufalino, *Lampedusa a Roncisvalle*, in *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 1990; ora in Id., *Opere*, vol. II: 1989-1996, a cura e con introduzione di F. Caputo, Bompiani, Milano 2007, pp. 627-871: 719.

³² Cfr. il catalogo storico Salani in A. Gigli Marchetti, *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, Franco Angeli, Milano 2011.

³³ G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra dei pupi*, Bompiani, Milano 1993; ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 313-427: 405.

lui che Bufalino affida il compito di salvare la Sicilia dalle «tenebre» in cui è sprofondata dopo gli attentati mafiosi a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, ricordati nell'intermezzo dal titolo *Chiuso per lutto (23 maggio 1992; 19 luglio 1992)*³⁴.

Da un punto di vista geografico, proprio la globalizzazione fornisce il contesto per interpretare il significato del recupero della vicenda di Guerrino. L'omologazione che si è verificata negli ultimi decenni, spiega Bufalino in un'intervista del 1996 a Michael Jacob, comporta sempre delle «perdite di identità»³⁵. L'obsolescenza dei confini politici consente la creazione di un immaginario condiviso e garantisce una migliore comprensione tra uomini di culture diverse, ma proprio a patto di eroderne le differenze, così che l'internazionalismo finisce per instaurare con il localismo un rapporto inversamente proporzionale: «nella stessa misura in cui noi tendiamo ad assomigliare all'Europa, tendiamo a dissomigliare a noi stessi»³⁶. In bilico tra gli slanci universalistici della letteratura («la mia patria è la mia biblioteca») e un'inquietudine da fine della civiltà, Bufalino non può che suggerire una presa di distanza dalle «accelerazioni della storia», per procedere con una riconquistata lentezza alla «raccolta dei fantasmi di una civiltà contadina, agricola» (nella quale il teatro delle marionette occupa una posizione di rilievo, bisogna aggiungere)³⁷.

Che la dialettica tra passato e futuro sia drammaticamente irrisolta lo dimostra un'intervista di poco precedente, in

³⁴ *Ibid.*, p. 424.

³⁵ G. Bufalino, *Infedele è la memoria*, intervista di M. Jacob, Comiso, 27 maggio 1996; ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1371-1386: 1373.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

dialogo con Leonardo Sciascia (1992), dove Bufalino confessa un rapporto «di qualità schizofrenica» con la Sicilia: «più mi sforzo di sbucciarmi di dosso la pelle indigena e di promuovermi “totus europeus”, più tendo a raccogliermi e ricucirmi dentro la mia terra e la mia civiltà»³⁸. L'apertura cosmopolita del *Furioso* di Calvino è ormai un ricordo lontano. Anche se, per l'anagrafe, l'autore di Comiso gli è maggiore di tre anni, per la storia della cultura Calvino appartiene a un'altra epoca, incompatibile ormai con gli smottamenti del presente. Quello che si rende necessario negli anni Novanta, come certificano le reinvenzioni cavalleresche di Celati e Bufalino, è rimettere in moto la cinghia di trasmissione delle identità antropologiche: il Novecento, apertosi con la certificazione di un conflitto insanabile tra padri e figli, si chiude esigendo un patto di rinnovata solidarietà fra le generazioni.

6. Giuseppe Pederiali

Lo testimonia anche l'opera di Giuseppe Pederiali, originario di Finale Emilia e apprezzato autore di libri destinati soprattutto a un pubblico di ragazzi (si pensi alla trilogia formata da *Le città del diluvio*, *Il tesoro del Bigatto* e *La compagnia della Selva Bella*, data alle stampe tra il 1978 e il 1982). Oltre alle riscritture in prosa della *Secchia rapita* (1992) e dell'*Orlando furioso* (1993), uscite in una collana di letture per la scuola media della Mondadori Scuola, Pederiali ha dato alle stampe il romanzo *Donna di spade* (1991), un caso più unico che raro di *gionta* al *Furioso*.

³⁸ G. Bufalino, *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista di L. Sciascia; ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1313-1319: 1318.

L'idea di partenza è infatti che Angelica e Medoro non si siano realmente rifugiati in Catai, una terra fin troppo alla portata dei paladini, abituati a saltare comodamente da una parte all'altra del globo; si nascondono invece nel mare Gerundo, una leggendaria regione d'acqua alimentata dall'Adda, dal Serio e dall'Oglio, che nel Medioevo avrebbe coperto le terre a sud di Milano, dalle parti di Lodi e Crema. Un lago paludoso, adatto a proteggere la nuova vita degli amanti in fuga, almeno finché Orlando, recandosi ad assediare Pavia, si imbatte in un bambino che ha gli inconfondibili occhi di Angelica: il figlio di lei, Babai.

L'intero romanzo sarà una serrata caccia alla principessa, dal Gerundo alle contrade dei Sette Mari, presso la foce del Po; ma sarà anche lo scontro tra la modernità, rappresentata dall'esercito di re Carlo, e l'anti-modernità del folklore radicato nella pianura. Quello di Pederali, come in molte delle sue opere precedenti, è un recupero totale dell'antropologia fiorita lungo il «grande fiume Po» (come lo chiama Guido Conti, un altro protagonista di questo *revival* culturale)³⁹; lo sguardo dell'autore si sofferma con particolare attenzione sulle creature fantastiche che avrebbero abitato quei luoghi: dal drago Tarantasio alle anguane, dai parpaioni ai bigatti, dagli omarini agli sprovincoli, dai mazapegoli ai magarassi agli orchi testa di cavolo. Creature accuratamente censite nel Libro delle Meraviglie posseduto dai maghi Galana e Spiplino, ma reali, viventi, anche se destinate a una rapida estinzione di fronte all'avanzata dei tempi moderni. Se negli antichi poemi i paladini erano essi stessi i catalizzatori della magia, dell'inconsueto e del favoloso, ora non diffondono altro che uno spirito scientifico-razionale: persino

³⁹ Cfr. G. Conti, *Il grande fiume Po*, Mondadori, Milano 2012.

Astolfo, che cavalcava l'ippogrifo e sapeva sciogliere gli incantesimi di Atlante servendosi proprio di un libro magico, adesso trova gloria nello spiegare ai soldati il meccanismo digestivo che permette ai draghi di sputare fuoco, spogliando la creatura di ogni mistero⁴⁰. L'evento più significativo, all'interno del romanzo, è però l'abbattimento dell'Alberone, l'enorme quercia venerata dalle popolazioni pagane del luogo, simbolo dell'armonia tra uomo e natura ed equivalente all'Irmisul che effettivamente Carlo Magno fece radere al suolo nel territorio dei sassoni.

L'immaginario di Cristianità ha cambiato definitivamente di segno: in una prospettiva che si potrebbe dire post-coloniale, come se la valle padana fosse un territorio del continente americano o dell'Africa, l'evangelizzazione fa tutt'uno con il progresso che priva i popoli delle proprie radici, pagane o genericamente animistiche. Quello che negli emiliani Bacchelli o Guareschi poteva ancora dirsi un mondo cristiano, magari minacciato dall'industrializzazione o dai fermenti delle ideologie, in Pederiali si trasforma nell'estrema frontiera della preistoria

⁴⁰ «Come il toro e altri erbivori, egli divora una grande quantità di vegetali, che seguita a masticare e rimasticare ripescando dal capace stomaco. Ma a differenza dei ruminanti, ha una digestione molto difficile e penosa, così si formano nel suo stomaco dei vapori, non dissimili dal chaos delle paludi e di certe miniere, anch'esso formato dalla fermentazione di vecchi o antichi vegetali. Il drago arboricolo ha imparato a trattenere il chaos e a soffiare all'esterno quando lo desidera. Allora egli sbatte tra loro i denti, con forza, fino a provocare scintille che, come pietra focaia, accendono il vapore proprio nell'istante in cui viene sputato verso il nemico. Nulla di magico, come potete ben capire, ma solamente un fenomeno naturale» (G. Pederiali, *Donna di spade*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 204-205).

(le anguane vivono nel mare Gerundo da 88.888 anni)⁴¹, della quale il Medioevo è assunto a stadio terminale. *Donna di spade* appare certamente come una favola ambientalista, ma anche qui è la modernità nel suo complesso a finire sotto accusa, colpevole di avere uniformato ciò che un tempo era multiforme, diverso e vitale. Estirpato il paganesimo, ogni senso del sacro sembra essere precluso alla civiltà dei vincitori: seguendo le implicazioni suggerite da Pederiali, l'imposizione del monoteismo diventa paradossalmente una tappa della secolarizzazione. Per contro, uscire dalla post-modernità significa riscoprire il *genius loci*, l'anima che appartiene intrinsecamente al singolo *locus*, rigettando l'astrazione cartografica cui siamo abituati. È appunto a un bambino che la missione viene affidata: Babai, sopravvissuto all'inseguimento di Orlando, diventa il più grande mago dei Sette Mari e pianta una quercia, al momento solo un ramoscello, ma destinato un giorno a riportare il sacro nel mondo («tra quattrocentonovant'anni, Dio tornerà ad abitare nel grande albero», viene detto nella riga che conclude il romanzo)⁴².

La rivisitazione dei poemi cavallereschi diventa insomma un espediente per gettare ponti verso il passato, sia a livello familiare («forse stiamo semplicemente imitando i nostri nonni», dice Pederiali in margine alla sua rilettura del *Furioso*)⁴³, sia nella direzione di una cultura estinta (nella nota che chiude *Donna di spade*, l'autore elenca gli studi di demologia da lui consultati, tra cui quelli dell'antropologo mantovano Giovanni Tassoni, senza

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴² *Ibid.*, p. 258.

⁴³ G. Pederiali, *Introduzione*, in L. Ariosto, «*Orlando furioso*» raccontato da Giuseppe Pederiali, a cura di M. Zocchi, Mondadori, Milano 1993, pp. VIII-IX.

i quali sarebbe risultato impossibile riportare in vita il folklore padano). Ciò che accomuna le operazioni descritte è infatti la natura *postuma* di tali recuperi, per usare una categoria cara a Giulio Ferroni⁴⁴: attraverso il filtro cavalleresco viene compiuta l'archeologia di un continente sprofondato, dopo che ormai la fine si è consumata (emblematico il caso di Bufalino, che fa coincidere il congedo dal mito di Guerrino con quello senile dalla vita stessa).

7. *Le sfide del Duemila*

Se la storia della modernità si fa con le fratture, in questo caso è evidente come gli scrittori percepiscano con forza la fine dell'antropologia, unanimemente intesa come il repertorio delle tradizioni, delle narrazioni e dei codici di comportamento cristallizzati presso un determinato gruppo geografico-sociale. Accanto a questa idea statica di antropologia, fortemente schiacciata sull'etnografia («io sono per un pensiero etnografico e non antropologico», scrive ad esempio Celati)⁴⁵, ne esiste però un'altra, dinamica, che tiene conto delle variazioni determinate nei secoli dal progresso tecnologico, dai cambiamenti sociali e dagli slittamenti dell'immaginario. Un approccio disciplinare a lungo mi-

⁴⁴ Cfr. G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996; poi, con il sottotitolo *Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010.

⁴⁵ G. Celati, *Dal «verum factum» all'immaginazione esatta*, in *Zibaldoni e altre meraviglie*, 6 marzo 2005, <http://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta>.

noritario tra gli stessi antropologi, che interpretavano ogni civiltà locale, tradizionale, lévi-straussianamente «pura», come una monade chiusa in un eterno presente, fuori dal tempo (identica dalla Preistoria al Medioevo, appunto): estranea alla macrostoria, almeno finché questa non finisce per esondare e sommergere le isole culturali così delineate, spazzando via tutto (la metafora alluvionale è quella che utilizza lo stesso Pederiali per mettere la parola fine alla fuga di Angelica e Babai, travolti dall'ingrossamento del Po e separati per sempre)⁴⁶.

Eppure, la dimensione dinamica e sincronica dell'antropologia non può più essere sottovalutata. La globalizzazione, dagli anni Novanta al momento presente, non ha riguardato solo la circolazione delle merci, ma ha scatenato fenomeni migratori sempre più vasti (è del 28 febbraio 1990 la legge Martelli, che per la prima volta in Italia cercava di disciplinare alcuni aspetti dell'immigrazione). Parlare oggi di luogo, nei centri come nelle periferie, significa quindi fare i conti con un'entità mutata, nella quale si accatastano (spesso senza mescolarsi) esseri umani diversi per origine, etnia, lingua, religione, abitudini sociali: il rovescio esatto dell'Italia «una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor» che Manzoni vagheggiava nell'ode *Marzo 1821*. E se negli ultimi anni la nostalgia delle piccole patrie è stata fagocitata dalla politica, all'interno di un più vasto ritorno di fiamma dei nazionalismi, occorre invece sottolineare come il locale non sia più pensabile senza il globale: i luoghi

⁴⁶ Cfr. sul tema la lucida analisi di V. Matera nel suo *Antropologia contemporanea. La diversità culturale in un mondo globale*, Laterza, Bari-Roma 2017.

hanno smesso di essere semplici punti, per diventare punti d'intersezione, (s)nodi di una rete vasta quanto il mondo⁴⁷. A questo si aggiunge quanto messo in rilievo da Maurizio Bettini, cioè che il viaggio verso le radici della propria cultura va comunque compiuto a ragion veduta, per non assolutizzare dei fenomeni che sono frutto invece di genealogie complesse, stratificazioni storiche e trapianti geografici⁴⁸.

Le più recenti riscritture della materia cavalleresca sembrano non avere ancora intercettato questo ordine di problemi, rimanendo legate a una prospettiva localistica-genealogica, come quella espressa da Paolo Nori nel suo racconto del *Morgante* (2016)⁴⁹. È forse il caso allora di riavvolgere il nastro fino al punto d'inizio dell'epica cortese, quando Chrétien de Troyes inventa la forma romanzesca per narrare le storie di Cligès, Lancillotto, Parsifal. Come ha osservato Karlheinz Stierle, Chrétien adatta una leggenda inglese alla lingua d'oïl e la trasforma nel mito fondatore dell'Europa: concepito fin dal principio come un «progetto multiculturale», il romanzo comincia quando l'eroe compie una «trasgressione delle frontiere»; proprio in questo oltrepassamento risiede l'avventura: nel cercare di stabi-

⁴⁷ Cfr. D. Massey, *Pensare il luogo*, in AA.VV., *Luoghi, culture e globalizzazione* [1995], a cura di D. Massey-P. Jess, edizione italiana a cura di E. dell'Agnese, trad. it. di A. Perrone di San Martino, UTET, Torino 2001, pp. 33-64.

⁴⁸ M. Bettini, *Radici. Tradizioni, identità, memoria*, il Mulino, Bologna 2016.

⁴⁹ P. Nori, *Paolo Nori riscrive il «Morgante» di Luigi Pulci*, BUR Rizzoli, Milano 2016.

lire un contatto con il diverso, con l'altro da sé, senza necessariamente volerlo prevaricare⁵⁰. Il romanzo, come sarà poi in Rabelais e Dostoevskij, ma anche in Pulci, Boiardo e Ariosto, è un dispositivo aperto che si nutre della pluralità, della molteplicità, del policentrismo, costruito a immagine e somiglianza dell'Europa che seguì la caduta dell'impero romano, fornendole un centro ideale, la corte di re Artù, che si pone «al di fuori di ogni riferimento nazionale»⁵¹. La stessa *courtoisie* non rappresenta altro che «un desiderio di comunicazione reciproca»⁵²: sono questi i fondamenti dell'Europa moderna, il Medioevo di cui oggi più fortemente si sente il bisogno.

Davide Savio

SOMMARIO

L'articolo intende mettere a fuoco l'evoluzione dei paradigmi geografici che si sono succeduti nella modernità letteraria, utilizzando come filtro le riscritture della materia cavalleresca. In primo luogo viene analizzato il passaggio dall'idea sovranazionale di Cristianità a quella di Europa, che prende piede anche a livello politico nel periodo tra la Riforma e l'Illuminismo, quando si arriva alla creazione di una classe di letterati pienamente laici. Un fenomeno che emerge con evidenza

⁵⁰ K. Stierle, *Le roman, une dimension de l'Europe littéraire*, in AA.VV., *Identité littéraire de l'Europe*, sous la direction de M. Fumarioli et al., Presses Universitaires de France, Paris 2000, pp. 35-51: 44 *passim* (qui e sotto, la traduzione è nostra).

⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

nelle *Confessioni d'un italiano*, dove la fondazione dell'Italia è subordinata al superamento dell'immaginario religioso-feudale consolidato da secoli, che aveva eletto poemi come il *Furioso* e la *Liberata* a manifesti ideologici dell'*ancien régime*. L'impostazione nazionalistica di Nievo si rivela però superata nel Novecento, quando la globalizzazione genera, da un lato, il cosmopolitismo di Calvino, dall'altro le operazioni restaurative e nostalgiche di autori come Celati, Bufalino e Pederiali: che culturalmente, linguisticamente e antropologicamente non si riconoscono più nella grande patria dell'Italia, ma nella piccola patria dove mettono radici, intesa come l'unico argine da opporre a un mondo sempre più anonimo e omologato.

SUMMARY

The chivalric subject exerts a major attraction over 19th and 20th century Italian writers, despite the progressive exhaustion of the epic poems. This article aims to use the chivalric revival as a filter to focus on the evolution of the geographical paradigms that took place throughout the modern and contemporary literature. It will be examined first the transition from a supranational idea of Christianity to the current cultural and political concept of Europe, occurring between the Protestant Reformation and the Age of Enlightenment. This phenomenon gave rise to a new class of secular writers, as we can clearly see in the novel *Le confessioni d'un italiano* by Ippolito Nievo: the foundation of a unified Italy replaced the *ancien régime* and its feudal ideology, for which poems like *Orlando furioso* and *Gerusalemme liberata* represented a manifesto. This essay will also try to show that Nievo's nationalistic proposal became obsolete in the 20th century, as globalisation determined Italo Calvino's cosmopolitan and Ariostean fiction as well as Gianni Celati's, Gesualdo Bufalino's, and Giuseppe Pederiali's nostalgic chivalric rewritings. In the 1990s, the latter authors rejected the homologation of the post-modern society and turned their gaze to the regional or municipal homeland where they recognized their roots, both linguistically and anthropologically.