STUDI
E
RICERCHE

Claudio Milanini

DA PORTA A CALVINO

SAGGI E RITRATTI CRITICI

A cura di Martino Marazzi

LED
Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

ISSN 1721-3096
ISBN 978-88-7916-679-9

Copyright © 2014
LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto
dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque
per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>

La pubblicazione di questo volume è stata promossa e finanziata
dal Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

Videoimpaginazione: Paola Mignanego
Stampa: Digital Print Service

Sommario

Presentazione di Vittorio Spinazzola 7

SAGGI

Carlo Porta, i monologhi le antifrasi 11
Il *Meneghin repubblican* di Porta 23
Porta e l'Italia «strasciada» 35

Leopardi, l'ordine dei *Canti* 45

La contraddizione nei romanzi di Cesare Cantù 71
Le *Confessioni* di Ippolito Nievo 89
I romanzi «fattisti» di Paolo Valera 101
L'espressionismo di Valera 119

Scipio Slataper e il nido disfatto 135
Il piacere di vivere: Saba e Nietzsche 147
Il «filo d'oro». Su Saba e Leopardi 163

Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi 179

Neorealismo: poetiche e polemiche 193
L'abiura di Pasolini 207

Genesi e struttura dei *Nostri antenati* 219
Calvino editore di sé medesimo 241
Calvino lettore di Flaubert 253

RITRATTI CRITICI

Umberto Saba, la vita e l'opera 271
Salvatore Quasimodo poeta 295
Beppe Fenoglio e *Il partigiano Johnny* 305
Calvino nella Resistenza 327

Scheda bibliografica 347

Presentazione

Stesi in un arco di tempo ampio, tre decenni circa, gli scritti qui selezionati e raccolti mostrano una compattezza levigata che ne attesta la genesi comune in una stagione, unica e plurima: quella di una maturità interminata, fatta di pacatezza sobria, acume limpido e comprensività gentile. L'orizzonte critico interpretativo di Claudio Milanini è serenamente polimorfo. La sua attenzione è attratta prevalentemente dagli scrittori della modernità ottonovecentesca, specie i più accreditati, librati in un'aura di classicità canonica: anzitutto, l'amatissimo Calvino, e con lui altri come Nievo, come Pasolini. Ma al critico addestrato non manca il gusto per le escursioni più singolari, ad esempio quella sul ghiribizzoso Paolo Valera. D'altronde accanto ai ritratti fisionomici dei romanzieri troviamo una sorprendente indagine spettroscopica dei *Canti* leopardiani, e assieme le indagini molteplici sulla personalità di Saba. La serie degli studi milaniniani prende le mosse da un principe della letteratura dialettale, il Porta, ma all'altro capo del panorama linguistico-stilistico prospettato nel volume possiamo collocare il *pastiche* dell'italiano anglicizzato nel maggior romanzo partigiano di Fenoglio. Prevalentemente, il tipo di discorso autoriale più usato è lo studio d'indole monografica, appuntato su un tema circoscritto, da sottoporre a una scepsi tanto affinata quanto equilibrata. Ma nelle pagine di *Da Porta a Calvino* troviamo anche l'ariosa visuale su un argomento quanto mai intricato e accidentato, il movimento o l'ondata neorealista. Infine, a suggellare la felice complessità di un profilo intellettuale che sintetizza il rigore disciplinare del docente universitario e la estrosità del libero saggista, se non del militante appassionato, provvede la predilezione per una forma di trattazione critica squisitamente peculiare della modernità: il contributo, inteso come lo scritto che si aggiunge ad altri interventi preesistenti su un oggetto dato, per ampliare correggere rielaborare un criterio interpretativo per qualche aspetto ritenuto manchevole. È così che procede istituzionalmente il lavorio della critica, che sempre si fonda sulle risultanze della tradizione e sempre la rinnova, la metamorfosa, la smentisce.

Milanini opera in questa strategia di ricerca, fondata sulla conoscenza impeccabile dei risultati raggiunti da quanti lo hanno preceduto sulle strade che sta percorrendo. Ma egli è ben lontano dal limitarsi a riprendere asserzioni o orientamenti già passati in giudicato. Nello scorrere le pagine del volume, non si può non essere colpiti dalla frequenza con cui l'autore interviene in prima persona, definendo il proprio atteggiamento, assumendosi le sue responsabilità di indagine e giudizio. Eccone una campionatura: «Dobbiamo dedurne, a nostra volta, che Cantù si rendesse conto di come al provvidenzialismo esplicito della sua opera facessero riscontro non poche smentite implicite, contenute nel testo medesimo? Penso di sì; penso che lo scrittore sapesse benissimo che la realtà rifiutava le forzature dell'ideologia, anche quelle della sua ideologia» (p. 88); «La matrice di queste convinzioni va rintracciata, credo, nella diffusa opposizione contro i 'dottrinari'» (p. 108); «Dico 'sperimentale', non 'avanguardistica', e neppure uso il termine per indicare un lavorio volto intenzionalmente a rinnovare innanzi tutto il linguaggio poetico» (pp. 182-183); «Ecco, se dovessi indicare una singola lirica in cui Antonia Pozzi ci ha lasciato un'immagine compiuta della sua esistenza, sceglierei proprio questa» (p. 192); «Non mi sembra azzardato dunque avanzare l'ipotesi che l'autore accogliesse, proprio mentre marcava la distanza fra sé e la neoavanguardia, molte istanze del cosiddetto 'pensiero negativo'» (p. 210); «Un po' tutta la sua attività di autoeditore meriterebbe un esame approfondito. Cercherò qui di porne in evidenza qualche aspetto macroscopico, in particolare quello che mi sembra il più tipico» (p. 242); «secondo altre testimonianze venne recluso a Santa Tecla per un giorno e poi per altri due a Villa Giulia o a Villa Auberg (ovvero Villa Ober; Grignolio, con cui ho avuto l'onore di parlare di recente, propende per Villa Giulia)» (p. 338). Non si tratta, mai, di prove di pura minuziosità erudita. A prendere corpo è lo spirito di precisione più rigoroso, più serrato e diciamo pure implacabile, che non lascia margine a dubbiosità importune. Così Claudio sancisce con semplicità e fermezza la sua presenza nel testo, rivendicando l'originalità dei risultati raggiunti e interloquendo affabilmente con il lettore.

Vittorio Spinazzola

SAGGI

Carlo Porta, i monologhi le antifrasi

> … i movimenti e le pieghe del viso che servono a piangere servono pure a ridere.
>
> Michel Eyquem de Montaigne (*Essais*, II, 20)

1. – Con l'eccezione dell'*Apparizion del Tass* e della *Guerra di pret* (rimasti non a caso interrotti), i componimenti usciti dalla penna del Porta dopo il 1816 si differenziano dai capolavori nati nelle precedenti stagioni della sua poesia per una maggiore asciuttezza di tono, per una carica polemica più scoperta e articolata cui fa riscontro un minor peso degli elementi propriamente esistenziali. Non viene meno, beninteso, la disposizione portiana a calarsi con perfetto mimetismo nei panni dei personaggi, a rappresentarne dall'interno l'attività coscienziale con parole di fisica pregnanza; ma le parlate dei nuovi protagonisti (la Marchesa Cangiasa e il suo lacchè da camera, donna Fabia, don «polpetta de rognon» e Meneghin biroeu) [1] non si configurano più come sintesi dolenti di una vita vissuta.

In primo piano sono ora le reazioni psicologiche determinate da fatterelli di per sé irrilevanti, che finiscono con l'acquistare un valore tanto più paradigmatico quanto più modesta è la loro consistenza oggettiva: la nomina di un cappellano, uno «sculaccion» [2] con caduta, un episodio – tutt'altro che straordinario – di corruzione curiale. Occasioni minime, intorno alle quali i discorsi diretti si strutturano di necessità più in forma di commento, deprecazione o intemerata o protesta, che di resoconto, portando a nudo immediatamente (nel senso etimologico del termine) le prevaricazioni ideologiche del misoneismo, le grossolane contraffazioni culturali sotto cui si nascondono privilegi e poltroneria.

La «musa nostrana» del Porta è diventata ormai una «musa rabbiada»: istruisce processi, giudica e manda, mette alla berlina «el grand mond

---

[1] Per ogni riferimento ai versi portiani mi servo, qui e in seguito, del volume: Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1975.

[2] Cfr. Giovanni Pozzi, *Il tema religioso nelle poesie del Porta*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 91: «il sedere badialmente è per il Porta il segno della tronfiezza fasulla».

cojon» con un accanimento derisorio, con un'amarezza profonda che esclude sia il racconto bonariamente satirico sia la rammemorazione distesa. Non per nulla l'ultima grande figura popolare in cui essa si incarna, Meneghino servitore di ex monache, è una maschera: in quanto tale, non ha bisogno di narrarci una storia personale; può limitarsi a fornire pochi ragguagli circa la propria condizione, per poi levare la voce in un discorso «di alta difesa» (Isella) [3]. Così, mentre le fisionomie specifiche dei personaggi, pur serbando una propria identità, tendono a dissolversi «nel ritratto generale di tutta una società» (Barbarisi) [4], scompare dai versi portiani anche il tema amoroso, che era divenuto via via più importante nel passaggio dal primo al secondo *Bongee*, centrale nella *Ninetta* e nel *Marchionn*; scompare, insieme, ogni accento patetico, ogni inflessione elegiaca.

L'itinerario artistico del poeta milanese compie dunque una svolta decisiva, per più aspetti paradossale, in sincronia con l'adesione esplicita al romanticismo. La laboriosa stesura del *Sonettin col covon* – condotta a termine, secondo la testimonianza dell'epistolario, solo nell'ultima decade del luglio 1817 – da un lato riflette una meditata e netta scelta di campo contro i classicisti, rappresenta l'approdo coerente di una ricerca poetica sempre alimentata dalla persuasione che non si potesse creare nulla di valido senza spirito critico, senza possedere il senso della tradizione come conquista; dall'altro segna l'inizio di un rinnovamento stilistico che implica la rinuncia proprio a quei procedimenti e a quelle modulazioni in virtù dei quali il nostro autore poteva essere giudicato dal Berchet «già romantico arciromantico» ben prima della sua «conversione» [5].

Mi pare del resto oltremodo significativo che il Porta, dopo avere rivitalizzato la tradizione della novella in versi e del lamento amoroso (magistralmente intrecciando comico e patetico, senza nulla concedere al sentimentalismo arreso, all'enfasi melodrammatica o al «patetico da idilio») [6], cessi di coltivare questi generi letterari quando ad essi arride la massima fortuna: quasi passando la consegna agli amici della «cameretta» e ai futuri redattori del «Conciliatore» per poi avviarsi in direzioni meno frequentate, ancora una volta controcorrente.

---

[3] Dante Isella, *Prefazione* a Porta, *Poesie* cit., p. XLI.

[4] Gennaro Barbarisi, *Il Porta e la società del suo tempo*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese* cit., p. 105.

[5] Cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di Dante Isella, Milano - Napoli, Ricciardi, 1967, p. 235 (lettera del Berchet al Porta, 2 luglio 1817).

[6] *Ivi*, p. 283: «I versi pel Tasso, come ti dissi altra volta, non hanno voluto venire. Mi sono posto sul serio, ho voluto tentare un patetico da idilio e la lingua mi ha abbandonato» (lettera del Porta al Grossi, 16 agosto 1817).

2. – Per illustrare le motivazioni profonde di una svolta siffatta ritengo utile soffermarmi un poco (con qualche considerazione d'ordine generale, e perciò in parte ormai ovvia) sui più celebri poemetti scritti fra il 1812 e il 1816, aventi a protagonisti dei popolani. L'impianto strutturale è costante, di palese derivazione teatrale: Giovannin Bongee, la Ninetta del Verzee, il Marchionn di gamb avert esprimono in prima persona la propria testimonianza, uscendo *ex abrupto* dalle quinte della *routine* quotidiana. La loro voce rompe il silenzio di una letteratura troppo incline a sottacere gli affetti, le sofferenze, le speranze delle moltitudini, svelando finalmente senza pudori le miserie della vita vissuta dalla povera gente.

Oggetto della narrazione è innanzi tutto la storia delle prepotenze subite a opera di chi è in qualche misura integrato nel sistema di potere degli «sciori»: soldati maneschi, sbirri sopraffattori, ispettori di polizia e «Regi Impiegati» (compreso un «illustrissem lampedee») uniti dal privilegio di casta. Ma c'è anche la denuncia dell'ambiguità delle relazioni che s'istituiscono, in un mondo degradato, fra i proletari e i sottoproletari medesimi, il quadro desolato delle crudeltà giornaliere che s'infliggono a vicenda i «poveritt», gravati dal retaggio di una ininterrotta condizione di ignoranza e di ristrettezze. Gli affetti familiari più sacri, gli slanci d'amore più sinceri risultano implacabilmente mortificati: il Bongee è assai mal corrisposto dalla sua Barborin, la Ninetta subisce lo sfruttamento e le angherie del Pepp, Marchionn è vittima dei raggiri della Tetton; scarsi ed equivoci restano i gesti di solidarietà fra gli oppressi.

Per di più, l'uso del monologo quale strumento tecnico privilegiato è ben lungi dal sottendere un ingenuo processo di immedesimazione fra autore e personaggi. La duplicità dei piani su cui si svolgono le vicende, se da una parte fa sì che il punto di vista dei narratori immaginari sembri collimare con quello dell'effettivo fabulatore-poeta, dall'altra permette a quest'ultimo di allungare e accorciare a suo piacimento l'intervallo con cui i protagonisti ripensano il passato, cosicché alla fine risulta quasi ridotta a zero proprio quella maturazione che si potrebbe altrimenti supporre prodotta dall'esperienza. Il continuo alternarsi dell'*io* che vive la storia e dell'*io* che la racconta si risolve nella presenza di figure staticamente contraddittorie: Giovannin persiste nel suo atteggiamento di innocente millantatore, Ninetta rimane sentimentalmente legata al ricordo del «roffianon strozzaa» da cui è stata rovinata, Marchionn continua a coltivare l'illusione che il bambino partorito dalla Tetton sia suo. Per tal via, mentre ripudia una tradizione adusa da secoli a rappresentare la realtà popolare attraverso il filtro esclusivo della dimensione comica o idillica, il Porta evita sì ogni mistificazione populistica, ma finisce anche col delineare un ritratto psicologico delle classi subalterne che concede alle vittime scarse possibilità di evoluzione autonoma.

La rivendicazione di una dignità comune a tutte le creature umane, quale che sia la loro posizione nella gerarchia sociale e intellettuale, resta affidata al riconoscimento di una pari intensità dei moti affettivi, che si dispiegano con commovente ricchezza anche al livello di un modesto «lavorant de frust», di un suonatore sciancato o di una prostituta. La riscoperta del «rapporto drammatico intercorrente fra la libertà nativa dell'istinto amoroso e i fattori di dipendenza economica culturale psicologica di cui l'individuo soffre», pur inducendo «una spinta all'egualitarismo sentimentale» (Spinazzola)[7], non si traduce in una visione sociale interclassisticamente dinamica. Sotto l'attenzione simpatetica nei confronti dei ceti subalterni s'intravedono i convincimenti di uno scrittore formatosi nel clima dell'illuminismo lombardo, alieno da utopie radicaleggianti, persuaso della necessità di un rinnovamento graduale, che dovrà essere sollecitato e guidato dall'alto: *tout pour le peuple, rien par le peuple*.

Proprio la fiducia nel progresso, la tendenza a concepire la storia umana come incivilimento perseguibile attraverso il buon governo – espressa in modo cauto ma inequivocabile attraverso i *Brindes* del 1810 e del 1815 – permette al Porta di porre a fuoco nei suoi poemetti monologici l'opposizione più acerba fra le ragioni del cuore e i condizionamenti economici senza trasformarla in tema tragico. Disvelamento dei contrasti e attenuazione comica, partecipazione coinvolgente e distacco critico, testimonianza antitartufesca e ancoraggio al senso comune si amalgamano in rappresentazioni affatto coese, grazie allo schermo di un'ideologia riformatrice in cui continua a operare il ricordo dell'età teresiana. I narratori reclamano *apertis verbis* dai rispettivi narratari (un «Lustrissem», un cliente non occasionale, una cerchia di «moros dannaa») soltanto condiscendenza e compatimento; l'autore domanda implicitamente ai lettori elettivi una comprensione ben più generosa e fattiva nei confronti di chi esibisce, con tanto candida impudicizia, piaghe che da troppo tempo attendono di essere sanate.

3. – Cadute nel 1817 – dinanzi all'involuzione reazionaria del governo austriaco – le speranze prima risposte nel dispotismo illuminato, il poeta coglie negli strati più umili della popolazione segni nuovi di consapevolezza e di solidarietà vicendevole: i «plebei» che zufolano dietro a donna Fabia il «va via vè» appaiono in una certa misura liberati dal secolare senso di soggezione verso i signori, nella replica di Meneghin biroeu risuonano le

[7] Vittorio Spinazzola, *I destinatari dei «Promessi sposi»*, in AA.VV., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1979, p. 352.

ragioni degli «operari» e dei «mezz camis». La persistente arretratezza dei «poveritt» non permette tuttavia al Porta di spingersi oltre la costatazione di un ribellismo strisciante, di un'insofferenza diffusa tra chi rimane pur sempre in condizioni di oggettiva inferiorità, ai margini della vita associata; né gli è possibile, in assenza di una grande borghesia imprenditoriale, individuare nel Terzo Stato un soggetto politico già storicamente alternativo, capace di farsi carico delle istanze innovatrici.

Ecco allora l'approdo a una poetica del negativo, che intende colpire innanzi tutto le distorsioni mentali di quanti appartengono a una classe dominante che soltanto attraverso la menzogna e l'ignoranza programmata può sostenere la legittimità del proprio potere: la battaglia contro la nobiltà parassitaria, che il Parini aveva smesso di combattere quando gli era sembrato ormai di *insaevire in mortuos* [8], riacquista connotati di bruciante attualità. Contemporaneamente, il riannodarsi dell'alleanza fra troni e gerarchie ecclesiastiche e il divampare della «romanticomachia» presentano altri bersagli precisi e paralleli: la religione ridotta a *instrumentum regni*, l'erudizione soporifera e cortigiana.

Nel momento stesso in cui si schiera al fianco di un gruppo di intellettuali costretti ad agire non come ceto di governo, ma come forza di opposizione, il Porta recupera perciò la lezione dell'illuminismo contestatore, inverandone motivi e procedimenti con la concretezza che gli è propria. Problemi complessi vengono riportati alle più elementari dimensioni conoscitive, con un atto di sfiducia verso ogni astratto realismo: da un lato il denaro, dall'altro le necessità fisiologiche s'accampano quali termini di comparazione provocatori e demistificanti, all'interno di un impianto metaforico che privilegia in modo sistematico l'evidenza sensibile [9].

Importa notare come il poeta occupasse consapevolmente una posizione eccentrica rispetto ai suoi amici romantici. I testi da lui dedicati alla polemica anticlassicistica non lasciano adito a dubbi: entro una versificazione piana e discorsiva, in apparenza schiva da sottigliezze teoriche, rivolta più alla divulgazione che all'approfondimento, s'intrecciano riflessioni estetiche e preoccupazioni etiche che si ricollegano a un vasto orizzonte culturale, passate al vaglio di una coscienza tanto aperta al nuovo quanto memore degli insegnamenti più fecondi che il passato porgeva.

---

[8] Cfr. Umberto Bosco, *Introduzione* a Giuseppe Parini, *Le Odi e il Giorno*, Brescia, La Scuola, 1972, p. 36. Si deve sottolineare peraltro come il Porta, non diversamente dall'ultimo Parini, si guardasse bene dal confondere con la maggioranza dei nobili «retrivi e ignoranti» quei «settori dell'aristocrazia che avevano […] accolto la lezione dell'illuminismo» (Barbarisi, *op. cit.*, p. 98).

[9] Per una ricca esemplificazione rinvio in particolare a Folco Portinari, *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, pp. 87-92.

Sintomatiche sono soprattutto le sestine del *Romanticismo*. Già Dante Isella e Guido Bezzola le hanno finemente analizzate [10], dimostrando come esse presuppongano, oltre ai modelli della tradizione più illustre (a cominciare dall'*Epistula ad Pisones*), molte pagine del «Conciliatore» e in particolare alcuni articoli di Giovanni Berchet e di Ermes Visconti. Queste fonti non si trasformano mai in ipoteche concettuali o espressive passivamente accolte: vengono utilizzate con grande libertà, calate in un contesto la cui superficie mobilissima e spigliata dissimula una sostanziale compattezza di ragionamento. La struttura del *Romanticismo* (un'epistola in versi indirizzata a una dama milanese) agevola sia la riduzione ironica sia il riecheggiamento allusivo, l'*understatement* sapiente e discreto: anche le citazioni dagli scritti più impegnativi, sminuzzate e trasposte sul piano di un'esposizione in cui si rincorrono con naturalezza inflessioni parole immagini mimeticamente acconce a un pubblico femminile semicolto, divengono quasi irriconoscibili, tranne che per gli interlocutori militanti.

Così, ad esempio, un brano della *Lettera semiseria di Crisostomo*, teso a controbattere la difesa pedantesca delle unità di tempo e di luogo («E la illusione teatrale noi sappiamo essere la illusione di tutte le illusioni […] è provato che dallo alzarsi fino al calar del sipario lo spettatore si dimentica affatto di ogni sua occorrenza domestica, *non sa più d'esser in teatro*»), può essere ripreso alla lettera, senza che ne risulti alterata la disinvolta *allure* di un discorso sornionamente corrivo:

> E sì, madamm Bibin, che dal moment
> che trè or ghe somejen vintiquatter,
> la podarev mò anch comodament
> *mett de part el penser d'ess in teatter* […]

Non altrimenti, da un paragrafo delle viscontiane *Idee elementari sulla poesia romantica* («il medio evo e la storia moderna appartengono a noi soli, ed a quelli tra i nostri predecessori che ne ebbero notizia […] Paragonare questa immensa suppellettile di fatti con quella di cui avrebbero potuto valersi Lucano e Virgilio è un mettere in confronto *l'oceano atlantico col lago di Como*») [11] viene prelevata una piccola tessera che, pur se impiegata

---

[10] Cfr. innanzi tutto, fra i numerosi studi di Isella, il saggio *Di Mylord P., Crisostomo e Madamm Bibin* (in «Saggi di Umanesimo cristiano», VI, 4, dicembre 1951, pp. 31-34) e le note all'edizione citata delle *Poesie* portiane. Inoltre Guido Bezzola: *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 161-166 e *passim*; *Lettura ed esegesi portiane*, Milano, Opera universitaria dell'Università degli Studi, anno accademico 1977-78, pp. 31-53.

[11] Cito da: Giovanni Berchet, *Opere*, a cura di Egidio Bellorini, II, Bari, Laterza, 1912, p. 55; *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, I, Roma - Bari, Laterza, 1975, pp. 446-447.

per altra argomentazione, vale come indice esibito di un più generale riferimento:

> Perchè se in d'ona fiasca d'on boccaa
> L'è assee brava, madamm, de fagh stà dent
> mezza zaina de pù del mesuraa,
> la pò anch vess capazza istessament
> de faghen stà ona brenta e s'el ghe par
> *magara el lagh de Comm, magara el mar*.

Tanto più significativo appare dunque il fatto che la sestina-chiave del *Romanticismo* ricalchi, per tutta la sua estensione, passi del *Discorso sopra la poesia* («io credo […] esser la poesia l'arte d'imitare o di dipingere in versi le cose in modo, che sien mossi gli affetti di chi legge od ascolta, acciocché ne nasca diletto») e della *Prefazione alle poesie di C.A. Tanzi* («la vera poesia dee penetrarci nel cuore, dee risvegliare i sentimenti, dee muover gli affetti […] la poesia raccoglie questi segni energici della passione, gli ordina ad un fine, li riunisce in un punto e produce l'effetto che intende») [12] elaborati dal Parini in pieno Settecento:

> Tornand mò adess a nun, l'ha da savè
> che el grand busilles de la poesia
> el consist in de l'arte de piasè,
> e st'arte la sta tutta in la magia
> de moeuv, de messedà, come se voeur,
> tutt i passion che gh'emm sconduu in del coeur.

Dichiarando la propria fedeltà ai canoni fondamentali dell'estetica sensistica, riassunti nei termini della *vulgata* pariniana, il Porta riconosce il valore positivo delle passioni umane e rammenta nel contempo, ad avversari e amici, la necessità di opporsi a «tutt quel che tacca lid con la reson, / che somena e che cova i pregiudizi». Le vibrazioni indotte dalle emozioni devono essere capaci di scacciare l'*ennui*, l'inerzia, senza però fomentare slanci irrazionalistici; la poesia, toccandoci il cuore, producendo diletto,

---

[12] Cfr. Giuseppe Parini, *Opere*, a cura di Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1967², pp. 594 e 604. Al *Discorso sopra la poesia* rinviano forse anche i vv. 91 ss., nei quali si può cogliere un'eco della polemica pariniana contro quanti si atteggiavano a poeti soltanto perché capaci di comporre qualche mediocre verso d'occasione; la sequenza degli esempi pariniani (*ivi*, p. 599: «ogni monaca che si seppellisce, […] ogni moglie che becca un marito, […] ogni bue che prenda la laurea ricorrono a voi») appare peraltro recuperata in ordine invertito e con uno scambio di referenti che andrà ascritto all'anticlericalismo del Porta: l'elenco di quest'ultimo comprende la condanna delle enfatiche celebrazioni scritte – prontuari mitologici alla mano – quando «on abaa ghicc […] mett al coll / la prima voeulta on collarin morell», «in cas de sposalizzi», «in mort de quaj donnin pietos».

deve innanzi tutto risvegliare la «passion de studià», l'amore per il sapere, il desiderio di esplorare «el camp de la natura inscì spazios». La vita dello spirito è movimento, immaginazione, scoperta; il pregio di un'opera d'arte dipende dal grado di intensificazione esistenziale e di energia intellettuale che essa implica e procura: perciò già nel *Sonettin col covon* il *Leitmotiv* consisteva nel rifiuto della «papa fada», delle convenzioni passivamente accettate, figlie e madri di poltroneria.

4. – L'influenza del Parini si manifesta d'altronde con palmare evidenza lungo tutto l'arco dell'ultima produzione portiana: nelle argomentazioni addotte contro il Giordani a difesa della lingua milanese, in singoli episodi e motivi legati alla descrizione degli ambienti aristocratici, nella cura con la quale viene reinventata e posta sulle labbra delle damazze «quell'altra specie di lingua introdotta dall'affettazione» (distinta sia dal «dialetto particolare del paese» sia dalla «lingua dominante»: qui il ricordo delle risposte al padre Branda s'incontra con quello di donna Quinzia, personaggio dei *Consigli di Meneghino* creato dal Maggi) [13]. All'esempio del più famoso fra i Trasformati rimanda inoltre l'uso ricorrente di prolungate antifrasi: procedimento adottato con insistenza quasi ossessiva dopo le delusioni politiche e la crisi ideologica cui ho sopra accennato.

Il *Sonettin col covon* e l'*Epistola al sciur don Rocc Tajana* (cioè i maggiori componimenti del 1817-1818, pressoché gli unici a infrangere durante il biennio la promessa di silenzio formulata in seguito alla vicende della *Prineide*) sono in effetti entrambi costruiti in forma di monologhi antifrastici. La significazione del contrario vi si sviluppa senza soluzione di continuità dal primo sino all'ultimo verso, attingendo vertici di iperbolica coerenza; siamo dinanzi alle professioni di fede complementari (l'una letteraria, l'altra eminentemente politica) di chi per definizione è incapace di qualsivoglia dubbio o ripensamento: un «cojon classegh», un «Tandoeuggia» codino.

Poste di fronte a Eccellenze zitte perché consenzienti, queste controfigure esprimono la soddisfazione e i convincimenti dei parrucconi senza che l'autore intervenga a rintuzzarne la baldanza o a confutarne le affermazioni tramite altre voci o presenze. L'originalità strutturale dell'invenzione portiana, rispetto ai modelli dell'*Impostura* o della *Caduta* o del *Giorno*, consiste appunto nell'esclusione di ogni *alter ego* dall'immaginario proscenio;

[13] Cfr. Parini, *Opere* cit., p. 546; Giuseppe Rovani, *La poesia vernacolare milanese*, «Gazzetta Ufficiale» di Milano, 113, 10 maggio 1856. Si veda in proposito, oltre agli studi dell'Isella, Maria Teresa Lanza, *Porta e Belli*, Roma - Bari, Laterza, 1978, p. 58. Per un'indagine complessiva circa l'influenza pariniana sul Porta rinvio al saggio di Sergio Antonielli, *Il Parini, il Porta e la poesia milanese*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese* cit., pp. 109-118.

ne risulta sollecitata al massimo la cooperazione attiva del lettore, indotto a capovolgere la lettera del discorso da una strategia testuale che da un lato preclude qualsiasi possibilità di identificazione, dall'altro mette in risalto, attraverso catene di metafore ricercatamente volgari e a doppio senso, la corposità degli interessi materiali da cui muovono Meneghin Classegh e Meneghin Tandoeuggia.

Il punto di vista di costoro viene ridicolizzato dalla stessa aggressiva improntitudine con la quale si appalesa: scurrilità e coprolalia, adibite all'ufficio di far apparire naturale quanto invece è artificio e raggiro, si ritorcono contro chi se ne serve. Fare il porco in Elicona, cacare addosso ai romantici, smuovere le balzane impiombate delle sottane «di damm del bescottin», calare le brache, mettere in stalla le fraterie …: queste locuzioni appartengono al parlar metaforico per i protagonisti, al «parlar proprio» per i destinatari effettivi.

Strettamente funzionali alla nuova poetica portiana sono anche le nervature antifrastiche che s'incontrano nelle più complesse «architetture» [14] della *Nomina del cappellan*, di *Offerta a Dio*, di *Meneghin biroeu* (per tacere dei sonetti beroldinghiani e di altri testi minori). Si osservi come il camerleccaj esponga ai miseri convenuti, in un crescendo blasfemo, un vero e proprio decalogo alla rovescia, giacché comprende proprio ciò che dignità e decenza vieterebbero a un ministro di Cristo. Il principio che se ne evince è univoco: non avrai altra Autorità fuor che la Marchesa. E infatti costei si giustifica parodiando quel Dio cui si appella:

> Però poi che l'Altissim el ci ha post
> in questo grado, *e* siamm ciò che siamm […]

«Sono colui che sono», aveva detto Jahvè nell'*Esodo*; «siamm ciò che siamm» è insieme una massima degna del cantore di La Palisse, una tautologia atta a porre in evidenza il vuoto soggiacente, e una bestemmia connaturata con la mentalità di donna Paola, che si avvale di ripetizioni, poliptoti e congiunzioni con vieta malizia:

> certissimament è *dover* nost
> il farci rispettar come *dobbiam*;
> saria mancar a Noi, *poi* al Signor
> passarci sopra […]

Non dissimile è il registro su cui viene modulandosi la preghiera di donna Fabia. Nell'atto medesimo di dichiarare la propria umiltà, ella si promuove

[14] Già Rovani (*op. cit.*) ammirava la sapienza profusa «nell'economia architettonica de' suoi poemetti».

«a un ruolo di martirio pari a quello di Cristo crocefisso» (Isella) [15], riprendendo e stravolgendo le estreme parole di perdono pronunciate dal Salvatore:

> Ah sì abbiate pietà dei loro eccess,
> *imperciocché ritengh* che mi offendesser
> senza conoscer cosa si facesser.

Significativa è non solo la sfrontatezza con la quale si consuma («a memoria») un'appropriazione indebita e sacrilega, ma anche la congiunta adulterazione concettuale e letterale: clangoroso e intimidatorio, il nesso causale introduce un verbo in prima persona che acquista valore pregnante; un vero trauma fonico e sintattico sottolinea l'impancarsi della nobildonna a giudice effettivo. È appena il caso di ricordare, del resto, come l'immagine del Paradiso da lei in precedenza evocata a fondamento delle gerarchie terrene si rivelasse essere null'altro che una proiezione di queste ultime:

> tant più che essend le gerarchie terrene
> simbol di quelle che vi fan corona
> godo così di un grad ch'è riflession
> del grad di Troni e di Dominazion.

Un grossolano gioco dì specchi, un sofisma la cui viziosità è messa inesorabilmente in luce dalla sicurezza assiomatica con la quale vengono selezionate da donna Fabia le gerarchie angeliche. La sua condanna della «attual filosofia», cioè di quei principi egualitari che già nel *Mezzogiorno* (vv. 993-1007) erano stati antifrasticamente definiti «tossico mortal che fuora esala Dai volumi famosi […] Folli sogni d'infermo», si risolve così in una ben singolare costruzione teologica. Ciascuno, si sa, coltiva le idee che si merita.

A ristabilire la verità, a respingere punto per punto le illazioni del clero forcaiolo provvede invece nel *Meneghin biroeu* lo stesso protagonista, facendosi portavoce della protesta dell'autore. Qui l'antifrasi, portata al parossismo nello sfogo di «on rangogn d'on pretascion», diventa oggetto di esplicito ribaltamento. Prima di replicare però il povero servitore ha dovuto prestar orecchi tacendo al discorso ingiurioso dell'amico delle sue padrone: costretto a ingoiare rospi, così come gli aspiranti cappellani e don Sigismondo, dalla propria condizione di subordinato.

Le attitudini richieste dal testo vengono insomma ancora una volta comunicate al lettore anche attraverso il rapporto gerarchico instaurato fra i personaggi che parlano e i personaggi che ascoltano; l'inattendibilità dei giudizi è direttamente proporzionale alla violenza psicologica esercitata da

[15] Nota al v. 84.

chi li esprime. Il fatto poi che le strofe iniziali di *Offerta a Dio* e del *Meneghin biroeu* siano frutto di aggiunte seriori [16] offre un'ulteriore possibilità di riscontro. Il silenzio di don Sigismondo non è meno eloquente della risposta conclusiva di Meneghino: la presenza passiva dell'ex francescano, la sua attesa a pancia vuota, la sua remissività di fronte a chi gli impartisce una lezione di religione (capovolgendo le parti insieme con i precetti evangelici) connota tutto il racconto dell'ospite boriosa. Il prologo del *biroeu* immette una nota di ironica *suspense* nelle strofe successive: ci invita al riso («ghe poss cuntà ona scenna de fall rid») con lo scopo di meglio suscitare il nostro sdegno.

D'altro canto, se è vero che per le anime semplici «ogni busca […] l'è on carr de fen», non è men vero che i carri di fieno vengono considerati talora alla stregua di modeste pagliuzze da chi si compiace stoltamente del proprio prepotere e delle proprie certezze. Davanti alle contraddizioni della storia, nel momento in cui le forze dell'*ancien régime* celebravano la loro rivincita, il Porta riaffermava l'esigenza di un senso e di un valore rivolgendo l'attenzione a quei particolari minimi nei quali l'esistenza rivela tutta la propria miseria, perché l'immagine delle disparità cresciute oltre ogni proporzione rendesse più evidente l'urgenza di fronteggiarle. La tecnica compositiva dei suoi ultimi capolavori, fondata sul paradosso e sulla dislocazione multipla del punto di vista, ci ricorda quanto grande possa essere il divario fra ciò che si vuole o si crede di essere e ciò che si è, sollecita la nostra intelligenza non meno della nostra sensibilità, ci costringe a misurare fino in fondo l'ingiustizia e l'inganno per indurci ad assumere – senza accampare pretesti e senza indulgere a saccenterie – il peso delle nostre responsabilità.

[16] Cfr. Isella in Porta, *Poesie* cit., note al v. 1 di *Offerta a Dio* e ai vv. 1-6 di *Meneghin biroeu di ex monegh*.

Il *Meneghin repubblican* di Porta

Grazie alle ricerche condotte negli ultimi decenni dagli studiosi, in particolare da Dante Isella e da Guido Bezzola, disponiamo oggi di testimonianze e di notizie sicure su gran parte dell'itinerario biografico e artistico di Carlo Porta. Restano tuttavia non poche zone d'ombra, fra l'altro, sul periodo 1796-1805, cioè proprio sugli anni in cui egli passò dalla giovinezza alla maturità, in concomitanza con le profonde trasformazioni politiche, sociali e culturali determinate dalla conquista e dall'organizzazione napoleonica dell'Italia. Tanto l'epistolario quanto la raccolta delle poesie lasciano aperti molti interrogativi non solo su quali fossero le letture compiute allora dal Porta, ma anche sulla sua collocazione rispetto al vivacissimo dibattito ideologico sviluppatosi a cavallo tra Sette e Ottocento. Non a caso il testo più significativo di questo periodo, *Paricc penser bislach d'on Meneghin repubblican*, è stato oggetto di interpretazioni divergenti: nelle presenti note, cercherò di sottoporlo a un riesame analitico, senza trascurare in via preliminare una rapida rassegna degli scritti fra cui va collocato [1].

Le lettere di data alta a noi pervenute sono quasi tutte indirizzate al fratello Gaspare e trattano principalmente di faccende private, di questioni di famiglia, di problemi economici, di rapporti di lavoro. Anche nelle trentadue missive scritte durante il soggiorno veneziano (1799), che offrono informazioni talora assai particolareggiate circa la vita quotidiana e le relazioni affettive del ventiquattrenne Carlo, non si incontra alcun accenno a scambi intellettuali e a orientamenti culturali. Eppure, sappiamo che a Venezia il Porta conobbe il Lamberti e forse anche il Gritti e il Buratti, e che compose versi nel dialetto locale. Quanto alle simpatie politiche, va sot-

[1] Citerò da: Carlo Porta, *Le Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, 3 voll.; *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di Dante Isella, Milano - Napoli, Ricciardi, 1989.

tolineato come egli, pur essendo testimone di avvenimenti di grandissimo rilievo, restasse alieno dal formulare giudizi espliciti. A mio parere, il passo che meglio sembra corroborare l'ipotesi – avanzata anche dall'Isella – che il Porta fosse un fautore del ritorno allo stato di cose precedenti l'arrivo di Napoleone si legge nell'epistola al fratello datata 11 maggio 1799. Qui Carlo, dopo essersi proclamato «persuasissimo che per questa volta i Francesi abbiano battuta la Zucca», soggiunge:

> Il Passaggio di truppe dalla Piave è continuatissimo, e si dice che per la fine di questo mese *noi avremo* un'armata forte di 200/m. vuomini, senza contare 45/m. Russi che vengono a gran passi verso l'Italia, e che han già toccato gli Stati Austriaci.

Un atteggiamento consentaneo alla discesa in Italia degli austro-russi appare sotteso a quel «noi avremo» che ho posto in corsivo. Va peraltro tenuto conto del fatto che Carlo era allora un funzionario dell'amministrazione austriaca, che si era recato a Venezia per imposizione paterna e desiderava rientrare a Milano conservando l'impiego; non possiamo trascurare, inoltre, il desiderio di compiacere il destinatario: Gaspare era forse un po' meno austriacante del padre, ma a sua volta era interessato per ragioni professionali all'allontanamento dei francesi. Alquanto anodini, d'altro canto, sono gli accenni alle vicende militari contenuti in alcune lettere successive: Carlo manifesta il proprio disappunto per non aver potuto assistere all'attraversamento della Brenta da parte dell'esercito russo, a causa della «non mai abbastanza maledetta Polizia» che non gli ha rilasciato il passaporto, ma non aggiunge altro (2 luglio); poi segnala la propria partecipazione alla festa per la resa di Mantova, ma specifica di avervi partecipato perché doveva accompagnare la dama con cui intratteneva una relazione amorosa (30 luglio). In breve, il Porta veneziano si esprime con molta prudenza, rifugge da ogni discorso che implichi una presa di posizione di ampio respiro: si limita a registrare i fatti con accenti che rivelano una profonda preoccupazione solo per quanto riguarda il destino proprio e dei parenti più stretti. Non mostra alcun entusiasmo, caso mai un certo scetticismo: ed è significativo a questo proposito che al laconismo con cui si accenna al mutare degli equilibri internazionali faccia riscontro il maggior spazio dedicato ai provvedimenti economici presi dal governo di Vienna, apertamente criticati per il fatto che si prestavano ad applicazioni arbitrarie e difformi: «i Decreti della Corte si fanno, e si disfano essi pure con facilità» (4 agosto).

Qualche indicazione ulteriore si ricava dal manipolo di lettere datate 1800-1805, in particolare da quelle del 1800-1801 (pochissime, e scarne, le altre). Sappiamo da varie fonti che il Porta, rientrato a Milano e congedato dal ruolo di addetto al protocollo presso l'Intendenza generale delle

finanze dopo la vittoria di Napoleone a Marengo, dovette attendere fino al 1804 per poter riprendere la carriera nella pubblica amministrazione; e proprio mentre passava da un impiego temporaneo all'altro diventò socio della compagnia filodrammatica del Teatro Patriotico, fondato fin dal 1796 da intellettuali di accesi spiriti giacobini. Sappiamo che al Patriotico il futuro autore del *Giovannin Bongee* calcò le scene per quattro anni, facendosi conoscere quale ottimo attore, interprete eccellente di parti comiche ma non solo comiche: e certo tale esperienza va considerata fondamentale per gli sviluppi del suo fare poetico [2]. Ma pressoché nessuna notizia diretta abbiamo su incontri, colloqui, mutamenti di prospettive ideali, fatta eccezione per l'epistola al fratello datata 3 agosto 1801; qui, parlando della rappresentazione dell'*Antigone* alfieriana offerta a un gruppo di repubblicani milanesi reduci dall'essere stati deportati in Dalmazia, il Porta da un lato prende le distanze (come tutti i commentatori hanno osservato) dall'estremismo giacobino, dall'altro (e mi sembra un elemento non meno importante) manifesta piena solidarietà con i deportati, mostrando altresì di condividere il loro disprezzo nei confronti di Giovanni Manzoni, capo della polizia durante la restaurazione del 1799:

> Furono continue le grida di gioja che empivano i vuoti fra un Atto, e l'altro della Tragedia, fra le quali si udirono pure quelle solite di Viva Robertspier, e morte a Tizio, morte a Sempronio. Tutto camminò bene, e senza disordini = Ho veduto Vismara [Michele Vismara, già membro del Corpo legislativo della prima Cisalpina] e so anzi da lui il bell'incontro avuto a Padova da alcuni suoi compagni di sventura nella Persona dell'avvilitissimo Manzoni […] Non lo hanno trattato peggio, *e come meritava*, perché avevano prima data parola di onore di non abusare della libertà che loro veniva concessa. (Corsivo mio)

Sono poche righe, sufficienti tuttavia a confermarci nell'idea che, a questa altezza, il Porta non nutrisse alcun rimpianto per il dominio austriaco. Il passo che segue, d'altronde, rivela una chiara diffidenza nei confronti delle mene dei reazionari e specialmente del clero, che sembrava disporre di notizie riservate, non ancora diffuse dai «foglj pubblici» («Dicesi prossimo il cangiamento del Governo, e dai Frati, e dai Preti si nominano anzi i Consoli in Prevenzione»).

Nessun rimpianto per gli austriaci, ben poca fiducia verso i francesi: il Porta non manca di lamentarsi per le condizioni in cui continuava a versare la sua patria, «fottuto paese» che anche dopo la pace di Lunéville era sede

[2] Sui rapporti tra il Porta e il Teatro Patriotico si vedano: Dante Isella, *Carlo Porta e il teatro* [1970], ora in Idem, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavoro in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 161-164; Guido Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 48-49; Paolo Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 307-313.

di acquartieramenti e luogo di passaggio per le truppe dei nuovi padroni (21 luglio), soggetto inoltre al susseguirsi di repentine modifiche costituzionali e a sostituzioni di amministratori sempre imposte dall'alto. Da tutto ciò non dedurrei peraltro, come taluni pretendono, che egli fosse ancorato a posizioni qualunquistiche, prepolitiche; direi piuttosto che condivideva la scontentezza e la delusione di gran parte dei suoi concittadini.

Se passiamo ora alla lettura del *corpus* poetico, dobbiamo innanzi tutto prendere atto del fatto che la presenza di versi risalenti al primo lustro dell'Ottocento è assai limitata. L'invito rivolto l'11 ottobre 1800 da Vincenzo Lancetti al Porta perché accettasse la nomina a membro dell'Accademia letteraria milanese lascia intuire come già allora circolassero manoscritte alcune sue poesie: ma il poco che si è conservato, oltre a essere di data generalmente alquanto più bassa, consiste per lo più in abbozzi e frammenti. Va ricordato del resto che il Porta, dopo aver pubblicato quand'era ancora adolescente due almanacchi in milanese, lasciò passare quasi un ventennio prima di dare alle stampe un suo opuscolo (il *Brindes* per le nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Austria); soltanto nel 1813 inoltre, quando aveva ormai trentotto anni, cominciò a trascrivere su quaderni, ritoccando e ammodernando, i suoi versi: e non stupisce che il poeta maturo fosse propenso a ripudiare gran parte della propria produzione giovanile.

Nondimeno, dall'esame di quanto ci resta dei testi poetici usciti dalla penna del Porta agli inizi del secolo possiamo ricavare alcune indicazioni preziose. In particolare appare evidente che l'autore non temeva di porsi già allora come erede della tradizione illuministica, affrontando i temi assai impegnativi della libertà, dell'educazione e dell'uguaglianza (valori che, come ha segnalato il Bezzola, erano richiamati anche nella testata dei fogli di cui si servivano i soci del Teatro Patriotico: «Libertà - Istruzione - Eguaglianza - Teatro Patriotico di Milano»). All'importanza decisiva dell'educazione è dedicato il frammento *Cossa che noo pò fà l'educazion* (CLXXXVII, secondo la numerazione adottata nell'edizione critica), risalente al 1801-1802: dove si cerca di dimostrare come l'uomo, non diversamente dagli animali, possa dominare i propri istinti e volgersi a «fà ben» o a «fà maa» [fare bene o fare male] a seconda della formazione che ha ricevuto. Alla libertà conculcata dei popoli allude, con un preciso riferimento all'attualità, un passo inserito nella traduzione-travestimento del secondo canto dell'*Inferno* dantesco (CXV, vv. 57-61) che condanna, insieme con l'incertezza generata dai continui cambiamenti costituzionali, appunto la violenza ipocritamente esercitata dai governanti francesi sui sudditi. Al suo Dante popolano, timoroso di proseguire il viaggio, il traduttore milanese fa dire che ha cambiato più volte idea «in sul fà di Franzes del temp present / che dopo avè struppiaa [storpiato] parecc nazion / par rendj insemma a lor in-

dipendent / cambien trè voeult all'agn [tre volte all'anno] costitution, / di primm idej no conservand mai nient».

Il tema dell'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge è al centro dei *Paricc penser bislach d'on Meneghin repubblican* (CCLIV), un lungo frammento di cinquantanove versi che riproduco per intero, poiché non compare in nessuna delle edizioni portiane oggi reperibili in libreria (allego una versione in italiano, puramente servile, in calce al presente articolo):

Santa Democrazia, che on dì te faa
che i omen tra de lor se cognossessen,
e che perfettament in libertaa
tra de lor se trattassen, e vivessen;
santa Democrazia tant decantada
in stoo secol sapient filosofista
comprada prometuda, e regalada
dove set? Cosa fet? Noo too mai vista…
Passeggiava on dì sora penser
scorrend col coo sui coss della giornada,
disend intra de mi –
Sian ringraziaa i franzes –
Sem liber, sem eguaj, che l'è quant dì
che hin tucc d'on egual pes
i mee reson, e i reson d'on Cavalier. –
Ghè on impiegh da dà via,
se ghoo del meret
vo inanz a chi se sia.
Deffatt mò par che legg, par che diritt
i nobel Asen
han da vess stimaa, impiegaa
pusee che i vertuvos cittaditt?
Per dio ghô gust,
almanch adess noo vedaroo andà a torna
sti cilap supperciant, che per vess nobel
ne trattaven comè fuston de verz.
Sem tucc egual – Sem tucc fradii, e sola
La vertù la ne farà destingu.
Quand taccheta on button nient nient
el me trà in del Navili, e per quel spazzi
c'ho lassaa
mala vida in libertaa
passa vun, in gran divisa galonada,
sbarlusent comè el soo.
Tutt a bijoux –
Che de gionta el me dà ona strapazzada
per el delitt de no essem minga accort
che lu el passava

e che ghe imbarazzava
el pu bel sentiroeu de la contrada.
Pien di mee idei de libertà me volti,
e disi, Cittadin, me pararavv
che ghe fuss di maner pusee grazios
d'avvisà de fà post, de tirà sù
senza dà di button – Cos'el fa lù?
El sfoeudra tant de sciabalon e el respond:
Tass là oligarch fotuu, fescia del mond
se de nò ten doo vuna, in sul copin,
che in manch de quella
la te porta a discoor col pacciarin.
Tasi – vo via lott, e avend trovaa
strada fasend on mè parent ghe disi
El cognoset quel là? – Cat, el respond,
l'an passaa l'eva on gioven de mercant.
Dess in grazia della democrazia
lè a on pù mei post che sia
e l'ha guadagnaa tant
che sel va a torna a pè l'è degnazion
ma l'è mo in sta manera

Discostandosi dal Salvioni, che propendeva per una data più alta, l'Isella fa rientrare anche questo componimento fra quelli del 1801-1802. Ora, tale ipotesi di datazione mi sembra inoppugnabile, fondata com'è sull'esame della grafia (uguale a quella, ordinata e sottile, dalla quale sono contraddistinti tutti gli autografi portiani di primo Ottocento), e corroborata dalla complementarità tematica intercorrente tra questi *Paricc penser*, il frammento sull'educazione e il passo pseudodantesco che ho citati sopra; va però subito aggiunto che il tempo della stesura non va fatto coincidere con il momento storico scelto dal poeta come cornice per l'amara esperienza su cui ci intrattiene colui che prende la parola in questi versi: se badiamo al tempo della *fabula*, l'equivoco in cui incorse il Salvioni ha una sua giustificazione. Da un'analoga mancanza di distinzione, seppure rovesciata (sostenuta cioè dal convincimento che anche l'ambientazione vada collocata nel 1801-1802), discendono d'altro canto le interpretazioni sia di chi ritiene che in questi versi si colga lo stesso sentimento di amara denuncia per la rivoluzione tradita che era stato proprio di intellettuali giacobini come Melchiorre Gioia, sia di chi – all'opposto – reputa che il frammento rifletta un'irritazione sincera ma storicamente e politicamente non elaborata [3].

[3] Cfr. Gennaro Barbarisi, *Introduzione* a Carlo Porta, *Le poesie*, a cura di Carla Guarisco, I, Milano, Feltrinelli, 1964, p. XXVIII; Bezzola, *op. cit.*, p. 51; Carla Garello Guarisco, *La polemica antifrancese di Carlo Porta*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e*

In realtà il Meneghino messo qui in scena dal Porta non è un mero portavoce, ma un personaggio esemplare che viene fatto riemergere dalle quinte milanesi di fine Settecento, sullo sfondo di rivolgimenti collocabili subito prima e subito dopo la ratifica del trattato di Campoformio. A livello meramente linguistico, una conferma di ciò può essere cercata nell'uso della locuzione «discoor col pacciarin», che vale «discorrere nell'aldilà con i reazionari giustiziati»: Pacciarini si chiamava infatti (lo ha ricordato Carla Garello Guarisco) l'anziano del Duomo arrestato e condannato a morte durante l'ondata di malcontento popolare del maggio 1796. Peraltro, se anche si volesse intendere «pacciarin» (voce non registrata sul vocabolario del Cherubini) come uno dei tanti sinonimi di «demonio», resterebbe il fatto che il tenore di tutta l'argomentazione rimanda al clima di fervide speranze e brucianti delusioni che accompagnò la prima discesa in Italia di Napoleone: il Meneghino repubblicano che abbiamo dinanzi esibisce un candore, un rincrescimento ingenuo sopravvenuto a un altrettanto ingenuo entusiasmo, che con ogni evidenza non è lecito attribuire *sic et simpliciter* al Porta (ben altrimenti atteggiato nelle epistole coeve, come abbiamo visto). Ciò non esclude, ovviamente, un certo grado di immedesimazione: ma è l'immedesimazione di chi ha misurato appieno la distanza fra ideali e realtà, ha riconosciuto la nobiltà dei primi e constatato la dura asperità della seconda, e ora vuole tramite un *alter ego* esprimere non tanto la disillusione quanto il dolore derivante dal non aver potuto coltivare illusioni. Diciamo meglio. In questo Meneghino repubblicano il Porta ha forse calato una parte del suo io pregresso, quella parte che è propria di ogni idealismo giovanile ma che è per lo più tenuta sotto controllo da un naturale pragmatismo: e, appunto accentuando fino al limite della satira l'innocenza di questo io parziale, lo ha reso altro da sé.

Il *pathos* dei versi che stiamo analizzando scaturisce da siffatta tensione, una tensione che si riflette anche nel netto scarto strutturale e metrico, del tutto anomalo nel Porta, tra un *incipit* d'intonazione elegiaca (una sorta di *lamentatio*) e un seguito principalmente narrativo, incardinato sullo schema classico della passeggiata.

Le due quartine d'apertura, strettamente avvinte dall'anafora e dal giro sintattico, formate ciascuna da una doppia coppia di endecasillabi a loro volta legati da sonanti rime alterne, danno immediato risalto all'importanza dell'assunto, giocando a contrasto con il «bislach» del titolo. L'esplicita e solenne proposizione si intreccia con un'invocazione antifrastica (Meneghino vorrebbe appellarsi a una moderna Musa, cioè alla Democrazia, ma costei è

la tradizione milanese, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 219-222; Maria Teresa Lanza, *Porta e Belli*, Roma - Bari, Laterza, 1978, p. 14.

irraggiungibile), ed è accompagnata da una dedica appena dissimulata e sarcastica al secolo sapiente e filosofeggiante, cioè ai quei contemporanei che si vorrebbero eredi dell'età dei Lumi, ma che parlano bene e razzolano male. Si addensano inoltre, in questo breve giro di versi, plurimi echi culturali e riferimenti alla storia presente che lasciano intravedere, sotto la superficie del linguaggio approssimativo di Meneghino, una *humus* complessa e stratificata. L'evocazione nostalgica di un tempo primordiale in cui gli uomini vivevano in armonia e in libertà rinvia all'utopismo settecentesco e in particolare a Rousseau, dal cui *Discours sur l'inégalité* già aveva tratto ispirazione Domenico Balestrieri nel poemetto in ottave *Su la Desuguaglianza di stat di omen*. Balestrieri aveva definito Rousseau «on cert filosef zenevrin bizzar» e ne aveva confutato le teorie: riteneva, da «bon cattolegh», che all'origine dell'ingiustizia ci fosse il peccato originale, e che perciò fosse vano «fà de strolegh», almanaccare su «l'etaa de l'or»[4]. Ora Meneghino confessa di avere coltivato anche lui, come Rousseau, qualche speranza «bizzarra», qualche aspettativa «bislacca», e di essere poi approdato a un amaro disincanto. Il suo pessimismo non è però di natura metafisica, ha precise motivazioni storiche. Il punto è che le promesse rivoluzionarie si erano rivelate false, i patti non erano stati mantenuti. Si badi all'anastrofe e alla *correctio* (poste in rilievo anche dalla consonanza e dalla rima interna) che campeggiano nel settimo verso, ove si parla di una democrazia «comprada prometuda, e regalada»: i cittadini avevano pagato ciò che Napoleone aveva più volte promesso, ma alla fine costui si era comportato non come chi tenga fede a un accordo, ma come chi concede graziosamente un «regalo». Ai sacrifici sostenuti, alle requisizioni e alle esose contribuzioni di guerra, non aveva fatto riscontro nessuna effettiva condivisione del potere. I francesi non solo avevano imposto una costituzione dopo l'altra, ma avevano compiuto più colpi di Stato nell'ambito della stessa Cisalpina: ciò che restava, la forma di governo di volta in volta *octroyée*, era solo il fantasma di una democrazia autentica.

Segue una terza, lunga strofa divisibile in due parti contrapposte, nella quale la sconsolata constatazione di quanto sia stato vano vagheggiare una società giusta cede luogo a una retrospezione esemplare. Parallelamente, abbandonato il metro chiuso, un susseguirsi ora fluido ora sincopato di versi di varia misura liberamente rimati viene adibito ad assecondare il fluttuare dell'animo e il movimento del pensiero. Dapprima il protagonista-narratore rievoca uno dei soliloqui a cui amava abbandonarsi quando ancora sperava che i francesi si comportassero da liberatori, poi riferisce

[4] Cito da Domenico Balestrieri, *Opere*, II, Milano, presso Giovanni Pirotta, 1816, pp. 24-25.

un fatterello che potrebbe sembrare insignificante nella sua limitatezza, ma che rivela come dal tradimento degli ideali democratici fosse disceso un profondo stravolgimento delle più elementari norme di convivenza civile: la prepotenza si è diffusa anche fra coloro che occupavano i più bassi gradini della scala sociale.

Il tono del soliloquio che occupa la prima metà della strofa non è affatto sostenuto, la sintassi è anzi elementare, il lessico comune; ma va notato come in questo discorso mentale echeggino puntualmente e ripetutamente i termini-chiave dell'ideologia repubblicana: «cittadini», «virtù», «legge», «diritti», e «liberi», «uguali», «fratelli». Netta inoltre è la polemica contro i nobili ignoranti («i nobel Asen»), contro una società in cui conta non il merito, ma la classe di appartenenza. In tutto il passo, anche nella rivendicazione del diritto a non essere discriminati nei pubblici concorsi, è palese il richiamo ai principi che informavano la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789; l'affermazione «Ghè on impiegh da dà via, / se ghoo del meret / vo inanz à chi che sia» non va infatti intesa come pura manifestazione di un interesse personale: essa è in primo luogo – come conferma poco sotto la frase «e sola / la vertù la ne farà destingu» – la traduzione in registro colloquiale dell'articolo 6 di quella solenne Carta: «Tutti i cittadini […] sono ugualmente ammissibili a tutte le dignità, posti e impieghi pubblici secondo la loro capacità e senza altra distinzione che quella delle loro virtù e dei loro talenti». E va aggiunto che non troppo diversamente suonava un brano del primo proclama emesso a Milano da Napoleone: «Che il solo merito segni una linea di confine fra uomo e uomo».

Nella seconda metà della strofa lo schema della passeggiata diventa funzionale alla raccolta di immagini in diretta, che vengono restituite con dirompente immediatezza. Meneghino rappresenta sé stesso mentre vive l'esperienza dello scacco, della smentita effettuale. Lo scontro tra convinzioni e principi diviene uno scontro concreto tra individui empirici: ecco l'antagonista, un prepotente che già nell'abito esibisce la propria spocchia. Nulla di epico o di eroico, giacché è sulla base delle situazioni della vita quotidiana che va innanzi tutto verificata la distanza tra parole e cose. Invano Meneghino si rivolge al burbanzoso individuo da cui è stato violentemente spintonato e rampognato chiamandolo «cittadin», appellandosi cioè agli ideali repubblicani: per costui l'appellativo è un mero *flatus vocis*, i termini venuti alla moda non sono null'altro che uno strumento per mascherare una perdurante mancanza di urbanità. Non per nulla, a dare piena misura del rovesciamento di valori e dell'ipocrisia incarnati da un siffatto antagonista è non solo il suo comportamento, ma anche l'indebita appropriazione del linguaggio medesimo dei democratici: «Tass là oligarch fotuu» [Taci *oligarca* fottuto].

Ci rimane l'abbozzo di un'altra strofa, meno elaborata e lasciata in sospeso, dove prende la parola un terzo personaggio, un parente dell'ormai sbigottito protagonista. A lui è affidato il compito di denunciare la ruffianeria e l'avidità di coloro che hanno approfittato del cambio di regime per fare carriera. Ritroviamo per la terza volta la parola «post» [posto], a chiarimento ulteriore del fatto che tra gli spintoni dati per farsi letteralmente strada e gli spintoni grazie ai quali si può ottenere un avanzamento sociale c'è una stretta affinità. Ritroviamo anche la parola «democrazia», entro un contesto amaramente ironico.

Si potrebbe osservare, a questo punto, che la polemica contro l'arrivismo dei falsi patrioti era un *topos* diffusissimo nella letteratura coeva: ma qui mi preme sottolineare ancora una volta come questo Meneghino repubblicano, lungi dall'impancarsi a intellettuale giudicante, ci offra un'inedita visione «dal basso». E forse non è neppure inutile insistere sul fatto che egli denuncia, sì, la riduzione della democrazia a guscio vuoto, ma non per questo rinunzia a chiamarla «santa». Un aggettivo raro nel Porta, anzi rarissimo, che ritroveremo nel 1815 in coppia con il sostantivo «pace» sulle labbra di un altro Meneghino, più navigato e tuttavia altrettanto sfortunato: «Cara pas, santa pas sospirada, / tant cercada – comprada e pagada» (LVIII, vv. 281-282). La democrazia, la pace: il pragmatico Porta, il poeta realista e satirico, non era certo insensibile al fascino ambiguo dell'utopia.

Appendice

Versione in italiano di *Paricc penser bislach d'on Meneghin repubblican*

Parecchi pensieri bislacchi di un Meneghino repubblicano

Santa Democrazia, che un giorno hai fatto sì che gli uomini tra loro si conoscessero, e che perfettamente in libertà tra loro si trattassero, e vivessero;

santa Democrazia tanto decantata in questo secolo sapiente filosofante, comprata [e] promessa, e regalata, dove sei? Cosa fai? Non ti ho mai vista…

Passeggiavo un giorno sopra pensiero riflettendo sulle cose della giornata, dicendo tra me: «Siano ringraziati i francesi… Siamo liberi, siamo uguali, che equivale a dire che sono tutte di un ugual peso le mie ragioni e le ragioni di un Cavaliere… C'è un impiego da dare via, se ho del merito passo davanti a chicchessia. Difatti per che legge, per che diritto i nobili asini devono essere stimati, impiegati più che i virtuosi cittadini? Per dio ci ho gusto, almeno adesso non vedrò [più] andare in giro questi citrulli soperchiatori, che per il solo fatto di essere nobili ci trattavano come torsoli di cavolo. Siamo tutti uguali… Siamo tutti fratelli, e sola la virtú ci farà distinguere e onorare». Ma proprio in quel momento, tàccheta!, uno spintone per poco non mi getta nel Naviglio e, per quello spazio che ho lasciato – accidenti! – libero, passa un

tale con una gran divisa gallonata, luccicante come il sole. Tutto a bijoux … che in aggiunta mi dà una strapazzata per il delitto di non essermi mica accorto che lui passava e che gli ingombravo il più bel sentierino della contrada. Pieno delle mie idee di libertà mi volto, e dico: «Cittadino, mi parrebbe che ci fossero delle maniere più gentili per chiedere di far posto, di togliersi, senza dare degli spintoni …». E lui cosa fa? Sfodera tanto di sciabolone e risponde: «Taci là, oligarca fottuto, feccia del mondo, se no te ne do una, sulla collottola, che in un battibaleno ti porta a discorrere con chi è morto ammazzato».

Taccio … vado via quatto, e avendo trovato strada facendo un mio parente gli dico: «Lo conosci quello là?». «Cacchio», risponde, «l'anno passato era un garzone di mercante. Adesso grazie alla democrazia occupa uno dei migliori posti che ci siano e ha guadagnato tanto che se va in giro a piedi è degnazione, ma è poi in questa maniera […]».

Porta e l'Italia «strasciada»

Della bellissima e arguta lettera inviata da Ugo Foscolo a «Carlo Porta Fratello» e ai suoi familiari nel maggio 1814 viene sempre citato l'icastico appellativo con cui l'autore dei *Sepolcri* prese congedo dall'amico: «Addio, Omero dell'Achille Bongé». Scarsa attenzione invece è stata prestata dagli studiosi alle parole che campeggiano al centro dell'epistola, parole che certificano una consonanza di ideali civili autonoma rispetto a ogni reciproco riconoscimento di eccellenza poetica. Qui il Foscolo – che nell'esordio aveva raffigurato sé stesso nei panni di un «Meneghino Fenestra *girovago*» («stando oggi in Bologna, né sapendo domani dove sarò, vi saluto con tenerezza») – dichiara in modo esplicito di avere sommamente gradito l'ospitalità di casa Porta anche in virtù dell'atteggiamento politico di Carlo e di coloro che lo attorniavano: «tutti voi padroni e servi, giovani e vecchi e bambini, uomini e donne […] siete ottime persone, ed aliene dalle fazioni Francescane, Austriache, Napolitane, Napoleoniche, Eugeniane, municipali, etc. etc.» [1].

Importa rilevare come il Foscolo, sulla base di conversazioni confidenziali, apprezzasse nel Porta non solo le prese di distanza sia da quanti ancora credevano che la libertà e il buon governo potessero essere garantiti da potenze straniere sia da chi riponeva fiducia in uomini quali Gioacchino Murat o Eugenio Beauharnais o Francesco d'Austria-Este (il futuro duca di Mantova, che era nato a Milano), ma anche – e forse soprattutto – l'assenza di ogni forma di partigianeria municipalistica.

Il passo mi pare tanto più significativo quanto più convulso fu il momento storico in cui va inquadrato. Le «tristissime sere», anzi «tutte le tristissime sere» durante le quali il Foscolo dice di aver trovato «graditissimo asilo» in casa Porta vanno infatti collocate a ridosso degli avvenimenti

[1] Cito da: *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di Dante Isella, Milano - Napoli, Ricciardi, 1989, p. 159.

drammatici che segnarono la fine del Regno italico. Ne ricordo sommariamente alcuni. Il 20 aprile c'era stato l'eccidio del ministro Prina, tragico atto culminante di torbidi tumulti destinati a fare il gioco dell'Austria, benché opposte fossero le intenzioni di una parte dei promotori, in particolare quelle degli *Italici puri* (di cui era a capo il conte Federico Confalonieri); il 27 il Beauharnais, avendo rinunciato a ogni resistenza, aveva abbandonato Mantova per ritirarsi in Baviera; il 28 le truppe austriache condotte dal generale Neipperg erano entrate in Milano, mentre vanamente la Reggenza provvisoria (costituitasi subito dopo l'eccidio del Prina) cercava appoggio presso le autorità militari inglesi.

Noti, anche se discussi per quanto riguarda la giornata del 20 aprile, sono i comportamenti tenuti dal Foscolo in quelle circostanze, volti a salvaguardare in una qualche guisa l'indipendenza del moribondo Regno d'Italia. Sappiamo tra l'altro che ancora a fine aprile, quando ormai molti davano per prossima l'annessione all'Impero asburgico, il Foscolo si era dedicato alla stesura di quell'*Indirizzo della Guardia Civica di Milano* che venne presentato il 30 al tenente generale Robert Mac Farlane per chiedere una restituzione di sovranità al popolo italiano: «una Patria forte, una Costituzione giusta, un Principe proprio» [2]. Di nessuna informazione disponiamo invece per quanto riguarda l'atteggiamento assunto in pubblico dal Porta nelle settimane intercorrenti tra l'abdicazione di Napoleone (6 aprile) e l'annessione all'Austria della Lombardia e del Veneto (ufficialmente preannunciata dal feldmaresciallo Bellegarde il 25 maggio). Nessuna testimonianza ci è giunta dai suoi contemporanei, e il fatto stesso che nel suo epistolario figurino per il 1814 solo due brevi missive depone a favore dell'ipotesi che egli, preoccupato di salvaguardare il proprio impiego, si sia attenuto a criteri di estrema prudenza.

Ciò non toglie che manifestasse in privato idee chiare e nette, come appunto attesta la lettera del Foscolo a lui indirizzata. Risale del resto al periodo a cavallo tra l'aprile e il maggio 1814, e dunque forse proprio a quelle sere nelle quali il Foscolo era ospite in casa Porta, la composizione sia di *Paracar che scappee de Lombardia* sia di *Catolegh, Apostolegh e Roman*: due sonetti carichi di lucido sdegno, destinati con ogni evidenza a essere recitati in presenza di un novero ristrettissimo di ascoltatori [3]. Non per nulla possiamo considerarli, in assoluto, come i due componimenti portiani che in

---

[2] Ugo Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816* (*Edizione Nazionale delle Opere*, VIII), a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 291.

[3] Il sonetto *Catolegh, Apostolegh e Roman* ci è stato tramandato, in effetti, soltanto da una copia manoscritta di Francesco Cherubini. Citerò i versi del Porta dalla nuova edizione rivista e accresciuta delle *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 2000.

modo più diretto ed esplicito denunciano la prepotenza e gli effetti negativi della dominazione straniera nel nostro paese.

Il registro scelto è, specie nel primo sonetto, volutamente plebeo, poiché il poeta intende farsi interprete di uno stato d'animo diffuso nel rimproverare ai francesi «l'insaziabilità nel pretendere denaro e uomini da bruciare nelle fornaci delle loro guerre» (Bezzola), un'insaziabilità per di più accompagnata da altezzosità e burbanza:

> Paracar che scappee de Lombardia
> se ve dan quaj moment de vardà indree
> dee on'oggiada e fee a ment con che legria
> se festeggia sto voster sant Michee.
>
> E sì che tutt el mond sa che vee via
> per lassà el post a di olter forastee
> che per quant fussen pien de cortesia
> voraran anca lor robba e danee.
>
> Ma n'avii faa mò tant violter baloss
> col ladrannn e coppann gent sora gent,
> col pelann, tribolann, cagann adoss
>
> che infin n'avii redutt al punt puttanna
> de potè nanca vess indifferent
> sulla scerna del boja che ne scanna. [4]

L'uso di voci idiomatiche («paracar» per 'soldati francesi', «sant Michee» per 'trasloco', «pelann» per 'sfruttarci') e il ricorso a grevi espressioni popolaresche («cagann adoss», «punt puttanna») coincide con l'adozione di un punto di vista dal basso, risponde alla volontà di immedesimarsi con chi dinanzi alle angherie dei sopraffattori era tanto più inerme quanto più basso era il gradino da lui occupato nella scala sociale. Sbaglierebbe però chi interpretasse il sonetto in chiave squisitamente antifrancese, accostandolo alle numerose *bosinade* che accompagnarono la caduta del regime napoleonico; qui l'iperbole finale equipara di fatto dominatori vecchi e nuovi, sottolinea come anche da questi ultimi non ci si possa aspettare niente di buono, denuncia insomma quanto sia ipocrita la «cortesia» professata da chi si prepara a prendere il potere.

---

[4] 'Paracarri che scappate dalla Lombardia, se vi concedono qualche momento per guardare indietro, date un'occhiata e ponete a mente con che allegria si festeggia questo vostro sanmichele. / E sì che tutto il mondo sa che andate via per lasciare il posto ad altri forestieri che per quanto fossero pieni di cortesia vorranno anche loro roba e denari. / Ma ne avete fatte così tante voialtri furfanti col derubarci e accopparci gente su gente, col pelarci, tribolarci, cagarci addosso, / che alla fine ci avete ridotti al punto puttana di non potere neanche essere indifferenti sulla scelta del boia che ci scanni'.

Non sfuggiva del resto al Porta il rischio che gli austriaci non si sarebbero accontentati di pretendere a loro volta «robba e danee», di esercitare una spoliazione meramente materiale; ecco allora che nel secondo sonetto il poeta cerca di esorcizzare una paventata spoliazione anche giuridica e culturale. *Catolegh, Apostolegh e Roman* ci offre il ritratto di una Milano controllata dai reazionari, da «todisch» del tutto immemori dell'eredità riformistica di Maria Teresa e di Giuseppe II e perciò inclini a stringere alleanza con l'ala più retriva del partito clericale. Il timore di un ritorno all'*ancien régime* si traduce nell'immagine di un'ascesi pseudoreligiosa imposta con la forza dai nuovi occupanti. Soffocata ogni ribellione, eliminata ogni protesta, cancellata la libertà, i sudditi saranno subissati da una sovrabbondanza di prediche, messe, indulgenze e penitenze che li spingerà ad andare in Paradiso «anca indorment, / anch a no aveghen voeuja meneman» ('anche addormentati, anche controvoglia quasi quasi'). Il sonetto, incardinato nelle quartine su un'apostrofe messa in bocca a un anonimo meneghino, dapprima fa sue le ragioni della «gent che cred in del pappa e in di convent» ('gente che crede nel papa e nei conventi'), poi beffardamente ne mostra il risvolto violento, assumendo progressivamente il tono e il taglio propri di una «visione» allucinata. Le insistite riprese lessicali, le locuzioni semiproverbiali e la *climax* incorniciata da una maliziosa rima finale concorrono in effetti nelle terzine a delineare il quadro di una società innaturalmente «omologata»[5], tale da non lasciare adito a dissensi o eccezioni:

> E senza meneman conclud nagott,
> voeuja o no voeuja, tucc, no gh'è reson,
> devem andà sù tucc, o crud o cott,
>
> chè n'han miss tucc in stat de perfezion
> col degiun, col silenzi, col tran biott
> e col beato asperges del baston.[6]

Ma quali erano i confini della patria di cui Porta denunciava la mortificazione? I sonetti che ho appena citato nominano la Lombardia e Milano, e a una topografia tutta lombarda verrà fatto riferimento nel *Brindes* composto e pubblicato, nel dicembre 1815, per l'entrata in Milano dell'imperatore Francesco I e di sua moglie Maria Luisa. Ed è soprattutto sulla base di

[5] Di «orrore» per un mondo «omologato» parla giustamente Franco Brevini in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di Brevini, II, Milano, Mondadori, 1999, p. 2630.

[6] 'E pressoché senza concludere nulla, voglia o non voglia, tutti, non c'è ragione che tenga, dobbiamo andare su tutti, o crudi o cotti, / giacché ci hanno messi tutti in stato di perfezione col digiuno, col silenzio, col ridurci nudi e col beato aspersorio del bastone'.

questi testi che si è avanzata l'ipotesi, da parte di alcuni fra i critici più autorevoli, che al Porta stesse a cuore principalmente e quasi esclusivamente il destino della regione in cui era nato. Sennonché, a mio parere, troppo poco si è badato al fatto che sia i sonetti politici del 1814 sia il *Brindes* sono condizionati dalla scelta – efficacissima sul piano estetico – di immedesimarsi in locutori di estrazione popolare; in altri termini: non dobbiamo confondere l'orizzonte limitato che è connesso all'invenzione di portavoce anche socialmente connotati con l'orizzonte ideologico proprio dell'autore. Nel caso del *Brindes*, poi, va tenuto conto dell'occasione per cui fu scritto: un'occasione solenne alla quale il pubblico funzionario Carlo Porta non poteva sottrarsi, e che certo non poteva permettergli di spingersi oltre la rivendicazione di un moderato grado di autonomia amministrativa locale. Di qui a concludere che al Porta sarebbe sfuggito il concetto stesso di nazione, modernamente inteso, ce ne corre [7].

Lettera del Foscolo a parte, vi sono vari elementi per sostenere che anche per il Porta le vicende del turbinoso periodo napoleonico avessero comportato un acuirsi del sentimento di italianità. Non a caso la parola «italian», assente nei suoi componimenti giovanili (e assente è lì anche il termine «Italia», usato solo – e di necessità – nella traduzione del primo canto dell'*Inferno* dantesco), ricorre più volte nei versi da lui composti dal 1812 in poi, e in particolare in quelli scritti negli anni immediatamente successivi al Congresso di Vienna, quasi che l'inabissarsi di ogni prospettiva di riscatto nazionale rendesse più urgente rivendicare la propria appartenenza a una identità disconosciuta e calpestata.

Va osservato innanzi tutto come, pur continuando a difendere con il massimo impegno la nobiltà della tradizione meneghina, il Porta si mostri tutt'altro che immemore della centralità ideologica attribuibile in chiave patriottica al rilancio della tradizione letteraria nazionale. Così nel 1816, nella canzone a lui commissionata in occasione dell'invito rivolto alla coppia imperiale dal Teatro dei Filodrammatici, il poeta esalta la «gloria di nost ingegn italian», lodando dapprima l'Alfieri come colui che ha dipinto al vivo affanni e miserie di re «prepotenton», quindi il Goldoni come colui ha saputo ritrarre «i pù car di passion», ovvero le passioni domestiche e sociali. Così l'anno seguente, nell'incompiuta *Apparizion del Tass*, cioè nell'ambito di un componimento nato da premesse diversissime (la parodia tassiana del Manzoni e del Visconti) e in sé aliene dall'implicare riferimenti politici, non manca di inserire un dialoghetto che gli offre il destro per ri-

[7] Per un confronto con le posizioni assunte dal Manzoni, che in quegli anni scriveva la canzone *Aprile 1814* e abbozzava *Il proclama di Rimini*, rinvio a Guido Bezzola, *Le charmant Carline. Biografia critica di Carlo Porta*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 91 ss.

volgersi all'autore della *Liberata* definendolo «l'onor di Italian»; e come se non bastasse, raffigurando sé medesimo nei panni modesti di «on tangher de Milan», fa in modo di offrire al lettore una rima che ha un evidente valore simbolico: «Italian […] Milan».

Non andrà poi assolutamente trascurato il modo con cui viene introdotto, nell'ultimo dei sonetti contro Pietro Giordani («Don Giavan»), il puntiglioso elenco di coloro che dettero lustro a Milano e dintorni:

> Per fagh vedè e toccà proppi con man
> che anch senza vess nassuu in d'on'aria fina
> e avè tettaa de bajla firentina
> se pò fass foeura i busch anca in Milan,
>
> ch'el me sporgia on poo chì sur Don Giavan
> el fregaoeucc de quella soa manina
> e ch'el tocca, ch'el studia e ch'el compina
> sti pocch donzenn de nomm italian. [8]

Per tal via una grande civiltà regionale, la civiltà della quale il Porta si propone orgogliosamente come erede, viene inscritta nell'ambito di una realtà che travalica i confini regionali. Lui, «el sur Carlo Milanes», il «poetta Ambrosian», è ben consapevole delle interrelazioni che hanno reso possibile l'esistenza, nella nostra penisola, di una pluralità di centri culturali vivi e fecondi. Sarà il Giordani, piuttosto, a non aver capito che l'amore per le proprie radici locali deve e può essere inclusivo e non esclusivo, e che il culto della propria specificità rappresenta – purché non si perverta in chiusura narcisistica – una forma di ricchezza.

In una prospettiva non dissimile si collocano i testi espressamente rivolti a condannare le rivalità, le ripicche, le gelosie fra italiani. Già nel mordace epigramma indirizzato nel 1812 al senatore Carlo Verri per rimproverargli l'acredine con cui aveva stroncato l'opera di Giuseppe Bossi sul *Cenacolo* leonardesco il Porta aveva accostato il termine «Italian» a «buseccon», e rafforzato la sua condanna paragonando quella stroncatura a un atto di cannibalismo fratricida:

> ma quand poeù pensi che on Italian,
> anzi on nost buseccon,
> el la toeu contra on olter per stringall,
> per tajall a boccon,

[8] 'Per farle vedere e toccare proprio con mano che anche senza essere nati in un'aria fine e aver poppato da balia fiorentina si può fare qualcosa di buono anche a Milano, / mi porga un po' qui signor Don Giavano l'indice di quella sua manina, e tocchi, studi e compiti queste poche dozzine di nomi italiani'.

per divorall,
no poss a manch de dì che te see on omm
Verr de fatt e de nom.
Perchè el cas che on fradell mangia i fradij
l'è on cas che nol se dà che in di porscij. [9]

Il sarcasmo domina poi nelle quartine scagliate contro quei veneziani che nel 1816 avevano chiesto che il Veneto venisse separato dalla Lombardia, contro coloro insomma che – continuando a coltivare un concetto di patria ristretto e passatista – ripudiavano una fratellanza più ampia e trattavano la madre di tutti, l'Italia, come se fosse cosa «soa de lor»:

Ma che bravi Venezian!
l'han cattaa lor el moment
de mostrass Italian
patriott cold e bujent. [10]

Ma la poesia che forse più compiutamente dà conto della profonda amarezza con la quale il Porta assisteva allo smembramento della nostra penisola conseguente al Congresso di Vienna è l'ode *A certi forestee che viven in Milan e che ne sparlen*. Scarsamente considerato dalla critica [11] e certo non memorabile sotto il profilo estetico, questo componimento merita tuttavia un'analisi puntuale per più ragioni.

Si tratta, in primo luogo, dell'unico scritto il cui il Porta rivolge un'apostrofe all'Italia, riallacciandosi così in modo esibito alla più illustre tradizione in lingua italiana, da Dante a Petrarca, da Vincenzo da Filicaia a Vincenzo Monti. Anche la scelta del metro, del tutto anomala per il Porta, è sintomatica. Le strofe ricalcano, nella misura dei versi e nella disposizione delle rime, quelle adottate dal Parini nella *Tempesta*: due endecasillabi e tre settenari disposti su due rime, l'una delle quali lega al primo il quarto e il quinto verso, l'altra il terzo al secondo [12]. L'elegante compattezza data alla strofa dal prevalere delle rime baciate contrasta però qui con l'uso di parole

[9] 'ma quando poi penso che un Italiano, anzi un nostro mangiatrippa, se la prende con un altro per strozzarlo, per tagliarlo a bocconi, per divorarlo, non posso trattenermi dal dire che sei un uomo *Verro* di fatto e di nome. / Perché il caso di un fratello che mangia i fratelli è un caso che non si dà che nei porcili'.

[10] 'Ma che bravi Veneziani! L'hanno colto loro il momento di mostrarsi Italiani patrioti caldi e bollenti'.

[11] Fa eccezione Massimo Migliorati, *L'idea di patria in Carlo Porta*, in «Letteratura e dialetti», 4, 2011, pp. 32-34.

[12] Un confronto con *La tempesta* pariniana, prezioso nonostante una palese svista relativa al metro, è stato proposto da Claudio Beretta: si veda l'edizione da lui curata di Carlo Porta, *Poesie-Lettere. Itinerario antologico del «poetta ambrosian»*, Milano, Bompiani, 1988, p. 445.

e immagini in larga misura ricercatamente triviali e provocatorie. Il raffinato arabesco mitologico e allegorico adibito dal Parini a rappresentare gli sconquassi provocati dalle riforme burocratiche e amministrative imposte alla Lombardia da Giuseppe II si arrovescia in un virulento atto di accusa.

Singolare, poi, la struttura complessiva. Nel breve giro di undici strofe il poeta cambia infatti più volte vocativo e tono, pur tenendosi sempre sul filo dell'invettiva. Ai «forastee», cioè a coloro che erano venuti a Milano con l'unico scopo di far carriera e che ora – nel mutato clima politico – si comportano non da concittadini ma da estranei superciliosi e prevaricatori, sono infatti indirizzate le prime cinque strofe e le due conclusive: qui l'accusa di opportunismo e di ingratitudine è furibonda, scientemente appesantita da insulti reiterati: «Merda ai vost ariezz / marcanaggi pajasc de forastee! / Andee foeura di pee», «Andee foeura di pee, / e innanz de tornà chì / specciee deprima che vel diga mì», «Alto donca, tabacch! / Andee foeura di ball sanguededì!». E in questa cornice è incastonata la più misurata ma pur sempre ruvida apostrofe all'Italia, preceduta peraltro da una desolata *percontatio* in cui il poeta finge di dialogare direttamente col suo pubblico elettivo:

> E chi hin sti forestee
> che se la scolden tant contra Milan?
> Hin Chines, hin Persian?
> Sur nò: hin tutt gent chì adree,
> hin d'Italia anca lor… Peh! la minee!
>
> O Italia desgraziada,
> cossa serv andà a toeulla cont i mort
> in temp che tutt el tort
> de vess inscì strasciada
> l'è tutt de *Tì*, nemisa toa giurada!
>
> Sur sì, se te seet senza
> legg e lenguacc, se tutt hin forestee
> i tò usanz, i mestee,
> se a dilla in confidenza
> te tegnen i dandinn, l'è Providenza.
>
> E fin ch'el natural
> nol te giusta on deluvi o on terremott
> l'ess inscì l'è nagott,
> mej i Turch coj soeu pal
> che l'invidia e i descordi nazional. [13]

[13] 'E chi sono questi forestieri che se la scaldano tanto contro Milano? Sono Cinesi, son Persiani? Signornò: sono tutta gente qui accanto, sono d'Italia anche loro … Peh!

Dante Isella, nell'indicare come data di stesura l'autunno del 1815, ha avanzato l'ipotesi che nel verso «cossa serv andà a toeulla cont i mort» si debba leggere un'allusione alla definitiva morte politica di Napoleone, deportato nel luglio a Sant'Elena. Ma il plurale («i mort») e il contesto mi sembrano piuttosto suggerire un confronto oppositivo con gli autori che avevano genericamente fatto discendere la decadenza italiana dall'oblio in cui era caduto l'esempio dei grandi latini, esempio che veniva poi additato come garanzia di un futuro riscatto. Pensiamo – per intenderci – al Monti che nella canzone *Il congresso cisalpino in Lione*, ricalcando in parte le orme del Petrarca, aveva proclamato: «Division fe' muto / l'italico valor, ma la primiera / fiamma non anco è morta» (vv. 72-74); o al Monti che già nel finale della *Musogonia* aveva fatta sua la raffigurazione topica dell'Italia nei panni di una madre piangente a causa dei figli in lotta fra loro, «di sentenza disgiunti e di consigli» (vv. 601-624) [14].

Certo è che il Porta rifiuta ogni richiamo a trascorsi gloriosi e ogni convenzionale prosopopea. Per lui conta il tempo presente, e il presente è quello della firma della Santa Alleanza (26 settembre 1815) e del secondo Trattato di Parigi (20 novembre), un presente che vede gli italiani «tenuti con le dande», come d'altronde si meritano. Lo sguardo del Porta è disperatamente realistico, la sua rappresentazione coerentemente distopica: la penisola è destinata a restare non metaforicamente, ma letteralmente «strasciada» per un bel pezzo, finché tra i suoi immaturi abitanti continueranno a prevalere le liti e l'acrimonia. Nondimeno, la passione che vibra in questi versi e il ricorso stesso a iperboli derisorie (i «dandin», il «deluvi, il «terremott», i pali dei Turchi) mostrano la volontà di risvegliare negli italiani un sussulto di dignità. Non per nulla, quando approntò nel 1817 l'edizione delle sue poesie, il Porta non esitò a includere fra i testi selezionati l'invettiva di cui stiamo discorrendo, e la collocò anzi in una posizione privilegiata, subito prima del *Lament del Marchionn*, ad apertura della sezione comprendente odi e canzoni [15].

Vergogna! / O Italia disgraziata, cosa serve andare a prendersela con i morti quando tutto il torto di essere così stracciata è tutto di *Te*, nemica tua giurata! / Signorsì, se sei senza legge e lingua, se sono tutti estranei i tuoi costumi, i mestieri, se a dirla in confidenza ti tengono le dande, è Provvidenza. / E finché il tuo carattere non te lo aggiusti un diluvio o un terremoto l'essere così non è niente, meglio i Turchi con i loro pali che l'invidia e le discordie nazionali'.

[14] Cfr. Vincenzo Monti, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassineti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998.

[15] Mi riferisco, ovviamente, al volume XII della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* a cura di Francesco Cherubini, Milano, presso Giovanni Pirotta: unica raccolta di poesie portiane uscita prima della morte dell'autore.

Riconoscere le proprie colpe, assumere le proprie responsabilità: questo, non altro, l'invito sotteso all'aspra rampogna. Da buon intellettuale di formazione illuministica, e da autentico riformista, il Porta non credeva in una rivoluzione politica che non fosse preceduta e accompagnata da una rivoluzione civile. Agli italiani chiedeva innanzi tutto di mutare il proprio «natural», ovvero il proprio carattere, la propria mentalità. Questione, quest'ultima, che per troppi riguardi serba ancora oggi – un secolo e mezzo dopo la proclamazione dell'unità d'Italia – una bruciante attualità.

Leopardi, l'ordine dei *Canti*

Uno schema ponderato. – Quando, in un periodo di «balorde e perfide persecuzioni»[1], Luigi Russo preparò il suo commento delle poesie leopardiane, fece una scelta drastica: dispose i componimenti secondo l'ordine di stesura, dal *Primo amore* al *Tramonto della luna*, espungendo dal *corpus* ricavato dai *Canti* il frammento di data più alta («Spento il diurno raggio») e inserendo nelle serie, invece, il *Coro dei morti* e *I nuovi credenti*. Nel volume, uscito il 10 marzo 1945 presso Sansoni, Russo mostrava di condividere le preoccupazioni altamente pedagogiche di Alfredo Straccali, commentatore sansoniano de *I Canti* (con l'articolo) nel 1892, e le sue pagine introduttive (*La «carriera poetica» di Giacomo Leopardi*) rendevano subito esplicito il senso dell'operazione.

Russo mirava a ricostruire nel modo più lineare e perspicuo un itinerario sentimentale e stilistico, a illustrarne punto per punto i passaggi; lo scompaginamento era funzionale a un'interpretazione sorretta da uno storicismo agguerrito. La trascuranza delle ragioni per le quali l'autore recanatese aveva preferito affidarsi a un assetto diverso, a un ordinamento solo in parte diacronico, costituiva lo scotto consapevolmente pagato al perseguimento di un obiettivo preciso: a un secolo dalla prima edizione postuma dei *Canti*, curata da Antonio Ranieri per Le Monnier, lo stato generale degli studi ben giustificava il privilegio accordato all'esigenza di fare innanzi tutto chiarezza sulle tappe di un percorso «poetico e tecnico»[2] intorno al quale perduravano non pochi equivoci.

L'edizione approntata da Russo, anche in virtù della sua coerenza radicale (oltre che per la dovizia di osservazioni disseminate nei cappelli e nelle note), ha poi rappresentato un punto di riferimento imprescindibile per

[1] Luigi Russo, dedica inserita in Giacomo Leopardi, *I Canti*, a cura di Russo, Firenze, Sansoni, 1945, s.p. [III].

[2] Commento al canto XIX, *ivi*, p. 216.

le ricerche successive. Ma Russo, certo, non poteva prevedere che i critici avrebbero continuato per decenni a dedicare scarsa attenzione al disegno tracciato *a posteriori* da Leopardi, ai sovrasensi determinati dalla concatenazione dei testi, a quel gioco di rispondenze che fanno dei *Canti* non una semplice raccolta, ma un libro [3].

Oggi, a scorrere le pur eccellenti edizioni commentate che sono venute moltiplicandosi, si ha l'impressione che prevalgano – negli apparati – criteri di apparentamento fra canto e canto che potremmo definire solo in modo approssimativo come «genetici». Caduta ogni premessa integralmente storicistica, i componimenti vengono idealmente raggruppati o sulla base delle sequenze che contraddistinsero le prime edizioni (le canzoni, gli idilli giovanili) o attraverso richiami alla nuda esperienza biografica da cui trassero ispirazione (i «grandi idilli» della maturità, il «ciclo di Aspasia»). Così, ad esempio, il *Consalvo* viene per lo più interpretato alla luce di *Amore e Morte*, *Il sogno* come un'anticipazione di *A Silvia*. In certi casi, inoltre, l'immagine dell'intellettuale *in progress* che si può trarre dallo *Zibaldone* fa clamorosamente aggio su quella del poeta, e i *Canti* vengono allora presentati come un'opera aperta, formatasi essenzialmente per accumulazione.

Non intendo, beninteso, riaprire polemiche stantie: i versi di Leopardi sono così ricchi e problematici da autorizzare angolazioni di lettura plurime. Desidero piuttosto far tesoro dei suggerimenti offerti da chi ha posto in risalto correlazioni interne in precedenza trascurate, e azzardare qualche nuovo passo nella medesima direzione. Credo infatti che i *Canti* siano un'opera più coesa di quanto non si sia soliti riconoscere: un'opera incardinata su uno schema bilanciato, ermeneuticamente tutt'altro che neutro.

Uno schema siffatto era già sotteso all'edizione del 1831 (Firenze, Piatti); ma venne riassorbito e perfezionato nell'edizione accresciuta del 1835 (Napoli, Starita), e non subì poi alcuna sostanziale modifica durante la revisione compiuta da Leopardi in vista dell'auspicata pubblicazione parigina. È dunque sulla struttura messa a punto nel 1835 che conviene principalmente soffermarsi. Riguardo all'edizione del 1831, mi limito a sottolineare di sfuggita come la dislocazione del *Sabato del villaggio* in ultima sede (ossia a chiusura del libro) determinasse una duplice *redditio*. Rinunciando a chiudere il libro con il *Canto notturno*, l'autore attribuiva alla strofa-congedo del *Sabato* una funzione di epilogo globale, riassuntivo: «Garzoncello

[3] Per i testi leopardiani farò riferimento privilegiato alle edizioni seguenti: *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981; *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991 (= *Zib.*); *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, edizione integrale diretta da Lucio Felici, Roma, Newton & Compton, 1997.

scherzoso […] Altro dirti non vo'; ma la tua festa Ch'anco tardi a venir non ti sia grave». Queste parole si configuravano come un'estrema allocuzione ai lettori, signorilmente ironica e velata, che si ricollegava per contrasto al solenne *incipit* allocutivo di *All'Italia* e quindi dei *Canti* («O patria mia»); i lettori venivano di fatto chiamati a misurare una distanza, a riflettere ulteriormente sulla loro condizione di «garzoncelli», di «figli» diseredati, di *moderni* costretti a vivere alla giornata. Nello stesso tempo il poeta estendeva a tutti i suoi interlocutori l'addio espresso *in limine*, nella lettera dedicatoria *Agli amici suoi di Toscana* («Sia dedicato a voi questo libro […] col quale al presente […] prendo comiato dalle lettere e dagli studi»): ribadiva che non avrebbe aggiunto più nulla, con un «non voglio» che risuonava come una classica litote (giacché il discorso svolto poesia dopo poesia era, in realtà, esemplarmente consequenziale e compiuto).

Nel 1835, arricchito il volume di altri componimenti ed eliminata la dedica, la strofa terminale del *Sabato* assumerà un valore più circoscritto, di commiato da una singola stagione poetica. Ma badiamo all'indice nel suo complesso, tralasciando (per ora) la coda, o appendice, formata dall'*Imitazione*, dallo *Scherzo*, dai *Frammenti*. Si possono distinguere due parti, ciascuna bipartita a sua volta, e chiusa da un'epistola in versi. Ecco lo schema:

- Parte prima, sezione prima: canti I-IX (*All'Italia - Ultimo canto di Saffo*);
- Parte prima, sezione seconda: canti X-XVIII (*Il primo amore - Alla sua Donna*);
- Epistola prima, *Al conte Carlo Pepoli*;
- Parte seconda, sezione prima: canti XX-XXV (*Il risorgimento - Il sabato del villaggio*);
- Parte seconda, sezione seconda: canti XXVI-XXXI (*Il pensiero dominante - Sopra il ritratto di una bella donna*);
- Epistola seconda, *Palinodia al marchese Gino Capponi*.

La simmetria è evidente: nove canti in ciascuna sezione della parte prima, sei in ciascuna sezione della parte seconda. Anche per ottenere questo equilibrio, Leopardi inserì *Il passero solitario* tra *Il primo amore* e *L'infinito*, il *Consalvo* fra *La vita solitaria* e *Alla sua Donna*. Forse non sarà inopportuno rammentare che lo *Zibaldone* offre testimonianza di una precoce riflessione sul rapporti intercorrenti fra le parti e l'insieme: «La simmetria e la varietà, gli effetti dell'arte e quelli della natura, sono due generi di bellezze. Tutti due ci piacciono, ma purchè non sieno fuor di luogo. Perciò l'irregolarità in un'opera dell'arte ci *choque*» (26 luglio 1820, 187-188); «È stata anche utilissima e necessarissima invenzione e pensamento quello di dividere le quantità non per unità, ma per parti di quantità contenenti un numero di quantità determinato […] L'idea che l'uomo concepisce della quantità numerica è idea compostissima» (28 luglio 1821, 1394-1395). E

viene anche citato, nello *Zibaldone*, il motto della scuola di Platone: «non entri nessuno se non è geometra» (17 novembre 1820, 334).

Resta da provare che ogni sezione abbia una sua unità, che la scansione su cui sto richiamando l'attenzione non sia frutto di una mia propensione eccessiva a calcoli «geometrici».

Antichi e moderni. – Per quanto riguarda i canti I-IX, la verifica è già stata compiuta da Marco Santagata [4]. Prendendo le mosse da uno splendido saggio di Luigi Blasucci [5], Santagata ha dimostrato come la definizione di «romanzo ideologico» si attagli, più che alle dieci *Canzoni* date alla stampa nel volumetto bolognese del 1824, alle nove rimaste contigue – previo scambio di posizione fra la settima e l'ottava – nel libro dei *Canti*. In effetti, sia la posposizione dell'*Ultimo canto di Saffo* (luglio 1822) all'*Inno ai Patriarchi* (maggio 1822) sia l'espunzione dalla serie di *Alla sua Donna* discendevano dal medesimo intento: sono valse a rendere più nitida e incalzante la progressione tematica. Abbiamo dinanzi, precisa Santagata, una sorta di romanzo (ideologico e di formazione) nel quale «vengono rappresentati, in tempo reale, la caduta dei miti infantili e degli slanci adolescenziali e il sorgere di una disincantata e oggettiva visione dell'esistenza» [6]. Aggiungo soltanto due osservazioni.

Il confronto istituito nella canzone d'apertura, fra la condizione dei contemporanei e quella degli antichi, introduce subito il motivo-chiave di questo gruppo di componimenti. Ma il movimento retrogrado successivo, proiettando in un passato sempre più lontano il momento in cui il consorzio umano avrebbe cominciato a degenerare, finisce col cancellare ogni possibilità di conservare al confronto l'originario valore di una netta contrapposizione. Se l'inizio della civiltà coincide con il fratricidio compiuto da Caino, allora il regno della «saggia natura» può essere collocato soltanto al di fuori della storia: coincide forse con lo stato dei primitivi, non certo con quello dei romani o dei greci o degli stessi patriarchi. Costoro possono avere vagheggiato la felicità, ma non mai averla veramente goduta. Di conseguenza, anche l'antitesi tra la situazione del poeta moderno e quella dei poeti antichi si rivela fragile.

Mentre la canzone *All'Italia* è costruita sul contrappunto fra la voce dell'autore e quella di Simonide, nell'*Ultimo canto di Saffo* ogni contrap-

---

[4] Marco Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 15-44.

[5] Luigi Blasucci, *Morfologia delle «Canzoni»* [1991], in Idem, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-43.

[6] Santagata, *op. cit.*, p. 16.

punto scompare. Proprio perché incarna la scoperta leopardiana dell'infelicità degli antichi («Arcano è tutto, Fuor che il nostro dolor. Negletta prole Nascemmo al pianto»), Saffo è chiamata a recitare da sola: il suo monologo drammatico è a un tempo antico e moderno. Così un cerchio si chiude: nel segno di una rilettura capovolta dei classici, di un discorso sulla sorte umana e sulla poesia che è a un tempo plurale e singolare («Ogni più lieto Giorno di *nostra* età primo s'invola […] Il Tartaro *m*'avanza).

L'amore e l'estasi. – La sezione formata dai canti X-XVIII è frutto di apparentamenti, esclusioni e inserimenti multipli. Se badiamo al genere di appartenenza e al valore estetico delle singole poesie, o alle date di stesura, non c'è dubbio che essa appare assai composita. Abbiamo dinanzi un'elegia (1817), una canzone libera (composta o rifinita dopo il 1831), cinque idilli (1819-1821), una novella in versi (1832 o 1833), una canzone (1823): nette le diseguaglianze metriche e linguistiche, assai ragguardevoli le infrazioni alla diacronia. Anche per queste ragioni, è sempre prevalsa la tendenza a leggere questi canti separatamente, fatta eccezione per quelli del nucleo centrale, prelevato quasi di peso dal volume bolognese dei *Versi* (a questo proposito, va ricordato come fin dal 1826 Leopardi non si fosse curato di giustificare l'inclusione fra gli «idilli» del *Sogno*, diversamente da quanto aveva fatto due anni primi nell'attribuire il sottotitolo di «canzone» all'*Inno ai Patriarchi*: eppure *Il sogno* era stato presentato sul «Caffè di Petronio» con l'etichetta di «elegia» ed è, in realtà, una «visione»).

Ebbene, proprio l'accostamento di testi così eterogenei avrebbe dovuto indurre in sospetto. Perché mai Leopardi avrebbe lasciato fuori dai *Canti* (nel 1831) o relegato tra i *Frammenti* (nel 1835) un capolavoro tutt'altro che incompiuto come «Odi, Melisso», se non allo scopo di costruire una sequenza, di tracciare un diagramma ubbidiente a una congruenza tematica? E perché avrebbe salvato, invece, testi in sé alquanto mediocri come *Il primo amore* e *Il sogno*? E perché, ancora, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dei *Canti*, avrebbe deciso di collocare qui *Il passero solitario* e il *Consalvo*, se non per arricchire e completare ciò che appunto, fin dal 1831, aveva riplasmato in forma di *suite*?

Secondo la mia ipotesi questa sezione seconda si configura, nell'ambito della parte prima, come il complemento naturale della precedente: all'iniziale romanzo di formazione ideologico segue un «romanzo» di formazione psicologico (potremmo anche chiamarlo «psicologico-sentimentale», ma specificando che l'aggettivo «sentimentale» va inteso alla maniera di Schiller; altrimenti si rischia di porre in ombra il permanere di una forte istanza conoscitiva). Analoga la struttura di stampo latamente diaristico, analoghi per molti aspetti il punto di partenza e quello di approdo: come *All'Ita-*

lia, così *Il primo amore* dà testimonianza di una passione rivissuta con una consapevolezza dolorosa che lascia tuttavia ancora spazio all'entusiasmo (non manca, neppure, una parallela enfasi allocutiva: «O patria mia …», «Dimmi, tenero core …»); come l'*Ultimo canto di Saffo*, così *Alla sua Donna* corrisponde alla tappa terminale di un percorso che si chiude nel segno del negativo, del disincanto.

Ritengo insomma che sia opportuno estendere a tutti i canti X-XVIII la lettura d'insieme condotta da parecchi critici, e in particolare da Luigi Blasucci, per i canti XII-XVI [7]. Tra l'altro, non solo nei componimenti qualificati originariamente come idilli, ma già nel *Primo amore* un «io esistenziale coincidente con lo stesso personaggio del poeta» occupa il centro della scena, e il suo raggio d'azione rimane poi sempre coerentemente interiore. Il mutamento del soggetto poetico, il passaggio da una prima persona «storica» (il «noi» che contraddistingue la maggior parte delle canzoni, per dirla ancora con Blasucci) a una prima persona intenta a registrare i moti più riposti della proprio cuore e della propria mente, asseconda inoltre l'emergere di due motivi principali, strettamente legati l'uno all'altro: l'esperienza amorosa e l'esperienza estatica.

Amore ed estasi (nel senso etimologico del termine). Non per nulla Giuseppe Montani, recensendo i *Versi* sull'«Antologia» di Vieusseux, aveva citato il *Werther*: «Talvolta, leggendo gl'idilli, imaginai, per così esprimermi, d'udire la voce d'un fratello di Werther» [8]. Sennonché, qui si tratta di verificare come i motivi sopra indicati innervino anche componimenti che nei *Versi* non comparivano, e come la ricorrenza tematica si rinsaldi in una sorta di trama. Procederò allora a una rapida rassegna, mantenendomi nell'ottica ristretta che è propria del mio assunto.

Il primo amore. «Ultimo» canto di Saffo, «primo» amore: già l'opposizione tra gli aggettivi e la caduta di ogni altra specificazione lasciano intuire che al testo è affidata, assai più che una funzione di cerniera, quella di marcare uno stacco, di ricondurci a un nuovo inizio. Di fatto, come ogni proemio che si rispetti, il *Primo amore* contiene un ampio racconto retrospettivo, incastonato fra il presente del verso d'apertura («Tornami a mente») e il presente dei versi finali («io giuro […] Vive quel foco ancor, vive l'affetto, Spira nel pensier mio la bella imago […] e sol di lei m'appago»). Non molte le notizie ambientali (gli accenni al «patrio ostello», al balcone, a una carrozza, alla «plebea voce» dei servitori), ma sufficienti a tratteg-

---

[7] Blasucci, *I tempi dei «Canti»* cit., pp. 190-197.

[8] Giuseppe Montani, in «L'Antologia», 1827, ora in Novella Bellucci, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 115.

giare un quadro abbastanza preciso, anche sul piano sociologico; puntuale il riferimento all'età raggiunta dal protagonista al momento dell'incontro («garzon di nove E nove Soli»). Non dovuto soltanto a ragioni di galateo, ma necessario per i futuri sviluppi del «romanzo», il silenzio sull'identità e sulla fisionomia della donna (ben tratteggiate invece nelle contemporanee *Memorie* – o *Diario – del primo amore*).

Il travaglio amoroso viene presentato come una lacerante crisi psicofisica. L'insistenza sul turbamento sensoriale e sulle connesse manifestazioni corporee dà luogo a una fenomenologia di ascendenza più classica (Saffo, Catullo, Virgilio…) che petrarchesca: il poeta non riesce ad alzare lo sguardo né a spiccicare parola, delira come «per febre», sente «serpere» la trepidazione «per l'ossa», è preda di una «vampa» che lo «cuoce», si rannicchia palpitando, stringe «il cor con la mano», trascina «tremuli i ginocchi». E non solo i sensi, il corpo, il cuore sono sconvolti, ma anche la mente; il sentimento viene chiamato sì, dapprima, «dolce affetto», ma poi subito – e con iterazione ravvicinata – «pensiero»: un pensiero che provoca «spavento» e «angoscia», che rende «noia ogni contento».

Per tal via il soggetto si scopre scisso, quasi irriconoscibile, estraneo a sé stesso: «Deh come mai *da me sì vario* fui» (in *Aspasia* leggeremo: «me di me privo»). Fin dalla seconda terzina, d'altronde, il protagonista dichiara di essere in balia non di una donna, ma di un'immagine mentale: «gli *occhi al suol tuttora intenti e fissi*, Io *mirava* colei ch'a questo core Primiera il varco ed innocente aprissi»; poi, in tutto il testo, la donna non appare mai in carne e ossa: s'avvertirà appena il suono della sua voce in lontananza, frammisto al rumore dei cavalli e delle ruote. Ossessivamente presente, dotato di una paradossale consistenza, di una forza tangibile e sovrana, è invece il simulacro della donna, la sua «imago» (il sostantivo ricorre tre volte, sempre preceduto da aggettivi nobilitanti). Con ogni probabilità, già è qui sottesa al dettato poetico una teoria dell'amore di matrice sensistica, non troppo dissimile da quella che Stendhal verrà formulando nel secondo capitolo del suo *De l'amour*. Il *Primo amore* ci parla insomma di una sorta di cristallizzazione, di un pensiero amoroso divenuto in buona misura autonomo sia dall'oggetto che l'ha ispirato sia dal soggetto che gli ha dato forma [9].

Il passero solitario e *L'infinito*. Recensendo la prima edizione dei *Canti*, nella quale l'*Infinito* era collocato accanto al *Primo amore*, Montani non mancò di sottolineare come tra questi due componimenti esistesse una

[9] A ribadire con argomentazioni inoppugnabili la matrice sensistica della posizione teorica sottesa alle poesie amorose di Leopardi ha provveduto di recente Franco Brioschi: cfr. il saggio *Antiplatonismo leopardiano*, in AA.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, II, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 693-695.

connessione: l'*Infinito*, argomentava lo scrittore cremonese, rappresenta il tentativo di cercare nell'oblio di sé, nell'immersione «in pensieri senza confini», un antidoto contro l'imperio ossessivo del pensiero amoroso [10]. Blasucci, dal canto suo, ha osservato come la similitudine del vento mormorante «tra le chiome D'antica selva», adibita nel *Primo amore* a illustrare l'ondeggiamento dell'io tra vari stati d'animo, anticipi tutta una serie di immagini consimili «a cominciare da quella dell'*Infinito*» [11]. E altre anticipazioni, anche più dirette, si colgono nel *Primo amore*: si pensi al motivo dell'appagamento dolceamaro che assume tanta rilevanza nei versi conclusivi; si pensi, soprattutto, all'autoritratto che campeggia nella ventottesima terzina: «Solo il mio cor piaceami, e col mio core In un *perenne ragionar* sepolto, Alla guardia *seder* del mio dolore».

Nondimeno, nei *Canti* del 1831 permaneva una cesura fin troppo avvertibile: tra l'altro, l'esperienza numinosa descritta nell'*Infinito* si compie *en plein air*, in una dimensione atemporale, in un'atmosfera non più concitata. Ecco allora, a fungere da raccordo, *Il passero solitario*. Nel *Passero* il poeta raffigura sé stesso in campagna, anzi in una «parte» della campagna palesemente panoramica e dichiaratamente «rimota», in un luogo insomma che preannuncia l'«ermo colle»; abbandona le forme verbali proprie del racconto retrospettivo a favore di un presente indeterminato e di un futuro ipotetico; intona i suoi versi sul ritmo di un melanconico *andante*.

La riflessione sulla condizione esistenziale conseguente al turbamento amoroso acquista spazio a spese della narrazione di eventi (ormai superflua), mentre i riferimenti alla lacerazione dell'io si fanno più sfumati e tuttavia più comprensivi: la sensazione di straniamento investe ora non tanto le passioni coltivate prima dell'impatto folgorante con la bellezza femminile, quanto le passioni in genere, il rapporto medesimo con la collettività: «Quasi romito, e *strano* Al mio loco natio, Passo del viver mio la primavera». Lungi dall'elogiare petrarchescamente la vita solitaria, Leopardi denuncia un isolamento che lo esclude dalle relazioni fondate sulla reciprocità. Il «mirare» a senso unico, la contemplazione adorante a cui si era dedicato scoprendo per la prima volta l'amore, ha rivelato i suoi limiti; oltremodo indicativo, in siffatta direzione, il confronto istituito con i coetanei, il sospiro implicito nello sguardo posato dal poeta sulla «gioventù del loco» che «*mira* ed *è mirata*». Trova così adeguato svolgimento, nel *Passero*, anche uno spunto che nel *Primo amore* era rimasto alquanto sacrificato: il «pentimento» provato a diciott'anni per «non aver goduto appieno» pro-

[10] Montani, in «L'Antologia», 1831, ora in Bellucci, *op. cit.*, p. 122.

[11] Luigi Blasucci, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 26-28.

ietta la sua ombra sul futuro, viene rivissuto come una premonizione («Ahi pentirommi, e spesso, Ma sconsolato, volgerommi indietro»).

La sera del dì di festa. Evidente il legame con i tre canti che immediatamente precedono. Tutta la prima parte del componimento rinvia alla situazione già delineata nei versi 16-21 del *Primo amore*, dove l'immagine della donna amata visitava il protagonista insonne, «quando Tutto *queto* parea nell'emisfero». L'accenno alla vita di relazione di cui può compiacersi la donna dopo la giornata festiva ha un corrispettivo parziale ma assai significativo nel *Passero* (anche qui, a esprimere quanto sia intensa l'aspirazione frustrata del poeta a essere partecipe di scambi vicendevoli, provvede un costrutto a specchio, grammaticalmente mimetico: «e forse ti rimembra In sogno *a quanti oggi piacesti*, e *quanti Piacquero a te*»). Il movimento da cui è caratterizzato l'inizio della parte conclusiva, che prende avvio da un dato fonico esterno (il canto dell'artigiano) per risolversi poi in una sorta di inabissamento del soggetto monologante nella contemplazione della caducità di «ogni umano accidente», è affine a quello dell'*Infinito* (lo stormire del vento, le «morte stagioni»).

Ma nulla ritorna identico. Il contrasto fra la pace notturna e l'irrequietezza del cuore introduce ora una meditazione sulla noncuranza e sugli inganni della natura. Il fantasma femminile perde ogni connotazione lusinghiera: la donna riposa in un placido sonno che è a sua volta «un aspetto dell'indifferenza universale verso il poeta» (Peruzzi) [12]. Il tentativo di distaccarsi dal dolore presente, «considerandolo commisto e quasi confuso nel flusso infinito degli eventi» (Levi) [13], fallisce; lo spostarsi dell'attenzione su un comune destino di annullamento non attinge infatti un esito catartico, non comporta l'oblio di sé: il protagonista finisce anzi con l'abbandonarsi al ricordo di altri momenti di sofferenza, precocemente patiti, e li rivive come prodromi di un'infelicità senza rimedio.

Il naufragio silenzioso e irreparabile del mondo antico («Tutto è pace e silenzio, e tutto posa Il mondo, e più di lor non si ragiona») diviene una cosa sola col naufragio di ogni illusione giovanile («quando s'aspetta Bramosamente il dì festivo»). La celebrazione del giorno festivo – spogliata di qualsivoglia sacralità – si arrovescia nella percezione luttuosa di una ferialità perenne. Il solitario canto dell'artigiano non fa che rendere più avvertibile il silenzio: un silenzio che equivale al nulla, al totale vuoto di senso sia della Storia in generale sia della vicenda personale del poeta. Entro questo quadro, acquista piena legittimazione l'accumulazione enfatica che cam-

[12] Emilio Peruzzi, *Studi leopardiani I*, Firenze, Olschki, 1979, p. 92.

[13] Giulio Augusto Levi, in Leopardi, *Canti*, a cura di Levi, Firenze, La Nuova Italia, 1928, p. 125.

peggia nel bel mezzo della poesia: «Intanto io chieggo Quanto a viver mi resti, e qui per terra Mi getto, e grido, e fremo». Siamo dinanzi a un'estasi «bloccata», all'acme drammatica del «romanzo psicologico».

Alla luna. Composto molto probabilmente prima della *Sera*, ma sempre collocato fra la *Sera* e il *Sogno*, cioè tra i due idilli in cui più è patente la presenza del tema amoroso. L'anniversario a cui si allude nel periodo d'apertura («or volge l'anno») non mi pare affatto coincidere con un compleanno, come pure ipotizzano autorevoli commentatori sulla scorta di uno degli *Argomenti di elegie* risalenti al 1818. L'indicazione andrà riferita piuttosto a un anniversario amoroso, già privatamente e dolorosamente celebrato quando ormai la scoperta dell'amore si era trasformata in tormento disperato. Soccorrono, in proposito, due passi delle *Zibaldone*: «Ed io mi ricordo di aver con indicibile affetto aspettato e notato e scorso come sacro il giorno della settimana e poi del mese e poi dell'anno rispondente a quello dov'io provai per la prima volta un tocco di una carissima passione» (*Zib.* 60); «Io soglio sempre stomacare delle sciocchezze degli uomini e di tante piccolezze e viltà e ridicolezze […] Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi è mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume, a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza» (*Zib.* 59).

Non è peraltro necessaria alcuna citazione da pagine non comprese nei *Canti* per sostenere che *Alla luna* non rievoca una sofferenza generica. Grazie alla sequenza costruita da Leopardi, l'immagine del protagonista lacrimoso, del «pianto» che gli «sorgea sul ciglio», ha nella *Sera* un antecedente immediato che vale come spiegazione e giustificazione («d'altro Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto»); e il motivo del pianto, della condanna all'affanno, sarà poi puntualmente ripreso sia nel *Sogno* sia nella *Vita solitaria*. Inoltre: i termini «angoscia» e «ricordanza» comparivano già nel *Primo amore*, e un'eco del *Primo amore* si coglie anche nell'aggettivo «travagliosa» («che travagliosa Era mia vita» < «Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!»).

Non è casuale, infine, che alla posizione centrale di questo canto faccia riscontro il fronteggiarsi, al suo interno, di una prima metà principalmente retrospettiva e di una seconda metà tutta al presente. Siamo a una svolta. Il protagonista ripercorre in sintesi un lungo segmento del suo itinerario, e così facendo si accinge a elaborare il suo lutto: «E pur mi giova La ricordanza, e il noverar l'etate Del mio dolore». Riflettendo sulla dinamica ambivalente del rammentare, il poeta evita di rimanerne succubo. Non per nulla, d'ora innanzi, il trauma amoroso non sarà più vissuto come attuale, ma evocato come un'esperienza appartenente al passato.

Il sogno. «Stettemi allato e riguardommi in viso Il simulacro di colei che amore Prima *insegnommi*, e poi lasciommi in pianto»: quale che sia il valore che si attribuisca a «prima» (aggettivo, o avverbio in correlazione con «poi»), il significato della perifrasi non cambia, la donna del *Sogno* è la medesima del *Primo amore*. Fuorviante dunque ogni ipotesi di identificazione con Teresa Fattorini, e fuorvianti – a loro volta – anche quei commenti che insistono pedissequamente nel ravvisare in Gertrude Cassi la donna del *Primo amore* (non andrebbe dimenticato, del resto, che il *Primo amore* narra l'innamoramento di un diciottenne, mentre Leopardi aveva ormai diciannove anni e mezzo quando Gertrude si recò a Recanati). Fuorviante, a conti fatti, qualsivoglia confusione fra poesia e cronaca: la figura femminile che tanta parte ha nei canti X-XVIII non coincide con una persona reale. Certo, l'autore trasse ispirazione da incontri, conoscenze, fatti; ma poi rifuse queste esperienze, approdando a un autobiografismo largamente «trascendentale».

Non aveva torto Nietzsche quando osservava che i poeti non ricalcano la propria vita, ma la sfruttano. Il *Sogno* si presenta come un racconto che include un dialogo protratto e commosso, e come tale ha una funzione completiva rispetto alle poesie precedenti: il protagonista, che non aveva mai dichiarato i suoi sentimenti alla donna, come risulta anche dalla *Sera* («e già *non sai* nè pensi Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto»), si decide a spezzare il cerchio del proprio solipsismo. Ma siamo appunto in una dimensione onirica, la presenza femminile è solo un simulacro, anzi un fantasma che non ha più cittadinanza in questo mondo. Così la possibilità di comunicazione e di contatto fra l'io e il tu si conferma fittizia, il silenzio resta «la forma canónica del amor en vida» (Muñiz Muñiz) [14].

Per il resto, fra i molti elementi che legano questo canto agli altri, almeno tre meritano di essere posti in risalto. Innanzi tutto, il motivo della vecchiezza, che già era stato introdotto col *Passero*, acquista un peso ulteriore: dalla semplice deprecazione si passa alla lamentazione, poiché la morte dell'amata fa sì che il protagonista si senta ormai imprigionato in una condizione di *iuvenis senex* («poco da vecchiezza si discorda Il fior dell'età mia»). Secondo elemento: «attraverso l'elegia della giovinezza appassita, il compianto di un male 'esistenziale' che l'individuo non può stornare da sé», Leopardi comincia a inquisire la Natura stessa, «intentando un processo definitivo e irreparabile» (Brioschi) [15]; il poeta non si limita a rilevare,

---

[14] María de las Nieves Muñiz Muñiz, in Leopardi, *Cantos*, edición bilingüe de Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998, p. 249.

[15] Franco Brioschi, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 108.

come nella *Sera*, di essere stato condannato all'affanno dalla natura onnipossente, ma attribuisce a quest'ultima una responsabilità delittuosa più generale, una sorta di sadismo: «Nascemmo al pianto, Disse, ambedue; felicità non rise Al viver nostro; e *dilettossi* il cielo De' nostri affanni». Terzo: amore e morte si accampano come realtà strettamente intrecciate, comincia cioè a svilupparsi un tema che avrà già nella *Vita solitaria* e nel canto *Alla sua Donna* (oltre che nel *Consalvo*) echi assai consistenti.

La vita solitaria. La seconda lassa è interamente volta a rappresentare il venir meno di ogni moto vitale nel silenzio del meriggio, lo sprofondamento dell'io «in uno stato d'insensibilità e d'incoscienza che si assimila alla 'quiete antica' della morte» (Rigoni) [16]. Quella successiva si apre con un'invocazione all'amore perduto, s'inarca sul filo del ricordo dell'unica grande passione coltivata dal protagonista, termina con la denuncia dell'impietramento del cuore, del «ferreo sopor» che ormai interviene a vanificare anche i palpiti occasionalmente suscitati dalla visione di un volto o dall'ascolto di una voce femminile. Il riaffiorare del tema amoroso è improvviso, la transizione brusca, ma il nesso logico appare limpido. Siamo dinanzi a un *hysteron proteron*: l'estasi regressiva illustrata nella seconda lassa discende dalle privazioni e dal torpore affettivo su cui viene richiamata la nostra attenzione nella terza («ch'è fatto estrano Ogni moto soave al petto mio»). D'altronde, dopo il colloquio del *Sogno*, la ripresa di situazioni e considerazioni già presenti nell'*Infinito* e in altri canti non può non accompagnarsi con note più cupe.

Quanto alle lasse che incorniciano il doppio nucleo centrale, a tratti vivacemente realistiche e perfino pittoresche, basterà osservare come in esse domini la figura retorica della *correctio*: a riprova di una tensione concettuale che non s'affievolisce neppure nelle parti più descrittive del componimento. In un certo senso, potremmo dire che l'opzione medesima per la vita solitaria, qui finalmente resa esplicita, è il risultato di una serie di puntualizzazioni, precisazioni, scoperte progressive attraverso le quali il personaggio-poeta è venuto allontanandosi dalla posizione iniziale, dal vagheggiamento di una integrazione nella vita associata.

Consalvo. Un po' tutti i commentatori hanno rilevato come questa novella in versi riproponga la situazione del *Sogno*. È mutata la condizione dei personaggi, poiché ora è l'uomo a essere sfiorato dalla morte, ma non è cambiata la qualità del rapporto: è sempre l'uomo a palesare *in extremis* i propri sentimenti, tanto fervidi quanto a lungo taciuti, mentre le risposte femminili si configurano come atti di pietosa accondiscendenza. Entrambi

[16] Mario Andrea Rigoni, in Leopardi, *Poesie e prose*, I *Poesie*, a cura di Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1994[5], p. 953.

i componimenti sottendono la proiezione di un desiderio inappagato: proiezione peraltro assai discreta, rattenuta. Se c'è trasgressione, non sta certo nella descrizione degli slanci erotici, ma nel modo in cui viene prospettata l'idea della morte. E in questa direzione, la differenza tra i due canti è significativa. Nel *Sogno* la morte veniva sì invocata come liberazione dagli «atroci del fato odii», ma era anche oggetto di deprecazione: «sconsolata arriva La morte ai giovanetti, e duro è il fato Di quella speme che sotterra è spenta». Nel *Consalvo* la morte viene invece esaltata: solo chi l'accetta con piena disponibilità può essere «ardito».

Ora, sappiamo che il *Consalvo* è un testo tardo, ed è fin troppo ovvia la tentazione di spiegarne le implicazioni concettuali facendo riferimento alla «nuova poetica leopardiana» (Binni) [17]. Sennonché, proprio il canto a ridosso del quale il *Consalvo* è stato inserito, cioè la *Vita solitaria*, mostra come il «trasferimento» del titanismo leopardiano «dall'azione al pensiero» (Bosco) [18], ovvero dalla sfera pubblica a quella esistenziale, sia stato assai più precoce di quanto continuino a sostenere molti studiosi. Nella *Vita solitaria* la morte è già equiparata a un'amica, oltre che a un rifugio: «In cielo, In terra amico agl'infelici alcuno E rifugio non resta altro che il ferro». E già, nella chiusa, prende corpo un atteggiamento di sfida al destino che preannuncia i finali di *Amore e Morte* e di *Aspasia*: «Me spesso rivedrai solingo e muto Errar pe' boschi e per le verdi rive, O seder sovra l'erbe, assai contento Se core e lena a sospirar m'avanza».

La morte come possibile liberazione, poi come amica, infine come «cosa bella»: fra il *Sogno* e il *Consalvo* c'è *climax*, non soluzione di continuità. Quanto all'uso della terza persona, non ne sarà sicuramente sconcertato chi, leggendo la sezione precedente dei *Canti*, si è imbattuto nei monologhi di Bruto e di Saffo. Consalvo è con ogni evidenza un *Doppelgänger*, un *alter ego* creato dalla mente turbata del personaggio-poeta; e a lui infatti l'io fantasticante può rivolgersi in modo diretto: «Che divenisti allor? quali appariro Vita, morte, sventura agli occhi tuoi, Fuggitivo Consalvo?». La correzione apportata ai versi iniziali, in virtù della quale Consalvo risulta avere ventidue anni e mezzo, fa poi sì che l'immagine riflessa ci fornisca un'indicazione anche sull'età di colui che in Consalvo si rispecchia; riceviamo insomma puntualmente, poco prima che la *suite* abbia termine, un'informazione anagrafica affine a quella contenuta nel prologo. Siamo invitati di nuovo (come nel canto *Alla luna*) a misurare un percorso, biografico e ideale. Lunghi intervalli e protratte meditazioni separano l'uno dall'altro

[17] Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947.

[18] Umberto Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980, p. 17.

i fogli di diario da cui è stato ricavato il singolare romanzo che abbiamo dinanzi. L'io che ora si pone a tu per tu con l'effigie della propria morte è ancora giovane, ma ha raggiunto a poco a poco una maturità intellettuale che lo differenzia nettamente dal diciottenne inesperto del *Primo amore*.

Alla sua Donna. Secondo Fubini, Leopardi avrebbe sentito in questa poesia, «venutagli fatta dopo un anno di silenzio poetico», quasi «la sintesi di tutta la sua opera precedente, delle Canzoni come degli Idilli» [19]. Parentela di genere a parte, il componimento possiede però ben pochi elementi che lo leghino ai canti I-IX. A conti fatti, i prelievi testuali dalle precedenti canzoni appaiono modesti: c'è un accenno alla mitica età dell'oro che può ricordare *Alla Primavera*, c'è una *pointe* contro «l'aer nefando» del «secol tetro» che sembra richiamare le parti più polemiche di *Ad Angelo Mai*. Nient'altro. Fubini medesimo, del resto, ha messo in evidenza nel suo commento immagini e spunti rinvianti soprattutto al *Sogno* e alla *Vita solitaria*.

Qui importa rilevare come una fitta trama di note personali e paesaggistiche, oltre che di singole locuzioni, allacci la canzone *Alla sua Donna* non solo agli «idilli» viciniori, ma a tutta la serie di canti aperta dal *Primo amore*. Nella prima stanza, vengono evocate situazioni identiche a quelle descritte nel *Sogno* e nella *Vita solitaria*. Nella seconda, troviamo un'allusione trasparente al *Primo amore* («Già sul novello Aprir di mia giornata incerta e bruna, Te viatrice in questo arido suolo Io mi pensai»). Nella terza, una considerazione ipotetica che ricalca quella posta sulle labbra di Consalvo («Se vera e quale il mio pensier ti pinge, Alcun t'amasse in terra, a lui pur fora Questo viver beato […] E teco la mortal vita saria Simile a quella che nel cielo india» < «Ah, se una volta, Solo una volta il lungo amor quieto E pago avessi tu, fora la terra Fatta quindi per sempre un paradiso»). Nella quarta, un vero affollarsi di echi: ecco il canto di un popolano (come nella *Sera*), ecco il lamento per il «giovanil error che m'abbandona» (*Passero*, *Sera*, *Sogno*, *Vita solitaria*), ecco i poggi dove il poeta rimembra e piagne (*Alla luna*)… Ecco sintagmi ripresi pressoché alla lettera, tra cui «la perduta Speme de' giorni miei» (< «la perduta Speme dei nostri dì», *Sogno*), «A palpitar mi sveglio» (< «a palpitar si move Questo mio cor di sasso», *Vita solitaria*). Ecco un «m'appago» in rima con «imago», così come nel finale del *Primo amore*.

Solo nella quinta e conclusiva stanza mancano riferimenti precisi a vicende pregresse; proprio in questa strofa tuttavia l'autore estende più chiaramente «la logica dell''io nel pensier mi fingo' […] dall'illusione del-

[19] Mario Fubini, in Leopardi, *Canti*, con introduzione e commento di Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino, Loescher, 1971², p. 144.

l'infinito a quella della donna ideale», come «a risarcire nelle propria immaginazione i guasti prodotti dalla conoscenza del 'vero'» (Blasucci) [20].

Alla sua Donna si configura dunque, per molti aspetti, come una sintesi specifica della seconda sezione dei *Canti*. Sintesi e, più ancora, epilogo. Oggetto privilegiato della riflessione è divenuta infatti, a questo punto, la consistenza e la natura stessa di quella «imago» a cui è stata assegnata, nel *Primo amore*, la parte di deuteragonista. E ora il poeta scopre e afferma che all'«imago» non corrisponde, anzi non ha mai corrisposto né corrisponderà, alcuna donna concreta («Ma non è cosa in terra Che ti somigli; e s'anco pari alcuna Ti fosse al volto, agli atti, alla favella, Saria, così conforme, assai men bella»). Non per caso nel primo verso di questo canto compare ancora la parola «amore», nell'ultimo la parola «amante». *Alla sua Donna* coincide con un atto d'omaggio unilaterale a un'«ombra diva», a un'«alta specie» che non appartiene al mondo reale, ma a quello soggettivo.

Il «duro morso». – A chiudere la prima parte del libro provvede l'epistola *Al conte Carlo Pepoli*. Confluiscono qui assunti personali e assunti sociali; non manca neppure un'allusione propriamente politica, nella denuncia di quanto sia «grave, amaro, infesto» il dono della giovinezza per chi «patria non ha». Ma ogni distinzione tra prospettiva storica e prospettiva esistenziale è come abrogata, giacché tutte le attività dell'«umana famiglia» vengono esaminate e valutate da un punto di vista esclusivamente eudemonologico. Cade qualsivoglia contrapposizione tra *negotia* e *otia*, tutto si riduce a «ozio», cioè a giostra inutile, al tentativo disperato di evitare «tedio e pena». Il poeta non sottace, ovviamente, le differenze intercorrenti tra coloro che sono costretti a faticare per necessità materiali e coloro che invece si dedicano a occupazioni liberamente scelte. Sia gli uni sia gli altri gli appaiono però vittime di un male senza rimedio: nulla vale a medicare il «duro morso» di quella «brama insanabile che invano Felicità richiede». E un'esistenza passata a combattere la noia, a «consumar la vita», non è meno insensata di quella condotta da chi s'affanna unicamente per procacciarsi il vitto, per «campar la vita».

L'epistola offre quasi un *abrégé* delle posizioni filosofiche a cui era pervenuto Leopardi mentre veniva preparando la prima edizione delle *Operette morali*; per questo aspetto, potremmo dire che essa contribuisce a fare dei *Canti* un'opera «completa», che non richiede cioè di essere integrata con le pagine di altri scritti. Nello stesso tempo, *Al conte Carlo Pepoli* risponde pienamente al suo compito di testo-cerniera: ci invita a rivisitare in una nuova luce tutti i canti che precedono, mette in discussione il signifi-

[20] Blasucci, *I tempi dei «Canti»* cit., p. 198.

cato del poetare e del filosofare, preannuncia un programma di ricerca che costituirà – di fatto – il fondamento dei canti successivi («L'acerbo vero, i ciechi Destini investigar delle mortali E dell'eterne cose; a che prodotta, A che d'affanni e di miserie carca L'umana stirpe…»). Perfino l'addio al culto del bello e al «caro immaginar», esibito come definitivo, si rivelerà funzionale all'economia complessiva di un libro sempre più chiaramente scandito da congedi provvisori e nuovi inizi.

Con l'epistola al Pepoli, a ben guardare, Leopardi prende congedo non tanto dalla poesia, quanto da un certo tipo e da una certa idea di poesia: la poesia di chi ambisce a «ritrar parlando *Il bel* che raro e scarso e fuggitivo Appar nel mondo, e quel che più benigna Di natura e del ciel, fecondamente A noi la vaga fantasia produce E il nostro proprio error». La canzonetta che apre il ciclo dei canti pisano-recanatesi (XX-XXV) andrà dunque intesa come una smentita soltanto parziale, perché parziale e selettiva era la dichiarazione di addio. Certo, *Il risorgimento* celebra il recupero di una capacità di commuoversi data per morta, il risorgere della ricettività estetica; ma tale rinascita non implica alcun abbandono del programma speculativo indicato nell'epistola.

L'unità dei canti pisano-recanatesi si fonda sulla presenza di due elementi complementari. Da un lato, c'è l'assunzione a tema centrale di «una nuova sensibilità, rivolta alla *souffrance*, alla condizione di dolore e di morte universalmente e inevitabilmente destinata ad ogni creatura» (Bigi) [21]. Dall'altro, c'è una costante messa sotto accusa della natura, in termini ben più aspri e onnicomprensivi di quanto non accadesse nei canti precedenti. La natura viene davvero fatta «rea d'ogni cosa» (*Zib.* 4428, 2 gennaio 1829), sia quando viene nominata in modo esplicito (*Il risorgimento*, *A Silvia*, *La quiete dopo la tempesta*), sia quando non è menzionata direttamente (a chiamarla sul banco degli imputati, è in questi casi soprattutto l'insistenza con la quale la linea spezzata delle vite e dalle speranze umane viene posta a paragone con il ciclo ininterrotto delle stagioni e dei giorni).

Per la distribuzione dei testi, vale innanzi tutto l'avvertenza di Fubini: contro la cronologia compositiva, Leopardi antepose il *Canto notturno* alla *Quiete* e al *Sabato* «forse con l'intento di distinguere e insieme allacciare il gruppo dei canti di ispirazione più esplicitamente autobiografica (*Il risorgimento*, *A Silvia*, *Le ricordanze*) e quello degli altri due canti, descrittivi e riflessivi, mediante un componimento che, pur esprimendo la *sua* personale esperienza […], la generalizzava di proposito quale esperienza di tutti

[21] Emilio Bigi, *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, p. 117.

gli uomini»[22]. Aggiungo poche considerazioni, ricalcando in buona misura sentieri già battuti da altri.

Dal *Risorgimento* alle *Ricordanze* si assiste a una progressiva intensificazione memoriale, che culmina nelle apostrofi a Nerina (unico nome di donna amata dal poeta che s'incontri nei *Canti* prima di Aspasia, giacché Silvia non è designata come tale). Parallelamente, il passato viene come riassorbito nel presente, la rimembranza nel rimembrare. Il *Risorgimento* (un po' come il *Primo amore*) coincide per la prima metà con un ampio *flashback*, per la seconda con un resoconto della situazione attuale. Nelle *Ricordanze*, al contrario, c'è una continua fluttuazione fra il passato della memoria e il presente della delusione, finché il ricordo e l'*hic et nunc* diventano una cosa sola («Ogni giorno sereno, ogni fiorita Piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento, Dico: Nerina or più non gode; i campi, L'aria non mira. Ahi tu passasti, eterno Sospiro mio: e fia compagna D'ogni mio vago immaginar […] la rimembranza acerba»). Questo particolare evolversi del sentimento del tempo prepara il presente/impresente, gnomico, dei tre canti che seguono.

Al centro della serie, le *Ricordanze* e il *Canto notturno* compongono «un dittico esemplarmente antinomico» (Tellini)[23]: al testo più «domestico», più ricco di notizie sull'esistenza condotta da Leopardi nel natio borgo selvaggio, si affianca il testo meno circostanziato; alla voce più intima dell'io, il canto universalizzante di un pastore che vive in una dimensione spazio-temporale lontanissima. Ma il protagonista delle *Ricordanze* si è pure raffigurato nell'atto di poetare, anzi di «cantare» nottetempo: «e spesso all'ore tarde, assiso Sul conscio letto, dolorosamente Alla fioca lucerna poetando, Lamentai co' silenzi e con la notte Il fuggitivo spirto, ed a me stesso In sul languir cantai funereo canto». Questo è solo un segmento delle *Ricordanze*, beninteso; tuttavia può ben essere considerato come un segmento-ponte.

La *Quiete* e il *Sabato* hanno fortissime affinità. Tra l'altro, in questi «apologhi-idilli» (Fubini)[24] «i nuclei riflessivi convergono sull'essenza negativa del piacere: cessazione della paura nella *Quiete*, aspettazione vana di una gioia nel *Sabato*» (Felici)[25]. Non stupisce quindi che Leopardi li abbia tenuti l'uno accanto all'altro. Ma perché prima la *Quiete* e poi il *Sabato*, anche nell'edizione del 1835? Solo per ragioni cronologiche? No. Deter-

---

[22] Fubini, commento cit., p. 181.

[23] Gino Tellini, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, p. 212.

[24] Fubini, commento cit., p. 189.

[25] Lucio Felici, *La poesia senza nome e gli apologhi del borgo*, in «Humanitas», n.s., LIII, 1-2, aprile 1998, p. 109.

minante fu senza dubbio la presenza – su cui ho già richiamato l'attenzione – di un commiato vero e proprio, pronunciato in prima persona, entro il testo seriore (l'allocuzione con cui termina la *Quiete* è invece sarcastica e pressoché impersonale). Non va trascurato tuttavia un altro dato. La successione *Quiete-Sabato* rinvia, circolarmente, ai due tempi del *Risorgimento*: dove dapprima il compiacimento per il «ridestarsi» del cuore si manifesta appunto come frutto di un «passato timore», come liberazione da un inaridimento e da un gelo di cui erano state paventate le conseguenze; poi la soddisfazione, la contentezza per il superamento di una fase di privazioni, viene valutata in prospettiva, e subito ne è colta tutta la precarietà («Mancano, il sento, all'anima Alta, gentile e pura, La sorte, la natura, Il mondo e la beltà»).

Le passioni e la morte. – La cronologia dei canti fiorentino-napoletani è incerta e controversa, tranne che per il *terminus a quo* (aprile 1831, data dell'edizione Piatti) e il *terminus ad quem* (settembre 1835, data dell'edizione Starita). Non sappiamo, tra l'altro, se la successione dei canti XXVI-XXXI (*Il pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *A se stesso*, *Aspasia*, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, *Sopra il ritratto di una bella donna*) rifletta l'ordine di stesura, né se l'ordine di stesura rispetti quello di concepimento. Secondo Spitzer, *Sopra il ritratto* dovrebbe precedere *Aspasia*, per lo meno «geneticamente e psicologicamente»; secondo Bosco, entrambe le canzoni sepolcrali sarebbero state scritte prima di *Aspasia*; secondo Marti, la composizione di *Sopra un basso rilievo* sarebbe antecedente a quella di *Amore e Morte…* [26].

Divergenti i pareri sulla cronologia, discussi e discutibili i criteri di apparentamento. In particolare, mi sembra assai opinabile la tendenza, tuttora in voga, a leggere *Il pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *A se stesso* e *Aspasia* come se formassero un blocco a sé stante, un blocco da integrare magari con il *Consalvo* anziché con *Sopra il ritratto*. Eppure, molti critici hanno posto in risalto il rapporto che lega quest'ultimo componimento alle poesie nate dall'amore per Fanny Targioni Tozzetti.

In effetti, fin dal 1904 Bonaventura Zumbini ha notato come la figura femminile di *Sopra il ritratto* ripeta i tratti di Aspasia [27], e da allora si è assai rafforzata la consapevolezza che la seconda canzone sepolcrale non si limita, semplicemente, a far coppia con *Sopra un basso rilievo*. Basti qualche

[26] Leo Spitzer, *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, p. 266; Bosco, *op. cit.*, pp. 57-64; Mario Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Galatina, Congedo, 1988, pp. 47-69.

[27] Bonaventura Zumbini, *Studi sul Leopardi*, II, Firenze, Barbèra, 1904, p. 289.

citazione. Russo: «È questa la celebrazione di Aspasia morta, diventata ora polvere e scheletro, un'Aspasia morta ma ormai universalizzata». Spitzer: «Il ritratto della bellezza morta, che rivela l''ammirabil concetto' distrutto dalla morte, offre lo spunto al poeta, come in *Aspasia* la rievocazione di una bellezza divina sconfessata dalla sua mente 'men capace': anche Aspasia è una morta (una larva)». Fubini: «nel colloquio con l'anonima estinta il poeta riprende, liberato (del tutto liberato?) dall'antica passione, il colloquio con Aspasia». Bigi: «l'episodio ideologicamente e letterariamente conclusivo dell'esperienza di Aspasia va forse indicato, piuttosto che nel canto omonimo, in quello *Sopra il ritratto di una bella donna*». Dotti: «il canto rientra tra quelli del ciclo di Aspasia» [28].

Resta il fatto che Leopardi ha interposto fra *Aspasia* e *Sopra il ritratto* una canzone che non rinvia in alcun modo alla storia dell'amore fiorentino. E allora, quali sono i testi che formano il «ciclo di Aspasia»? Non sarà per caso l'uso stesso di questa denominazione a creare equivoci?

Già Blasucci ha ribadito più volte che l'etichetta è impropria, poiché il personaggio femminile che compare in scena col *Pensiero dominante* assume questo nome e insieme una connotazione negativa solo nel canto omonimo [29]. Ma l'etichetta ha anche un altro torto: quello appunto di farci trascurare l'operazione compiuta dal poeta con l'espunzione del *Consalvo* da un lato e con l'inclusione di *Sopra un basso rilievo* dall'altro.

Si potrebbe obiettare che la posizione di *Sopra un basso rilievo* non discende forse da un intento inclusivo, bensì dalla volontà di separare *Sopra il ritratto* da *Aspasia*: e torneremmo così al punto di partenza, cioè a un'interpretazione eccentrica della seconda sepolcrale. Sennonché, sulla base di un ragionamento siffatto, dovremmo attribuire una funzione di stacco analoga a quella svolta da *Sopra un basso rilievo* anche ad *Amore e Morte*, poiché anche qui non compare né l'ombra della gentildonna che sarà apostrofata col nome di Aspasia, né alcun accenno a una vicenda passionale vissuta in prima persona.

Da parte mia, ritengo che tanto *Amore e Morte* quanto *Sopra un basso rilievo* siano componimenti non solo materialmente «incastonati», ma anche ideologicamente «incastonanti». Collocati in posizione strategica

---

[28] Russo, commento cit., p. 346; Spitzer, *op. cit.*, p. 266; Fubini, commento cit., p. 227; Emilio Bigi, *Ideologia e passione nei canti di Aspasia*, in Idem, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1986, p. 84; Ugo Dotti, in Leopardi, *Canti*, a cura di Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 126.

[29] Blasucci, *I tempi dei «Canti»* cit., 1996, p. 205; Idem, *Sul libro dei «Canti»*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, Atti del Convegno internazionale di Birmingham (29-31 ottobre 1998), a cura di Michael Caesar e Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000, p. 228.

(seconda e penultima), entrambi ricevono in larga misura il loro significato dalla serie in cui sono inseriti e, nel contempo, contribuiscono potentemente ad attribuire ai testi da cui sono abbracciati un valore che va ben al di là della testimonianza individuale. In *Amore e Morte* infatti l'amore viene esaltato come realtà che può nobilitare «Fin la negletta plebe», cosicché non è più soltanto l'io del poeta a contrapporsi alla «codarda gente», a non temere la morte: gentilezza e viltà diventano termini di un'antitesi che coinvolge esplicitamente tutta l'«umana famiglia». E in *Sopra un basso rilievo* la protesta contro gli inganni perpetrati dalla natura si presenta, appunto, come un atto di solidarietà nei confronti di «Questa sensibil prole».

Insomma: non esiste un «ciclo di Aspasia», e neppure un ciclo di «canti dell'amore fiorentino»; esiste piuttosto un ciclo volto a indagare da più angolazioni che cosa sia l'amore e che cosa sia la morte, e quale nesso li unisca. Un ciclo sulle *cose ultime*, sulla «natura arcana» dell'affetto più profondo (*Pensiero dominante*) e sul «misterio eterno Dell'esser nostro», sulla contraddizione in cui è immerso l'uomo: destinato a ritornare «polve e scheletro», e tuttavia capace di provare e suscitare sentimenti altissimi, «Desiderii infiniti E visioni altere» (*Sopra il ritratto*). I momenti più brucianti della vicissitudine autobiografica sono calati in un discorso di secondo grado, teoretico oltre che passionale, interrogativo oltre che affermativo.

La coerenza del diagramma tracciato dai canti XXVI-XXXI è, del resto, verificabile a più livelli. Se procediamo a un confronto con i canti pisano-recanatesi, non possiamo non essere colpiti dal parallelismo esistente tra le due serie. Soccorre in proposito l'osservazione di Domenico De Robertis secondo la quale «la serie dei canti nuovi» dell'edizione Starita, dal *Pensiero dominante* in avanti, «imita strutturalmente quella corrispondente [dell'edizione Piatti] dal *Risorgimento* al S*abato del villaggio*»[30]. Vero è che De Robertis, analizzando l'opera di Leopardi nelle sue modificazioni, si riferisce a tutti i canti fiorentino-napoletani, *Palinodia* compresa; ma l'indicazione si rivela preziosa anche in una prospettiva sincronica, e risulta particolarmente calzante se assumiamo come termine di paragone il gruppo di sei componimenti di cui stiamo discorrendo. Come il *Risorgimento*, così il *Pensiero dominante* celebra una rinascita, una prodigiosa reviviscenza del cuore, instaurando un rapporto dialettico con i canti immediatamente precedenti, quasi sfidando gli asserti desolati di una filosofia che pure non viene in alcun modo smentita. Come nei pisano-recanatesi, così ora una sequenza di testi segnati dalla forte presenza dell'io lirico s'inarca sino a toccare l'acme in un ampio racconto autobiografico (calato là negli sciolti

[30] Domenico De Robertis, *Leopardi. La poesia*, Bologna - Roma, Cosmopoli, 1996, p. 340.

delle *Ricordanze*, qui in quelli di *Aspasia*). Come nella *Quiete* e nel *Sabato*, così nelle canzoni sepolcrali la parola del poeta si spoglia di ogni attributo personale, tende infine a eclissarsi, a identificarsi con la voce di una saggezza senza tempo.

Ancor più significativa la simmetria interna alla nuova *suite*. In apertura, due canzoni sull'amore e sulla morte, contraddistinte da un marcato tono di sfida all'evidenza del «vero»; al centro, le due poesie del disinganno, dove scompare ogni riferimento alla dissoluzione fisica, fatta eccezione per un astratto accenno al «morire» che il fato ha concesso all'umanità come unico dono (*A se stesso*); in clausola, due canzoni in cui riacquista pieno rilievo il binomio amore-morte, sia pure in altra chiave, entro un contesto in cui l'attenzione del poeta si volge non solo al figliuolo di Venere Celeste, ma anche agli affetti parentali e all'amicizia.

Nell'ambito di ciascun dittico, si colgono elementi di complementarità, oltre che di affinità. Nel *Pensiero dominante* hanno un notevole sviluppo sia l'immagine del deserto («Che tra le sabbie e tra il vipereo morso, Giammai finor sì stanco Per lo mortal deserto Non venni a te…») sia la polemica contro lo spiritualismo e l'utilitarismo («questa età superba, Che di vote speranze si nutrica, Vaga di ciance, e di virtù nemica; Stolta, che l'util chiede, E inutile la vita Quindi più sempre divenir non vede»). I medesimi motivi sono ripresi in forma sintetica entro *Amore e Morte*: ecco il «deserto» che «spaura» gli innamorati, ecco il «mondo» che «ride» ai casi del villanello e della tenera donzella suicidi per amore. Un rapporto inverso si dà tra l'ampio finale di *Amore e Morte* e la succinta strofa settima del *Pensiero dominante*: il «sorriso» con cui il poeta contempla la «Necessitade estrema» – sempre aborrita benché talora ipocritamente lodata dal «mondo inetto» – anticipa *in nuce* tanto l'abbandono confidente nel «virgineo seno» della Bella Morte quanto la presa di distanza da ogni atteggiamento tradizionale di deprecazione o rassegnazione religiosa.

Un rapporto di *hysteron proteron* rende più stretta la correlazione fra *A se stesso* ed *Aspasia*: è il secondo monologo (contraddistinto non a caso da un titolo privo di preposizione) a rendere ragione del primo, a raccontarci l'antefatto, a spiegare quale sia «l'inganno estremo» definitivamente caduto.

Le canzoni *Sopra un basso rilievo* e *Sopra il ritratto* si aprono entrambe con un «tu» riferito alla donna di cui viene contemplata l'immagine sepolcrale, e si chiudono nel segno di un altro «tu». I vocativi che subentrano sono però ben diversi: in *Sopra un basso rilievo* Leopardi si rivolge alla natura matrigna, a colei che «per uccider partorisc*e* e nutr*e*»; in *Sopra il ritratto* alla «*natura* umana». Viene così anche strutturalmente e lessicalmente posta in risalto una contrapposizione estrema, un contrasto intrinseco all'*essere*. La

natura naturans gioca con la materia, plasma e distrugge, non si cura del dolore: ma della *natura naturata* fa parte una materia che pensa, sente, soffre.

Al di là di questa scansione in dittici, c'è una consequenzialità palese. Nella nota di languore e di stanchezza che permea *Amore e Morte* «sembra preannunciarsi la voce del disinganno» (Blasucci) [31]; e già nel *Pensiero dominante* era stato apertamente riconosciuto che ogni entusiasmo amoroso è «Sogno e palese error». Entro i periodi conclusivi di *A se stesso* («Omai disprezza Te, la *natura* …») e di *Aspasia* («Che se d'*affetti* Orba la vita, e di gentili errori, È notte senza stelle a mezzo il verno …») si colgono i prodromi – rispettivamente– dell'aspra allocuzione indirizzata alla natura in *Sopra un ritratto* e del compianto per la lacerazione d'ogni legame affettuoso. Né va trascurato il fatto che nelle sepolcrali il *topos* dell'addio «trova accenti paradossalmente inediti, proprio perché espresso da chi ha celebrato [prima del disinganno] la morte con l'affetto di un amante» (Tellini) [32].

Molti fili s'intrecciano in questa sezione dei *Canti*, e non è possibile ricapitolare in questa sede il complesso gioco di rispondenze e di echi che i commentatori più avvertiti hanno messo in evidenza nelle loro pagine. Nondimeno, non sarà forse inutile sottolineare come l'ultimo componimento della *suite* si riallacci retrospettivamente non soltanto a *Sopra un basso rilievo* e ad *Aspasia*, ma a tutti i testi che della *suite* fanno parte. In *Sopra il ritratto*, per la prima volta, Leopardi dà forma lirica alla rappresentazione dell'orrore, traducendo in immagini (polvere, scheletro, ossa) l'imprecazione contenuta in *A se stesso* contro il «brutto Poter che, ascoso, a comun danno impera». Patente è il nesso concettuale con *Amore e Morte*, posto in risalto anche dalla ripresa di singole locuzioni («queste arene» < «questo deserto», «per mar delizioso, arcano» < «per lo mar dell'essere»). Particolarmente significativo, infine, il rapporto istituito con lo stesso *Pensiero dominante*. Il poeta ora parla per lo più al passato, ma il campo semantico non muta: a essere rievocata, è una «sembianza» femminile simile a una «viva Immagine del ciel», coincidente con un «angelico aspetto» (< «sovrana imago», «Angelica beltade», «Angelica sembianza»), capace di offrirsi come promessa di «paradiso» (< «Che mondo mai, che nova Immensità, che paradiso è quello Là dove spesso il tuo stupendo incanto Parmi innalzar!»). Torna, per tre volte e in tre strofe diverse (cioè in tutte, tranne che nella prima), il sostantivo «pensiero», insieme con aggettivi rinvianti alla tematica dell'infinito: «Oggi d'eccelsi, immensi Pensieri e sensi inenarrabil fonte …»; «Desiderii infiniti E visioni altere crea nel vago pensiere …»; «Natura umana, or come […] Come i più degni tuoi moti e pensieri …».

---

[31] Blasucci, *I tempi dei «Canti»* cit., p. 207.

[32] Tellini, *op. cit.*, p. 253.

«Pensiere» per ragioni di rima, «pensieri» perché qui non l'*io*, ma il *noi* prevale. Preso congedo dal «possente Dominator di *sua* profonda mente», Leopardi continua a interrogarsi sugli effetti dello «splendor vibrato» dalla bellezza su questa terra desolata, ovvero sul tradimento consumato dalla «natura immortal» nei confronti della cosa migliore che essa ha dato all'uomo, l'alta passione amorosa.

I moderni e gli antichi. – Composta presumibilmente nel 1834-1835, la *Palinodia al marchese Gino Capponi* sta ai canti pisano-recanatesi e a quelli fiorentino-napoletani che la precedono come l'epistola *Al conte Carlo Pepoli* sta alla doppia serie dei canti giovanili. Certo, questa seconda epistola-sermone si differenzia dalla prima per più aspetti. L'impostazione satirica dà spazio a una rassegna degli atteggiamenti e delle attività umane assai più circostanziata, comporta una somma di riferimenti specifici ai mutamenti di costume, alle innovazioni tecniche, a piccoli e grandi avvenimenti contemporanei. Per tal via non solo l'attualità, ma persino la cronaca delle gazzette può irrompere in misura rilevante entro il libro dei *Canti*.

La condanna del «mondo sciocco» diventa analitica, proprio mentre si carica di inflessioni iperboliche. Così la denuncia delle violenze perpetrate dall'uomo sull'uomo, che nell'epistola al Pepoli era racchiusa nel giro di dodici endecasillabi, si dilata entro una sequenza di quasi quaranta versi: «Havvi chi le crudeli opre di marte Si elegge a passar l'ore, e nel fraterno Sangue la man tinge […]; e chi la propria gente Conculcando e l'estrane, o di remoti Lidi turbando la quiete antica Col mercatar, con l'armi, e con le frodi, La destinata sua vita consuma» > «E già dal caro Sangue de' suoi non asterrà la mano La generosa stirpe: anzi coverte Fien di stragi l'Europa e l'altra riva Dell'atlantico mar […]. Ardir protervo e frode, Con mediocrità, regneran sempre, A galleggiar sortiti. Imperio e forze, Quanto più vogli o cumulate o sparse, Abuserà chiunque avralle, e sotto Qualunque nome […]. Sempre il buono in tristezza, il vile in festa Sempre e il ribaldo …».

Il poeta sembra davvero non voler risparmiare nessuna freccia della sua faretra: mescola il sarcasmo con il compianto, alterna allusioni e precisazioni, passa dall'antifrasi alla profezia. Ogni singolo spunto diventa passibile di un'espansione apparentemente illimitata, secondo i dettami di uno sperimentalismo che si è venuto sempre più accentuando. Anche il sintetico passo dedicato nell'epistola del 1826 alla natura ha, entro la *Palinodia*, il suo corrispettivo in una lunga sequela di immagini concatenate: la paradossale assimilazione dell'«empia madre» a un fanciullo capriccioso, intento a costruire e a distruggere senza posa fragili edifici di «fuscelli e fogli», suggella icasticamente la requisitoria che si è sviluppata con toni sempre più accesi dal *Risorgimento* in poi.

Sarebbe fin troppo facile procedere a ulteriori raffronti, ma mi sembra che gli esempi addotti mostrino a sufficienza come la diversità di registro non annulli l'affinità, funzionale e tematica, tra le due epistole. Entrambe del resto, come ci ha ricordato Domenico De Robertis, sono «coperte» da una fitta rete di «autocitazioni» ricavate dalle *Operette morali*, dallo *Zibaldone*, dalle lettere: ed è ben naturale che ora gli echi si moltiplichino, fino a riproporre «la resipiscenza di Tristano» [33].

Già nell'edizione Starita, la *Palinodia* aveva soprattutto il compito di inquadrare retrospettivamente, entro un nitido contesto storico e ideologico, i canti della maturità. Non chiudeva il libro, pur esibendo nel finale un'apostrofe affine a quella del *Sabato* («Ridi, o tenera prole» < «Godi, fanciullo mio»); non occupava il luogo deputato a una postfazione, benché fosse stata inclusa nei *Canti* in concomitanza con l'eliminazione della dedica *Agli amici suoi di Toscana*. Dopo la *Palinodia*, la Starita presentava infatti l'*Imitazione*, lo *Scherzo*, i *Frammenti*.

Che questi sette componimenti formino una sorta di appendice, è fuor di dubbio: i titoli (e il tenore dei testi) risultano in sé eloquenti. Significativo è inoltre, anche nel caso dell'appendice, l'oculato montaggio che presiede alla sua articolazione. Dapprima, l'*Imitazione* e lo *Scherzo*, scritta l'una forse intorno al 1828-1830 (Monteverdi) [34], l'altro sicuramente nel 1828. Poi i tre pezzi di data più alta, tratti da poesie giovanili: «Odi, Melisso» (1819), «Io qui vagando» (1818), «Spento il diurno raggio» (1816). Infine due libere versioni dal greco di Simonide, compiute nel 1823-1824.

Ancora una volta incontriamo un gioco circolare di corrispondenze, poiché il confronto fra il destino della foglia e quello dell'uomo sotteso all'*Imitazione* anticipa la citazione omerica incastonata nella seconda traduzione da Simonide, e lo *Scherzo* è ispirato a un motivo oraziano; così i tre frammenti giovanili sono come incorniciati da testi che rinviano ad altri testi. Per di più l'unico frammento giovanile conservato in prima persona («Io qui vagando») è a sua volta racchiuso fra un dialogo di pastori («Odi, Melisso») e un racconto avente a protagonista una figura femminile che subisce una sorta di metamorfosi («Spento il diurno raggio» deriva sì da un brano dell'*Appressamento della morte*, ma è il risultato di una riscrittura che ha cancellato ogni tratto autobiografico e cristianamente connotato; il finale è assai più ovidiano che romantico).

Per altri versi, e ancor più marcatamente, l'appendice traccia un doppio percorso a ritroso. All'imitazione-rifacimento di *La feuille*, dialoghetto

[33] De Robertis, *op. cit.*, p. 337.

[34] Angelo Monteverdi, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, pp. 49-66.

allegorico che si conclude con un'allusione alla precarietà della stessa fama letteraria, segue un'altra favoletta dialogica, nella quale Leopardi riporta un suo colloquio fanciullesco con la Musa: una rievocazione ironica del proprio apprendistato poetico, e dello spaesamento provato nello scoprire la scarsa considerazione in cui era ormai tenuta la lezione stilistica dei classici. Ai frammenti giovanili, tutti legati al tema di un primitivo sgomento cosmico, fanno corollario versioni che ci riconducono per altra via al precocissimo amore di Leopardi per gli antichi, alla sua piena adesione al giudizio espresso da Voltaire: «En métaphysique, en morale, les anciens ont tout dit. Nous nous rencontrons avec eux, ou nous les répétons» [35].

Tre parti, tre epistole. – Dopo il 1835, Leopardi scrisse altri tre canti, due dei quali furono inseriti da Ranieri tra la *Palinodia* e l'appendice. Nell'edizione Le Monnier, l'epistola al Capponi divenne così, ancor più chiaramente, depositaria di una funzione analoga a quella svolta dagli sciolti al Pepoli.

Ranieri scartò *I nuovi credenti*: una nuova «epistola», sia pure in terzine. Ma la testimonianza di Ranieri su questa esclusione non è affatto convincente. Rileggiamola:

> mi sono ardito a toglier di mezzo una *satiretta*, dove erano offesi *personalmente* e *terribilmente* tre *viventi*; e questo ho fatto dopo averne ottenuto il permesso dell'autore, e per una ragione troppo urgente, qual'era un'offesa personale. [36]

Si danno due ipotesi: (1) che Ranieri mentisse spudoratamente (era più che mai parte in causa, come curatore postumo e come destinatario privilegiato dell'epistola); (2) che avesse *strappato* il «permesso» all'amico. Nell'uno e nell'altro caso, la volontà di Leopardi fu coartata, come si evince anche dall'espressione «Mi sono ardito a toglier di mezzo». Nondimeno, sono pochissimi i moderni editori che si discostano dalla scelta di Ranieri; e spesso, quando non vengono ignorati, *I nuovi credenti* vengono relegati in calce al libro dei *Canti*. È lecito invece avanzare l'ipotesi che il componimento dovesse essere collocato, secondo il disegno di Leopardi, subito dopo gli altri due canti dello stesso periodo. Lo schema che abbiamo individuato potrebbe, insomma, essere così completato:

- Parte terza: canti XXXIII-XXXIV (*Il tramonto della luna*, *La ginestra*);
- Epistola terza, *I nuovi credenti*;

---

[35] Cito da Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, tome IV (XLIII delle *Oeuvres complettes de M. de Voltaire*), A Londres, s.e., 1779, p. 239 (voce *Emblème*).

[36] Lettera di Antonio Ranieri a Louis de Sinner dell'11 agosto 1845, in Giuseppe Piergili, *Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1892[3], p. 282.

- Appendice, sezione prima: *Imitazione*, *Scherzo*;
- Appendice, sezione seconda: *Frammenti* («Odi Melisso» - *Dello stesso*).

Che *I nuovi credenti* si richiamassero al genere del capitolo bernesco, più che a quello dell'epistola oraziana, conta poco: già la *Palinodia* era un'epistola alquanto anomala, contrassegnata da allocuzioni non univoche e da battute spesso sarcastiche. E mentre la *Palinodia* era rivolta soprattutto a controbattere le argomentazioni degli intellettuali frequentati da Leopardi in Firenze, *I nuovi credenti* avevano per bersaglio avversari ben più vili: scrittori che non si erano limitati ad abbandonare la strada maestra del «risorto pensier», ma ostentavano per mero opportunismo di essersi convertiti alla religione. Nessuna meraviglia, allora, se Leopardi, nell'epistola destinata a illustrare quale fosse il clima culturale da cui si sentiva oppresso mentre componeva *Il tramonto della luna* e *La ginestra*, lasciò che l'acredine prendesse il sopravvento. Gli esponenti dello spiritualismo napoletano non meritavano alcun rispetto, e il metro bernesco si prestava magnificamente allo sberleffo, permettendo l'uso di rime come «maccheroni:buoni:nazioni», «felici:alici:amici», «i suoi contenti:denti:mutati i venti» …

I nuovi credenti non sono peraltro in alcun modo una semplice «satiretta». Si pensi al tono alto e dolente dell'avvio, che si riallaccia anche lessicalmente agli *incipit* della *Palinodia* e dell'epistola al Pepoli: «Ranieri mio, le carte ove l'umana Vita esprimer tentai, con Salomone Lei chiamando, qual soglio, acerba e vana …» < «Errai, candido Gino; assai gran tempo, E di gran lunga errai. Misera e vana Stimai la vita …» < «Questo affannoso e travagliato sonno Che noi vita nomiam, come sopporti, Pepoli mio?». Si badi agli accenti quasi testamentari con cui Leopardi rivendica la propria superiorità etica, atteggiandosi a difensore di Giobbe oltre che di Salomone, contro coloro che «nimici a Cristo Furo insin oggi». Si consideri infine il trasparente riferimento alle generose illusioni disperatamente coltivate dal poeta, pur nella consapevolezza della loro sostanziale inattingibilità: «Portici, San Carlin, Villa Reale, Toledo, e l'arte onde barone è Vito, E quella onde la donna in alto sale, // Pago fanno ad ogni or vostro appetito; E il cor, che nè gentil cosa, nè rara, Nè il bel sognò giammai, nè l'infinito».

Beninteso, non intendo sostenere che *I nuovi credenti* siano un capolavoro. Si tratta tuttavia di un componimento che ha (che attende di riavere) un posto ben definito nell'economia complessiva dei *Canti*. A Ranieri possiamo riconoscere non poche attenuanti, poiché egli forse temeva di suscitare ulteriori risentimenti non solo contro di sé, ma anche verso l'amico estinto. Ma ora … ora la questione è soltanto filologica, e un recupero corredato da opportune avvertenze sarà pur sempre migliore di una tacita, non giustificata omissione.

La contraddizione nei romanzi di Cesare Cantù

1. – I giudizi critici sulle opere narrative di Cesare Cantù appaiono a tutt'oggi fortemente discordanti, e spesso sbrigativi. C'è chi – sulle orme di De Sanctis – continua a considerare lo scrittore di Brivio come un cattivo erede di Manzoni, incline fin dal principio a un moralismo dogmatico destinato a esiti inevitabilmente reazionari. Vito Lo Curto, ad esempio, pur riconoscendo che non mancano in molte sue pagine tratti di cordiale umanità e di solidale partecipazione per la causa del povero, relega il nostro poligrafo entro un paragrafo dedicato alla «narrativa e pubblicistica reazionaria» e si limita a riprendere, a proposito di *Margherita Pusterla*, la stroncatura di Walter Maturi, secondo il quale il romanzo costituirebbe «uno dei più affliggenti prodotti letterari dell'epoca romantica». Non troppo diverso il giudizio sotteso al saggio – per altri versi ricco di suggerimenti preziosi – di Michele Dell'Aquila, che fa perno sull'immagine del «predicatore» di virtù individuali e civili, dell'apostolo della non violenza e della sottomissione. Paolo Paolini e Grazia Melli, dal canto loro, sottolineano come la rappresentazione degli umili e dei diseredati dovuta a Cantù non regga il peso del tempo e del confronto con i maggiori, rimanendo precariamente in bilico tra i moduli romantico-patetici della novella sentimentale e la soluzione epica manzoniana [1].

[1] Cfr. Vito Lo Curto - Mario Themelly, *Gli scrittori cattolici dalla Restaurazione all'Unità*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VII, tomo II (*Il primo Ottocento. L'età napoleonica e il Risorgimento*), direttore Carlo Muscetta, Roma - Bari, Laterza, 1975, pp. 470-477; Michele Dell'Aquila, *Cantù romanziere*, in *Cesare Cantù nella vita italiana dell'Ottocento*, a cura di Franco Della Peruta, Carlo Marcora ed Ernesto Travi, Milano, Mazzotta, 1985, pp. 219-232; Paolo Paolini, *Cesare Cantù narratore*, ivi, pp. 233-253; Grazia Melli, *La scrittura della storia nel racconto di Cesare Cantù*, in AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, pp. 211-237. Riporto qui solo giudizi recenti; per una rassegna aggiornata fino alla metà degli anni Settanta rinvio a Maria Luisa Frosio, *La «fortuna» di Cesare Cantù, erudito e poligrafo*, in «Archivio storico lombardo», a. CII, s. X, vol. II, 1976, pp. 275-310.

C'è chi, al contrario, tende a porre in evidenza il debito contratto da Cantù con la tradizione «gotica», con Guerrazzi, con Hugo, con certi radicalismi della visione laica. Così Sergio Romagnoli: «la *Margherita Pusterla*, nonostante l'ammirazione del Cantù per il Manzoni, nonostante che fra i due uomini fosse già dal tempo dell'*Algiso* avviata una salda amicizia, non è affatto un romanzo manzoniano; essa, piuttosto, soggiace all'influenza di Hugo, al suo *Notre-Dame de Paris*, si avvicina, come è stato giustamente notato, agli spiriti polemici di un Guerrazzi, di un Guerrazzi, naturalmente, divenuto guelfo, si carica di tinte talmente atre e orrorose, di episodi di indignata pietà, di vicende tanto intricate e folte, di spiriti civili così fortemente denuncianti i vizi pubblici e privati, che ben poco dell'insegnamento manzoniano vi può trasparire». Ancor più nette le conclusioni di Anco Marzio Mutterle, sorrette da osservazioni assai fini e articolate: «Cantù, non diversamente da Guerrazzi, non fa che imporre senza soluzione di continuità il suo pessimismo violento e totale» [2].

Più generose, a conti fatti, le valutazioni espresse da chi esercita, anziché la professione di critico letterario, quella dello storico *tout court*. Marino Berengo e Franco Della Peruta, distinguendo tra le varie fasi dell'itinerario dello scrittore, ci invitano a un'analisi meno sommaria anche della sua narrativa. In particolare Berengo istituisce una proficua comparazione fra l'*Algiso* e le *Fantasie* berchettiane, mostrando tra l'altro come Cantù avesse precocemente ed originalmente rielaborato gli spunti che gli provenivano dalla sismondiana *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*. E Della Peruta, nel quadro di una documentatissima indagine sulle opere indirizzate alla classi popolari, parla di *Margherita Pusterla* come di un «libro coraggioso», ispirato da accesi sentimenti liberali e patriottici che solo successivamente avrebbero ceduto luogo a posizioni più caute e moderate [3].

Il punto è che la produzione narrativa di Cantù sfugge a definizioni univoche, perché sottende una concezione dell'uomo e della storia più stratificata e complessa di quanto non appaia alla prima lettura. Gli atteggiamenti violentemente polemici o smaccatamente pedagogici da lui assunti non devono essere considerati espressione di convincimenti privi di smagliature, di un'ortodossia senza incertezze. Non che l'autore non fosse sincero: ma altro è lo sforzo di risultare volta a volta coerenti, altro la capacità

---

[2] Sergio Romagnoli, in *Storia della letteratura italiana*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, VII *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 78; Anco Marzio Mutterle, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di Armando Balduino, II *L'Ottocento*, Padova, Vallardi - Piccin, 1990, p. 1109.

[3] Cfr. Marino Berengo, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Treccani, 1975, p. 337; Franco Della Peruta, *Cesare Cantù e il mondo popolare*, in *Cesare Cantù nella vita italiana dell'Ottocento* cit., pp. 42-43.

di comporre in una sintesi unitaria esperienze e osservazioni molteplici. Di qui, probabilmente, deriva quella prolissità che costituisce il più evidente difetto estetico delle sue opere. In un certo senso, si potrebbe affermare che Cantù rimase vittima della sua stessa ansia di completezza, di quella tensione alla totalità che lo rendeva sarcastico verso chi pubblicava «*Saggi*»: un «titolo», si legge nella sua *Storia della letteratura italiana*, «che dispensa dal compire gli argomenti» [4].

Le contraddizioni interne alla sua visione del mondo e alla sua poetica risultano patenti se si esaminano le opere narrative di maggior mole, *Margherita Pusterla* e *Portafoglio d'un operaio*. Mentre nelle prove di minor respiro (come l'*Algiso*, o le novelle in prosa) prevale di volta in volta un intento ben definito e circoscritto che nasconde o dissimula ogni inclinazione centrifuga, antinomie e contrasti vengono in piena luce là dove massima è l'ambizione di offrire un quadro compiuto dell'universo sociale, sia esso quello di un remoto passato o quello di un ancor meno decifrabile presente.

2. – Pubblicata per la prima volta nel 1838 [5], mentre era in piena fioritura la stagione del romanzo storico, *Margherita Pusterla* non nasconde affatto l'eterogeneità delle fonti e delle suggestioni accolte dall'autore. Al contrario, per quanto concerne i suoi modelli romanzeschi e artistici, direi proprio che li esibisce. Mi pare dunque assurdo supporre – come taluni studiosi hanno fatto – che Cantù avesse voluto retrodatare al 1833 l'inizio della composizione per rivendicare una sorta di primogenitura rispetto a Tommaso Grossi o ad altri esponenti della scuola cattolico-liberale. Se sotto la dedica («Lettor mio, hai tu spasimato? …») si legge la data «1833», se in una nota del capitolo VI viene ribadito che il libro era stato «compito» nel 1833-1834, è senza dubbio perché Cantù voleva rammentare al pubblico elettivo come la prima stesura risalisse al periodo in cui egli era stato detenuto in carcere [6]; nello stesso tempo, quella data rappresentava un invito a tenere conto delle ricerche narrative coeve, a non trascurare il raffronto con la variegata e sperimentale tradizione artistica nel cui alveo l'opera si collocava.

---

[4] *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1865, p. 441.

[5] *Margherita Pusterla / racconto / di / Cesare Cantù*, Milano, coi tipi di G. Truffi, 1838 (finito di stampare il 9 settembre), 3 tomi; citerò sempre da questa edizione, indicando il capitolo con un numero romano posto fra parentesi accanto alla citazione.

[6] Mentre la data sotto la dedica restò sempre immutata, la nota fu modificata nell'edizione del 1859 (Milano, Oliva): «compito nel 1833» divenne «compito nel 1834». A una successiva revisione del manoscritto (che fu poi trattenuto per due anni a Vienna dalla censura) si allude forse nel capitolo XXI, dove Cantù sembra autoraffigurarsi nei panni dell'autore «che, giunto al termine d'un'opera sua, la rilegge e rimedita foglio per foglio, parola per parola».

Mi pare assai significativo che nel testo di *Margherita Pusterla* si faccia per ben due volte esplicito riferimento all'autore del *Marco Visconti* (sempre citato come «un amico mio», tanto nel capitolo IV quanto nel VI); e doveva risultare evidente come Cantù entrasse in gara con Grossi nel descrivere la battaglia di Parabiago, in una sequenza la cui estensione non è certo motivata da ragioni di funzionalità interna (IV). Nelle ultime pagine del romanzo poi (dove si riassumono le vicende di Bernabò e Giovanni Galeazzo Visconti), c'è un trasparente rinvio al *Castello di Trezzo* di Giovan Battista Bazzoni.

In effetti, la vicenda di Margherita viene inquadrata nell'ambito di una ricostruzione storica che si estende molto al qua e non poco al di là del biennio (1340-1341) in cui si consuma l'azione principale: sia pure *per excerpta*, e in modo cursorio, vengono rievocate le lotte interne ed esterne che accompagnarono l'affermarsi della signoria dei Visconti dal 1274 (quando l'imperatore Adolfo nominò suo vicario Matteo Magno) fino al 1395 (quando l'imperatore Venceslao nominò duca Gian Galeazzo). In tal modo Cantù intendeva rispondere alle attese di lettori che della storia dei Visconti conoscevano già molti episodi (si pensi anche alla *Storia di Clerice Visconti duchessa di Milano* di Giuseppe Agrati o a *I Torriani e i Visconti* di Carlo Varese); sapeva benissimo, insomma, che il suo pubblico era in grado di apprezzare, oltre e forse più che l'originalità, il rapporto intrattenuto da *Margherita Pusterla* con altre opere: un rapporto ciclico per quanto riguardava le vicende raccontate, competitivo sul piano della riscrittura storiografica [7].

Ma il gusto del rifacimento e del confronto diretto o indiretto poteva riguardare, naturalmente, anche l'invenzione dei personaggi e delle situazioni, o l'atteggiamento da assumere verso i grandi del passato. Ecco allora gli omaggi a Manzoni (subito notati da tutti i commentatori, addirittura clamorosi nella trattazione delle vicissitudini di Buonvicino). Ecco la dissacrazione della figura di Petrarca e persino di Dante, in contrapposizione con quel Guerrazzi che cercava invece, nella storia d'Italia, dei santi padri laici da offrire esemplarmente alla gioventù risorgimentale, quali «specchi di vero comportamento» [8]. Non per nulla, e non senza ironia, Cantù parla in *Margherita Pusterla* dell'arte di fare libri con i libri, del «sollucchera-mento» dei letterati che adoperano i testi per trarne altri testi (VI); si spinge anzi fino ad invocare scherzosamente a sua discolpa la naturale «tendenza che

[7] Su questo punto si veda Emanuella Scarano, *Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico*, in AA.VV., *Il romanzo della storia* cit. (in particolare la nota a p. 47).

[8] Rimando all'analisi dell'*Assedio di Firenze* (altro romanzo nato in carcere, nello stesso torno di tempo) condotta da Folco Portinari, *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 22.

ha l'uomo al romanzo storico», fino a richiamare la nostra attenzione sulle «alterazioni che sogliono subire i racconti nel passare di bocca in bocca o di penna in penna» (XX)

Non mancano, neppure, rimandi alle arti figurative, come nella descrizione degli abiti, delle folle, della decapitazione di Margherita (ispirata, quest'ultima, ai celebri dipinti dedicati a Maria Stuarda da Francesco Hayez nel 1828-1832) [9].

Eterogenea e ricca l'intertestualità, bifronte la trama principale. Potremmo utilizzare, per intenderci, i termini *dritto* e *rovescio*. Il *dritto* coincide con una vicenda che si lascia riassumere rapidamente: l'innocente Margherita, moglie del nobile e ricco Franciscolo Pusterla ma concupita da Luchino Visconti signore di Milano, viene coinvolta in una congiura e imprigionata; dopo un processo-farsa e dopo l'inutile tentativo di intercedere per lei compiuto dal generoso frate Buonvicino, viene giustiziata insieme col marito e col tenero figlioletto. Sul *rovescio* si accampa la vicenda, assai più aggrovigliata, di Ramengo da Casale. Provo a ridurla all'essenziale: Ramengo, scherano e spia di Luchino, ha sottoposto a sevizie la candida moglie Rosalia e il neonato Alpinolo, presunto frutto di un tradimento; Rosalia è morta, mentre Alpinolo, tratto miracolosamente in salvo dalle acque, è diventato scudiero dei Pusterla; Ramengo scopre che Alpinolo è davvero figlio suo e cerca di salvarlo dall'ira di Luchino; ma Alpinolo preferisce la mannaia del boia all'aiuto del padre.

Per il *dritto* Cantù si servì di fonti documentarie delle quali riprodusse puntualmente i brani in appendice al romanzo: la cronaca *De gestis principum Vicecomitum* di Pietro Azario, l'*Historia di Milano* di Bernardino Corio. Non rispettò tuttavia la convenzionale distinzione fra elementi storici ed elementi d'invenzione; si prese la libertà di riplasmare a suo modo la figura della protagonista. Infrazione dichiarata: di Margherita ci viene immediatamente fatto notare come fosse «tutto il bello che dev'essere l'eroina d'un racconto». Nello stesso tempo, Cantù rinunciò a ogni effetto di sorpresa relativo alla vicenda dei Pusterla, preannunciandone la tragica fine sin dalle pagine d'apertura. Poco oltre la metà del romanzo, d'altronde, apprendiamo che ormai tutta la famiglia è in prigione: Luchino ha trionfato, la catastrofe è imminente, al narratore non rimane se non l'opportunità di dilungarsi in analessi completive.

Tutto d'invenzione il racconto tracciato sul *rovescio*. Qui la *suspense* domina, tanto negli ampi *flashback* iniziali quanto nell'incalzante (ancorché discontinua) progressione che innerva i capitoli della seconda parte del li-

[9] Cfr. Roberto P. Ciardi, *Descrivere la storia: alcuni modi di impiego delle fonti figurative*, in AA.VV., *Il romanzo della storia* cit., pp. 100, 102, 118.

bro. Su questo versante, pochissimo conta la verosimiglianza, prevalgono i temi e i toni melodrammatici.

Per molti aspetti, risulta palese come Cantù mirasse a offrire ai destinatari una sorta di *summa* onnicomprensiva, un testo nel quale non mancasse nessun *topos* di forte impatto emotivo: ecco l'amore infelice, il matrimonio insidiato, la concupiscenza carnale, il ricatto, le crudeltà efferate, la prigionia, le agnizioni, il patibolo; ecco le figure del tiranno, del ribelle, del traditore, dei briganti, del trovatello, dei religiosi maneggioni e del frate coraggioso … In questo senso, potremmo parlare di una sorta di iper-romanzo, di un romanzo che contiene una pluralità di storie avventurose e di situazioni ricche di *pathos* passibili di sviluppi in larga misura autonomi. Non per nulla alle vicende di Ramengo viene dedicato uno spazio che è quasi pari a quello che vede in scena come protagonista Margherita. In prima istanza, l'opera di Cantù si presenta come la storia vera di un «angelo del focolare», di una moglie fedele (e tenera madre) che viene concupita e perseguitata da un governante dispotico; ma parallelamente acquista risalto il resoconto immaginoso delle malefatte di chi è «cresciuto col cuor tristo, […] con uno di quei cuori per cui è necessità l'odiare» (VI). E come la narrazione delle vicissitudini di Margherita viene intrecciandosi con quella dei patimenti sentimentali di frate Buonvicino, così il racconto delle atroci azioni di Ramengo – dopo aver inglobato la lacrimevole storia di Rosalia – si interseca con quello delle maldestre imprese di Alpinolo. C'è il romanzo-tragedia, il romanzo amoroso, il romanzo gotico, il romanzo odeporico, il romanzo dell'erranza e della *quête*, il romanzo del giovane irrequieto che scoprirà con orrore quale padre gli abbia dato i natali. E come se non bastasse, anche di personaggi che potrebbero sostenere la parte di semplici comparse, come il padre di Margherita, viene spesso tracciato un profilo esistenziale che assume il carattere di un racconto nel racconto.

Digressioni plurime, e storie secondarie non di rado incastrate le une nelle altre, intervengono a riempire ogni possibile vuoto: si passa da aneddoti propriamente eruditi a *excursus* storico-geografici intesi a far sì che il lettore possa riconoscere come familiari i luoghi dove si svolge l'azione (quasi che avesse fra le mani un *Baedeker*), da descrizioni paesistiche che invariabilmente trascolorano nell'anti-idillio a incursioni nel campo del comico e del grottesco idonee a bilanciare gli eccessi patetici. Se *Margherita Pusterla* ebbe tanto successo presso il pubblico, fu anche perché offriva una grande varietà di notizie e presentava una larga gamma di registri stilistici. Ma non su questa evidente abbondanza conviene fermarsi. Vale invece la pena di sottolineare come all'aspetto bifronte della trama principale si leghi una duplicazione delle situazioni che permette di cogliere facilmente in che cosa consista l'essenza dei personaggi. Due infatti sono i grandi mal-

vagi (Luchino e Ramengo), due i mariti (l'inetto e incontinente Pusterla e ancora Ramengo), due le mogli-madri-vittime (Margherita e Rosalia, prima angeli del focolare, poi madonne sofferenti), due i figli trascurati dai padri.

Iper-romanzo, ma non romanzo corale: *Margherita Pusterla* non lo è, non può esserlo, perché a nessun personaggio viene attribuita una vita interiore complessa e sfaccettata. Indipendentemente dal ceto sociale a cui appartengono, le figure che popolano queste pagine non posseggono tratti psicologicamente dinamici. Abbiamo sempre dinanzi dei personaggi-emblema, dei personaggi-atteggiamento: dei «tipi» morali, delle figure che incarnano o virtù o vizi. Fedeltà e spirito caritatevole in Margherita, umiltà e pazienza in Rosalia, temperanza e generosità in Buonvicino, accidia e lussuria in Franciscolo, impulsività e sventatezza in Alpinolo, superbia e prepotenza in Luchino, ambizione sfrenata e invidia in Ramengo … Del tutto assente la raffigurazione del mutamento, della maturazione, del contraccolpo psicologico ed etico. Particolarmente sintomatiche, proprio in quanto vengono fatte oggetto di una protratta introspezione, le figure di Buonvicino e di Ramengo. Il primo diventa, da uomo politico costretto all'inazione, attivissimo frate; ma non si può parlare di autentica conversione: buono e coraggioso era, buono e coraggioso resta, e il peccato che segna la svolta della sua vita è davvero troppo veniale. Anzi, non è neppure un peccato: a meno che non si pretenda di considerare tale la mera tentazione di consolare una donna trascurata dal marito. Quanto a Ramengo, lo sforzo da lui compiuto per riconciliarsi con il figlio non implica nessun miglioramento d'animo, nessuna apertura a una disponibilità affettuosa: egli vuole recuperare Alpinolo soltanto perché lo considera un essere di sua proprietà, perché intende pavoneggiarsene (come il narratore, a scanso di equivoci, continuamente ribadisce).

Tra personaggi siffatti non può darsi alcun rapporto dialettico, alcuna interazione. Non c'è coro, poiché ciascuno «canta» per conto proprio, resta fondamentalmente un solista. Non per caso i dialoghi fra i protagonisti sono rari e, quando hanno luogo, si risolvono nel fronteggiarsi vano di posizioni opposte (come nei passi dedicati agli incontri tra Margherita e Luchino e tra Buonvicino e Luchino) oppure in situazioni staticamente patetiche anziché drammatiche (come nei dialoghi fra Margherita e Buonvicino). Non per nulla la maggioranza delle sequenze di cui è composto il romanzo ha al centro, volta a volta, uno solo dei protagonisti. A «scene di riunione», a scene nelle quali compaiano l'uno accanto all'altro tutti o quasi tutti i personaggi principali, assistiamo soltanto nel primo e nell'ultimo capitolo, *La Parata* e *La Catastrofe*: ma qui le voci dominanti sono o quella del narratore, che rievoca e commenta in prima persona, o quelle della plebe, che assiste a forme di spettacolo opposte e complementari.

Non c'è redenzione dunque, se non per chi è redento fin dal principio. Se badiamo all'idea di persona e di destino che emerge dal testo, non possiamo sottrarci all'impressione che l'arcicattolico Cantù fosse abitato da fantasmi di matrice ultracalvinistica. Non per caso le molte pagine in cui si indugia sulla descrizione di stati d'animo monopatici (Rosalia abbandonata alla furia del lago in tempesta, Margherita in balia dei suoi persecutori) risultano assai più convincenti di quelle in cui si rende conto dei dilemmi che s'affacciano nella mente dei personaggi.

Decisamente problematica invece, al di là dei giudizi recisi che l'autore esprime sia sull'età dei Visconti sia sulla propria, la visione storico-politica sottesa al romanzo. Frequentissimi sono i passaggi dalla ricostruzione puntigliosamente documentata degli avvenimenti passati all'interpretazione in chiave attualizzante, dalla rappresentazione «oggettiva» al commento generalizzante: e su entrambi i piani si colgono contrapposizioni e oscillazioni. In tal senso, *Margherita Pusterla* può essere addirittura riletta come un'opera «aperta», intesa a riproporre all'attenzione del pubblico una serie di questioni più che a suggerire risposte.

Esemplare, in primo luogo, l'immagine che ci viene offerta della signoria di Luchino Visconti. Certo, ad apertura di libro si incontra una sommaria condanna dei «tirannelli» che, «succeduti ai liberi governi in Lombardia», «procuravano di stordire i generosi, allettare i vani, ed abbagliare la plebe»; quando poi compare in scena Luchino, viene subito citato Foscolo:

> […] in ciò che riguardava lui stesso, [Luchino] avea intitolato giustizia il proprio interesse […] Tornava opportuno il dar favore al commercio, alle arti? lo faceva: conveniva meglio la guerra? la rompea, che che lagrime e che che sangue dovesse costare.

Cantù però non si limita a lasciar riecheggiare nel suo romanzo le celebri parole di chi aveva accolto la cosiddetta interpretazione obliqua del pensiero machiavelliano [10]. Va oltre: altrettanto prontamente – siamo sempre nel capitolo I – riconosce come proprio ricorrendo alle virtù della golpe e del lione il Visconti avesse potuto ergersi ad arbitro sopra le lotte intestine e gli interessi corporativi:

> […] di giustizia gli meritò lode l'aver liberato il paese dai ladri, frenato le prepotenze dei feudatarj, dato eguale ascolto a guelfi e gibellini, chiamato a sopportare le pubbliche gravezze i nobili al par dei plebei.

[10] Con tutt'altro accento parlerà delle «malvagie idee del Macchiavelli» nel *Romanzo autobiografico*: si veda l'edizione curata da Adriano Bozzoli, Milano - Napoli, Ricciardi, 1969, p. 243.

Non un semplice tirannello dunque, ma un uomo anche valoroso, capace di porre un freno a «fraterni dissidj, ire di fazione, soperchierie di prepotenti», abile nel promuovere lo sviluppo economico della Lombardia, attento a lenire il disagio dei ceti più bisognosi. Nel corpo del romanzo Cantù rimprovera a Luchino lo scioglimento delle milizie cittadine, l'ulteriore avvilimento delle istituzioni civili, le pressioni e i ricatti esercitati sui magistrati; ma nel quadro complessivo della società lombarda che ci viene dipinto – il quadro di una decadenza coinvolgente nobili, ricchi, plebei – le azioni del tiranno appaiono spesso dettate da un'intrinseca necessità, da interessi non soltanto privati. Persino le sentenze più severe sui singoli soprusi da lui perpetrati appaiono come bilanciate da amare costatazioni sull'assenza di alternative storiche immediate.

Per farsi davvero negativa, la valutazione espressa da Cantù sulla signoria viscontea deve iscriversi entro un disegno storico di lunghissimo periodo: l'errore dei lombardi, e di tutti coloro che per disgusto delle «interne turbolenze» si sono abituati a «chiamar pace la comune servitù» (I), si rende pienamente manifesto solo in una prospettiva dilatata, a condizione cioè che vengano assunti come termini di paragone, ai poli estremi, un'idealizzata età comunale e le riforme giuridiche settecentesche.

Significativamente critico, poi, il giudizio circa la funzione svolta dal papato e dagli ordini religiosi. Da un lato Cantù non manca di deprecare la lontananza dei papi dall'Italia:

> Roma lamentavasi vedova, dopo che i papi, tramutandosi in Avignone, l'avevano abbandonata alla tirannide di que' suoi baroni, contro i quali doveva, pochi anni dopo, sollevarsi generosa ed impotente la voce di Cola da Rienzi. (XIV)

Dall'altro sottolinea come l'esistenza stessa dello Stato pontificio costituisse un ostacolo formidabile per chiunque volesse «congiunger l'Italia sotto un solo signore», e lo fa con parole che risultano non certo tenere verso i fautori del potere temporale della Chiesa:

> Giovane, prode di sua persona, ricco d'accorgimenti e di scaltrezze, […] poteva Luchino sperare di raggiungere una mêta, alla quale avevano sempre avuto la mira i suoi predecessori; raggiungerla, purché qualche aspetto maligno di pianeti nol contrariasse. Ma chi spassionato guardasse alle condizioni del paese, trovava da un lato le abitudini radicatissime in popoli avvezzi a riguardarsi non solo come stranieri ma come nemici, la malvagia influenza degli esteri che soffiavano nelle ire fraterne, le gelosie degli altri signorotti, e *l'ostacolo interiore d'una potenza, che sosteneva i diritti temporali con armi spirituali, allora spaventosissime*. (XX; corsivo mio)

Di più: all'auspicio, formulato varie volte nel corso del romanzo, che il papato adempia a un compito di pacificazione, si contrappone la descrizione

di una corte avignonese pronta tanto a scagliare scomuniche quanto a ritirarle in cambio di tributi e rendite lucrose. Non siamo troppo lontani – paradossalmente, in un'opera dove il *De Monarchia* viene additato come un libro «abbiettissimo» (X) – dal dantesco «là dove Cristo tutto dì si merca»; ed ecco allora un desolato Franciscolo Pusterla apprendere dallo zio arciprete come perfino il mite Benedetto XII, nel revocare l'interdetto contro i milanesi, non avesse speso con i messi di Luchino neanche una parola a favore degli esuli e dei prigionieri (XVI).

Con grande simpatia viene ricostruita la storia dell'Ordine degli Umiliati [11]. L'ammirazione per l'operosità manifatturiera, l'apprezzamento per l'impulso dato allo sviluppo economico medievale da questi frati-tessitori che non disdegnavano il commercio e l'arte del cambio, non impedisce tuttavia a Cantù di denunciarne i limiti, di individuare anzi i segni di un prossimo tralignamento (III: «essendo d'ogni istituzione umana il corrompersi»); sintomatico il ritratto del loro «prevosto» Giovanni da Alliate, che si rivela – subito dopo che la voce narrante ce lo ha presentato come un «eccellente uomo» (IX) – sia invidioso nei confronti di Buonvicino sia timoroso di inimicarsi i potenti. Quanto ai domenicani, cioè all'unica altra confraternita di cui si faccia cenno, appaiono intenti a celebrare feste proprio all'indomani degli arresti promossi da Luchino, proprio nel momento insomma in cui più giova al tiranno che i suoi sudditi siano allegri: giacché si sa, rileva aspramente il testo, come l'allegria costituisca «un ottimo riparo a quell'incomodo vizio del pensare» (VIII).

Così il Vangelo, proclamato più volte «scuola della libertà vera, vera opposizione ed alla tirannia de' capi ed alla sfrenatezza de' soggetti» (III), non trova di fatto chi lo testimoni, eccezion fatta per pochi giusti isolati e sconfitti: nessuna vera solidarietà riscuote Buonvicino, ancor meno ascolto riceve l'unico magistrato che si ribella agli ordini di Luchino pagando con la vita il prezzo del suo cristiano e civile coraggio.

Prepotente e crudele il principe, per lo più dissoluti i nobili, corrivo il clero, corruttibili i magistrati. Resterebbe il popolo, raffigurato con vivacità in grandi scene collettive, artisticamente fra le più felici del romanzo. Ora, Cantù si spinge fino a far dichiarare solennemente alla sua Margherita che «nessuna riforma può attechire se non sia radicata nel popolo» (V); ma la folla milanese, quale ci viene rappresentata, è ormai adusa alla sudditanza, tende a confondersi con la plebe. E altrove, parlando dei contadini lombardi, la voce narrante sembra costretta a constatare: «non erano che volgo» (IV). Vero è che alle descrizioni di questa turba asservita sembra contrap-

[11] Sul carattere «borghese» di questa istituzione cfr. Fabio Pittorru, nota introduttiva a Cantù, *Margherita Pusterla*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 17.

porsi, verso la metà del romanzo, quella degli abitanti del «bel paese toscano»: sennonché, ancora una volta, l'affresco si carica rapidamente di tinte cupe. Sensibili alla nefasta influenza dei signorotti di Romagna e di Lombardia a mo' di fanciulle circondate da «femmine da mondo» (XIV), in perenne contrasto fra loro, dominate dall'egoismo e bramose di *circenses*, le cittadinanze di Pisa o di Firenze rivelano presto di possedere un ben fragile amore per le proprie franchigie. Apprenderemo dunque senza sorpresa, alla fine, che la viltà dei pisani non era inferiore a quella dei lombardi.

A questo punto, dovrei forse dilungarmi a illustrare in quale misura e in quali modi Cantù seguisse il duplice precetto di «mescere al passato le allusioni al presente e le lezioni dell'avvenire», secondo l'invito da lui rivolto pochi anni prima agli storici nella lettera *Sul romanzo storico* [12]. Dico subito che i riferimenti alla situazione contemporanea sono numerosissimi, e svariate le tecniche utilizzate. C'è l'allusione appena velata: ecco la «sentinella tedesca» che ora passeggia placidamente presso il pulpito della Loggia degli Osii, dove un tempo salivano «il podestà o i consoli ad annunziare al popolo convocato i bandi e le leggi ed a sentirne il parere» (VI). C'è il confronto scoperto: «Io auguro che i miei lettori trovino […] essere strano che diverse persone dessero nel calappio teso dal ribaldo. L'auguro pel loro meglio, giacché questo proverebbe che essi non hanno, ai loro giorni, avuto incontri con simile fiore di scellerati […] L'auguro anche in quanto sarebbe indizio che non hanno mai provato i duri passi dell'esiglio» (XV). C'è l'antifrasi, magari rafforzata da un inatteso e malizioso parallelismo; si leggano le due pagine conclusive, dove le amare riflessioni circa l'epitaffio che celebrerà la «*lunga e onorata* canizie» dell'abominevole capitano di giustizia Lucio sono accostate a quelle sul destino del Milanese: «Nessuno ignora le vicende che da quel punto corse il ducato, […] finché traverso a *lunghi e indecorosi* dolori, non potè arrivare a quel riposo e a quella felicità *che ciascuno vede*» (*Conclusione*; corsivi miei).

Ma c'è un ampio brano sul quale soprattutto vale la pena di soffermarsi, perché rappresenta un po' il centro ideologico del romanzo. Siamo nel capitolo V, al momento in cui si riuniscono nel palazzo dei Pusterla gli oppositori di Luchino. A colpirci, è innanzi tutto la descrizione della grande sala in cui vengono accolti i congiurati, lontanissima dagli ambienti spogli che sappiamo essere stati usuali anche per le famiglie nobili e ricche

[12] Cantù, *Sul romanzo storico. Lettera di un romantico*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1831, p. 22. Questo invito viene indirettamente ripreso, con riferimento alle attese del pubblico, nella recensione ai *Mémoires* di Chateaubriand: «Ora […] si cerca non tanto un racconto del passato quanto un confronto col presente e una rivelazione dell'avvenire»; cito da *Chateaubriand*, Milano, Stella, 1835, p. 5 (opuscolo tratto dal «Ricoglitore italiano e straniero» del medesimo anno).

durante il Medioevo; questa sala è invece arredata – non diversamente dal salotto di Margherita – secondo «la tipica formula borghese ottocentesca, che prediligeva l'*entassement* degli oggetti» [13]: arazzi, scansie, vasi e piatti di maiolica a rilievi di frutta colorati, zendadi «a partite di vaghissimi colori», scanni di velluto… Con anacronismo esibito, questa descrizione ci introduce in un dialogo a più voci nel quale sembrano essere stati trasposti da Cantù spezzoni di discussioni politiche recenti. Alcune battute appaiono addirittura riprese pari pari dalle carte manoscritte sequestrategli dalla polizia all'atto dell'arresto [14]: si criticano le azioni cospirative che rischierebbero di «attizzare fra gli oppressi un'ira impotente», si deplora l'atteggiamento superficiale di quei sovversivi che finiscono con l'offrire ai dominanti l'occasione per operare più dure repressioni, si pone in evidenza il pericolo che le rivoluzioni servano semplicemente a promuovere l'avvento di «un nuovo padrone», si biasimano quanti si arrogano arbitrariamente il diritto di rappresentare il volere della moltitudine.

Già ho citato le parole con cui Margherita – una Margherita che sembra aver letto non tanto il *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca, quanto il *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana* di Cuoco – ricorda come la libertà non possa essere imposta a un popolo impreparato, un popolo che per lei non è «né tutto oro, né tutta feccia». Aggiungo adesso che queste parole cadono nel mezzo di una disputa in cui alcuni fanno proposte di tipo decisamente giacobino («Gloria a Bruto ed a' suoi imitatori!»), altri sostengono – mazzinianamente – che è necessario risvegliare ed educare la moltitudine promuovendo azioni esemplari, altri ancora (come il «moderato» Maffino Besozzo, che viene schernito dagli estremisti come «guelfo ipocrita!», «papista!», «frate!») esortano a confidare nella religione e in un improbabile sostegno del papa. Né mancano, ovviamente, quelli che appaiono disposti ad accettare qualsiasi scelta politica purché venga soddisfatta la loro personale ambizione. Ci ritroviamo insomma nel cuore di una discussione simile a quelle a cui Cantù dovette certamente partecipare poco prima e poco dopo che la repressione governativa si abbattesse – nel 1833 – sulle strutture della Giovane Italia lombarda. Ciò contribuisce a spiegare perché egli insistesse tanto nel sottolineare come la stesura del romanzo risalisse al 1833-1834. Ma più mi preme rilevare come in tutta la sequenza di cui sto discorrendo la voce narrante si eclissi, mentre l'unico personaggio che si configura palesemente come un portavoce dell'autore, cioè Margherita, non prospetta soluzioni o proposte valide per l'immediato.

---

[13] Ciardi, *op. cit.*, p. 121.

[14] Su queste carte si vedano: Marino Berengo, *Cesare Cantù scrittore autobiografico*, in «Rivista storica italiana», 1970, p. 721 ss.; Della Peruta, *op. cit.*, pp. 38-39.

Se a questo punto ci interroghiamo sul messaggio complessivo dell'opera, se ci chiediamo quali «lezioni dell'avvenire» ci vengano impartite, non possiamo non prendere atto del pessimismo dello scrittore, sicuramente incupito per la dura prova del carcere e per l'indifferenza manifestata dai suoi concittadini verso i patrioti nei primi anni Trenta [15]. Vero è che Cantù invita apertamente i lettori a non sottovalutare la testimonianza delle vittime, che dedica molto spazio a illustrare i gesti positivi che vengono compiuti nella vita quotidiana dalla gente, che mostra di credere all'importanza della pubblica opinione, che rivendica il valore civile dello sviluppo economico e delle moderne riforme legislative. Ma l'abiezione del tempo in cui signoreggiava Luchino non vale a illuminare per contrasto l'oscurità del presente. Per troppi aspetti ha ragione Mutterle: in *Margherita Pusterla* la storia è vista soprattutto come sventura e disinganno, guelfismo e ghibellinismo sono ridotti a categorie risibili, lo stesso vagheggiamento dell'Italia comunale finisce con l'assumere l'aspetto di un debole esorcismo, giacché il modello non risulta avere sussistenza effettuale [16].

Della contraddizione fra il tetro quadro tracciato nel romanzo e l'ottimismo progressivo professato in altri scritti, anche sulla scorta di Gian Domenico Romagnosi [17], Cantù era del resto consapevole. Non per nulla, avviandosi a raccontare la tragica conclusione della vicenda, osserva: «qui come altrove, la storia potrebbe aver apparenza di satira»; e soggiunge: «Che se pure fra i disconforti che troppo spesso ella [cioè la storia] reca, vorremo […] cercare cosa che ne consoli, sia il considerare quanto la dignità dell'uomo abbia, da quel tempo in poi, aquistato rispetto» (XXI). Ancor più sintomatico lo sdoppiamento attraverso cui avrebbe voluto replicare alle accuse di eccessivo pessimismo nel *Romanzo autobiografico*. Lì immaginerà che il suo *alter ego* Efisio Valera scriva a Cesare Cantù per chiedergli consiglio, avendo maturato l'intenzione di seguire l'esempio di Buonvicino, di ritirarsi in convento, lontano da un «mondo che fa costar tanto le sue dolcezze, che non perdona ad affetti, a virtù»; e questo Cantù nominato in terza persona, cartaceo, risponderà sempre per lettera: «pareri sì fatti non può darveli se non il sacerdote che dirige la vostra coscienza. Ma giacché

[15] Sulla «magra accoglienza» ricevuta all'uscita dal carcere, e sulla «mancanza di rispetto per la sventura», Cantù si soffermerà nel *Romanzo autobiografico*, ed. cit., p. 138 ss.

[16] Cfr. Mutterle, *op. cit.*, p. 1108.

[17] Nel 1835, ricevuta notizia della morte di Romagnosi, Cantù scrisse un saggio commemorativo nel quale dichiarava di apprezzare vivamente le idee del grande giurista sul progressivo incivilimento e «perfezionamento» dell'umanità; ma sui motivi di consenso e di dissenso si vedano le considerazioni di Della Peruta, *op. cit.*, p. 42.

toccate una mia creazione […], permettete che io vi dica che Buonvicino aveva già servito la patria, e che si ritirò in un Ordine dedicato ai lavori» [18].

Quanto ho detto può bastare, credo, perché si cessi almeno di considerare *Margherita Pusterla* come un libro che farebbe appello soprattutto al sentimento, alla complicità di chiunque abbia mai «spasimato». Esempi di bontà disarmata ed orrori certo abbondano e sovrabbondano, secondo i dettami di una fastidiosamente convenzionale pedagogia per il popolo; ma la ricchezza del romanzo va ricercata nelle provocazioni anche intellettuali da cui è connotato, nella sua «incoerenza», in quella consapevole rinuncia alla sintesi che forse oggi potremmo riguardare come frutto di un vivo senso della complessità e del paradosso.

3. – Dopo il 1838 Cantù pubblica e ripubblica in volume non pochi testi narrativi, variamente recuperando e mescolando novelle sentimentali, favole rusticali, *exempla* morali, racconti storici ed eziologici, descrizioni di viaggio: escono nel 1841 le *Sei novelle offerte alla nobildonna Sofia Predabissa il giorno che si fa sposa al dottor Carlo Alfieri*, nel 1846 le *Novelle lombarde*, nel 1847 i *Racconti* (nel 1853 in edizione «migliorata e accresciuta»), nel 1868 i *Racconti storici e morali*, nel 1883 le *Novelle brianzuole*, nel 1888 i *Racconti alla buona*. Le strade che egli viene percorrendo o ripercorrendo con più frutto non sono però quelle del racconto in senso proprio: se badiamo alle date di composizione, la sua vena narrativa sembra anzi essersi esaurita poco dopo la metà degli anni Trenta [19]. Non fanno eccezione, d'altro canto, né l'*Ezelino da Romano* né il *Romanzo autobiografico*. Del primo basterà ricordare come sia stato costruito nel 1854 con i ritagli di pagine storiche maggiori [20]; del secondo – elaborato dapprima nel 1849-1850, sottoposto a parziale revisione a distanza di quasi un quarantennio e non mai dato alle stampe – tutto si può dire tranne che sia un romanzo. La scelta di questo sostantivo da parte dell'autore (che non aveva presentato come romanzo neppure *Margherita Pusterla*) va ascritta principalmente alla volontà di cautelarsi rispetto a possibili accuse di calunnia o di alterazione disinvolta: c'è l'apologia, il documento, il memorialismo enciclopedico, non certo l'intreccio narrativo. Il Cantù stesso precisò nel proemio: «Trattandosi di Memorie tutto vi cape, né fa bisogno di quel concatenamento che portano

[18] *Romanzo autobiografico*, ed. cit., p. 337.

[19] Anche per la produzione novellistica di Cantù permangono problemi di datazione. Grazia Melli, in margine alla sua acuta lettura della *Madonna d'Imbevera*, nota ad esempio come nelle raccolte in volume vengano datate 1832-1835 alcune novelle di ambientazione ottocentesca che videro per la maggior parte la luce su strenna tra il 1838 e il 1847 (*op. cit.*, p. 231).

[20] Cfr. Paolini, *op. cit.*, p. 239.

un romanzo e una storia». Non mi pare davvero il caso, dunque, di insistere nell'accostamento col tommaseiano *Fede e Bellezza*[21].

4. – Tratti significativamente romanzeschi sono invece rintracciabili nel *Portafoglio d'un operaio*, pubblicato nel 1871[22]; e soprattutto per questo motivo, oltre che per l'attenzione rivolta agli effetti delle innovazioni tecnologiche e industriali[23], il *Portafoglio* si distacca dalle opere edificanti che furono elaborate da Cantù nei suoi anni tardi, come il quasi coevo *Buon senso e buon cuore* (1870) e il non molto posteriore *Attenzione! Riflessi di un popolano* (1876).

Sulla tripartizione del *Portafoglio* si è già felicemente soffermato Carlo Ossola[24], osservando come a un primo blocco di diciannove capitoletti propriamente narrativi si giustapponga una sezione centrale (diciotto capitoletti) eminentemente didascalica, seguita a sua volta da dodici paragrafi in cui prevale l'argomentazione etica. Sempre Ossola ha notato come nella seconda e nella terza parte siano incluse non poche sequenze che sono frutto della riscrittura di pagine proprie e altrui: c'è il recupero di alcune conferenze già incluse in *Buon senso e buon cuore* e l'ampliamento-aggiornamento della parte finale del *Giovinetto drizzato alla bontà, al sapere, all'industria*, opera risalente a più di trent'anni prima; c'è il riuso delle biografie di Samuel Smiles e delle tabelle e note statistiche di quell'Alessandro Rossi che fu dedicatario, ispiratore e forse anche collaboratore di Cantù nella revisione del volume… Aggiungo solo che il capitoletto *La buona moglie fa buono il marito*, inserito nella prima parte, ricalca con pochi ritocchi la novella *La Setajuola* (datata 1834 già nel volume *Novelle lombarde*, ma pubblicata sull'*Almanacco della provincia di Como* nel 1841).

Il *Portafoglio d'un operaio* vuol essere, insieme, un «libro d'emblemi» e un «romanzo»[25]. In effetti, le scansioni interne non sono tali da spezzare

---

[21] Non voglio, ovviamente, negare che l'opera di Tommaseo abbia costituito per Cantù uno dei modelli: ma si veda in proposito l'introduzione di Bozzoli all'edizione postuma (cit.) del *Romanzo autobiografico*, pp. X-XII e XXIX-XXX.

[22] *Portafoglio / d'un / operaio / ordinato e pubblicato / da / Cesare Cantù*, Milano, Tipografia e Libreria Editrice Giovanni Agnelli, 1871. Citerò dall'edizione curata da Carlo Ossola, Milano, Bompiani, 1984, riportando il titolo dei capitoletti (che qui, così come nella *princeps*, non sono numerati).

[23] A questo proposito va rilevato come nel libro si manifestino sia una forte nostalgia ruralista sia una grande fiducia nel fatto che il progresso tecnico e industriale possa produrre ricchezza per tutti. Alquanto unilaterali perciò mi sembrano le contrastanti letture di Della Peruta (*op. cit.*, pp. 57-58) e di Giorgio Bàrberi Squarotti (*L'Italia dell'800 nel portafoglio di un operaio*, in «Tuttolibri», X, 419, 8 settembre 1984, p. 2).

[24] Cfr. Carlo Ossola, *Introduzione* all'edizione del *Portafoglio* da lui curata, cit.

[25] Cfr. *ivi*, pp. 30-31; sull'intarsio «di generi e di strutture» si sofferma anche Giorgio Ficara, *Cesare Cantù*, in «Alfabeta», VI, 65, ottobre 1984, p. 18.

del tutto la trama, anche se le digressioni e le pause si fanno man mano più fitte. Sussiste una prolungata tensione verso la totalità romanzesca, lo sforzo di delineare intorno al protagonista una rete di rapporti a suo modo unitaria, che si faccia specchio dell'universo sociale. Ed è alla fisionomia di questo protagonista che dobbiamo innanzi tutto badare, al suo punto di vista, alla sua voce.

Com'è noto, Cantù presenta la sua opera – nella cornice che racchiude i quarantanove capitoletti – come il risultato della trascrizione delle carte di un operaio, ricevute in consegna dall'industriale Alessandro Rossi («sono esse talvolta un racconto, talvolta un giornale»). Ricorre insomma a una classica finzione, e lascia subito la parola all'operaio Savino Sabini, supposto estensore di un memoriale-diario-zibaldone che copre un arco di tempo che va dal 1815 (data della sua nascita) sino al 1867 (visita all'esposizione di Parigi) [26].

La rinuncia a raccontare in terza persona è coerente con le convinzioni espresse da Cantù fin dal 1835, nella sua recensione ai *Mémoires* di Chateaubriand: lo storico, in quanto tale, non può «dipingere il suo tempo», poiché non può «ergersi a giudice» degli avvenimenti in cui è coinvolto; potrà invece, in quanto uomo fra gli uomini, «dipinger se stesso» oppure «la vita di uno ch'è la vita di tutti i contemporanei» [27]. In altri termini: il *Portafoglio* risponde perfettamente all'idea che il presente non si possa scrivere come Storia, ma soltanto come esperienza soggettiva, come «memoria» organizzata secondo coordinate intrinseche all'esperienza individuale.

L'abbassamento della prospettiva funge da filtro selettivo, aiuta Cantù a liberarsi dall'ingombrante presenza di quell'io troppo intellettuale, onnivoro e risentito, che aveva fatto naufragare il progetto del *Romanzo autobiografico*. Nel contempo, giustifica dall'interno la scelta di un linguaggio particolarmente piano e di un tono sempre affabilmente espositivo, atti a intrappolare i lettori in un atteggiamento di complicità e benevolenza.

Sarà dunque l'ingenuo Savino a raccontarci i suoi mille mestieri, a intrattenerci sui compiti di un garzone da bottega o da officina, di un giovane che impasti ceramiche, di un operaio e di un caposquadra che lavori alla costruzione delle strade ferrate, di un setaiolo, di un tappezziere … Sarà lui a «condurci per mano» dalla Napoli della sua infanzia a un paese della Bergamasca, e via via in giro attraverso l'Italia degli anni Trenta, del Qua-

[26] A quest'ultimo limite cronologico voleva richiamarsi, credo, la retrodatazione della cornice al 1868, nella quarta edizione del *Portafoglio*: come a sottolineare la tempestività della «trascrizione» (ma si vedano, in proposito, i dubbi avanzati da Ossola nella *Nota al testo* dell'edizione da lui curata, cit., pp. 65-66).

[27] *Chateaubriand* cit., pp. 4-6.

rantotto, del regno unificato … Sarà, soprattutto, lui a intessere un continuo elogio dell'onestà, della religione, della mitezza, della pazienza. Ma non vorrei concedere troppo al riassunto; mi limiterò dunque a porre in risalto qualche questione-chiave, procedendo per punti.

Punto primo. Il libro trabocca di inviti alla rassegnazione. Ma il protagonista è una persona inquieta, sempre pronta a cambiare stato, sempre desiderosa di imparare nuove professioni. Di fatto, non accetta i consigli al quietismo civile che gli giungono ripetutamente dallo zio prete, pur tanto venerato. Ed è proprio perché non accetta soprusi che riesce a sfuggire a una condizione di miseria.

Secondo. Alla figura dello zio prete si contrappone quella di don Benigno, curato che vorrebbe «istituire l'ordine de' cappellani degli operai». Quasi dei preti operai …

Terzo. Le ragioni dei padroni (bottegai e imprenditori) vengono puntualmente difese. Ma la stragrande maggioranza dei padroni e dei dirigenti di cui ci viene offerto il ritratto è composta da imbroglioni e da sopraffattori. Bisogna arrivare all'ultima sezione del libro perché si incontri «il buon padrone» (*Finalmente trova un padrone qual poteva augurarsi*).

Quarto. Quando vuole esporre le principali teorie sociali, Cantù interrompe la narrazione di Savino: finge di aver ritrovato fra le carte del suo operaio la trascrizione di un dialogo a cui quest'ultimo avrebbe partecipato più come ascoltatore che come autentico interlocutore (la trascrizione occupa tre capitoletti, a partire da quello che porta il triplice titolo *Lavoro. Produzione. Uno per tutti, e tutti per uno*). Siamo dunque dinanzi alla trascrizione di una trascrizione, e le diverse posizioni ideologiche sui problemi più scottanti ci vengono riportate in forma dialogica, secondo il procedimento già utilizzato in *Margherita Pusterla*. Vero è che il compito di sostenere le ragioni «della sinistra» (come diremmo oggi) viene affidato a un personaggio equivoco, anzi addirittura losco, sulle cui malefatte siamo stati edotti in precedenza. La scorrettezza dell'autore è qui palese. Non mi pare però casuale che questa zona del «romanzo» abbia natura colloquiale, non conclusiva; e che Savino appaia così defilato.

Quinto. Il testo è corredato da note, e qui Cantù parla in prima persona, non risparmiando certo frecciate velenose contro coloro che nel *Romanzo autobiografico* aveva chiamato «liberalastri». Ma a un certo punto, volendo chiarire il suo pensiero sul socialismo e sugli utopisti, ammette: «Talvolta le utopie non sono che verità anticipate: e Aristotele considerava come utopia il lavorare senza schiavi» (*I salari. Le macchine, e cose simili*). Accenno di resipiscenza?

Sesto. Il *Portafoglio* ha indubbiamente un suo scioglimento: nell'ultimo capitoletto apprendiamo che Savino, in virtù del testamento del «buon pa-

drone», è diventato direttore di una fabbrica con un'interessenza del dieci per cento sui guadagni netti. Questa conclusione – simmetrica rispetto alle descrizioni di sventure e disinganni che connotano l'*incipit* – risente probabilmente dell'influenza esercitata su Cantù dal cattolicesimo sociale belga (da Huet a Périn), tramite Alessandro Rossi. Nella postilla che completa la cornice, in forma di lettera inviata da Cantù alla tipografia Giacomo Agnelli, si nega tuttavia che la storia di Savino abbia uno scioglimento. Ma se lo scioglimento non appariva credibile neppure all'autore-editore …

Dobbiamo dedurne, a nostra volta, che Cantù si rendesse conto di come al provvidenzialismo esplicito della sua opera facessero riscontro non poche smentite implicite, contenute nel testo medesimo? Penso di sì; penso che lo scrittore sapesse benissimo che la realtà rifiutava le forzature dell'ideologia, anche quelle della sua ideologia. Ed è appunto nelle suture lasciate in bella vista, oltre che nelle pieghe e nelle crepe del libro, che possiamo ritrovare la lampeggiante onestà di uno sguardo capace, non di rado, di riscattarsi da conformismi e pregiudizi.

Le *Confessioni* di Ippolito Nievo

Letteratura come azione. – Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων, il carattere dell'uomo è il suo destino: questa massima antica, che ripetutamente echeggia nelle *Confessioni d'un Italiano*, ripresa talora in più estese varianti, talora quasi alla lettera (come nel capitolo IV: «mio pensiero è che la fortuna nostra sia iscritta profeticamente nell'indole») [1] ben si attaglia alla figura esemplare di Ippolito Nievo, scrittore-patriota per eccellenza, poeta e combattente nelle imprese garibaldine. Entrò trentenne nella leggenda, lasciando ai posteri l'immagine di un giovane uomo capace di fondere in modo mirabile spontaneità e maturità, l'intensità del sentire e la chiarezza nel fare. Seppe vivere in un breve arco di tempo una vita intera, ricca di affetti pubblici e privati, politicamente incisiva, letterariamente fecondissima. Un esempio coerente di operosità, dinanzi al quale persino Benedetto Croce dichiarò di provare un sentimento di «suggezione» [2].

La coerenza nieviana non deve tuttavia essere confusa con una sorta di generica compattezza, quasi che lo scrittore fosse immune da dubbi e conflitti interiori; il suo carattere, così come il suo destino, si venne forgiando attraverso gli anni-chiave del Risorgimento, nell'ambito di un processo i cui poli dialettici riconosciuti erano natura e storia, o più precisamente, secondo quanto leggiamo nelle pagine conclusive delle *Confessioni*, natura ed educazione: «La vita è quale ce la fa l'indole nostra, vale a dire natura ed educazione; come fatto fisico è necessità; come fatto morale, ministero di giustizia».

Lungi dall'essere invocata a giustificazione di fatalistiche attese, l'antica saggezza greca veniva così calata in una formula attualizzante ben degna del volontarismo etico risorgimentale; si operava la saldatura tra una con-

---

[1] Per *Le Confessioni d'un Italiano* faccio riferimento a Ippolito Nievo, *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano - Napoli, Ricciardi, 1952. Con il numero romano posto fra parentesi dopo una citazione indicherò il capitolo.

[2] Benedetto Croce, *Ippolito Nievo - Giuseppe Rovani* [1911], in Idem, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1956[6], p. 114.

cezione immanentistico-religiosa della natura che sembrava togliere spazio, sul piano effettuale, alla libera iniziativa del singolo (non per caso, all'inizio del capitolo XXII, il protagonista-narratore delle *Confessioni* riconosce che, di tutte le professioni cui si era dedicato, a nessuna era stato condotto dal «suo libero arbitrio») e la fiducia nel valore storicamente determinante di ogni azione compiuta con l'intento di contribuire al progresso civile. Da uno stato di necessità a un responsabile esercizio di giustizia: il passaggio era suggellato dall'accoglimento di uno fra gli insegnamenti basilari di Giuseppe Mazzini, che proprio nei mesi in cui il Nievo attendeva alla revisione del suo capolavoro veniva ripetendo: «La vostra libertà, i vostri diritti, la vostra emancipazione da condizioni sociali ingiuste, la missione che ciascun di voi deve compiere qui sulla terra, dipendono dal grado di educazione che vi è dato raggiungere» [3].

Mazziniane del resto si rivelano, in larga misura, le coordinate ideologiche connesse con la visione del mondo che emerge dalle *Confessioni*: il richiamo ai doveri come fondamento dei diritti; l'insistenza sul motivo della speranza come funzione centrale della coscienza progressiva; il particolare teismo e la fede nei popoli che «soli nella storia vivono, combattono, e se cadono, cadono forti e onorati, perché certi di risorgere» (XI); la persuasione secondo la quale la verità è conquista dialettica del pensare e dell'agire… Trasparenti anche, nella loro ispirazione, certi motti e indicazioni di più marcato segno politico, puntualmente tramati nell'ordito narrativo: si noti, per esempio, come il trinomio «verità-giustizia-libertà» sostituisca lo *slogan* «liberté-egalité-fraternité» (IX), come vengano riprese in più luoghi la profezia dell'avvento di una Terza Roma e la polemica contro le vecchie società segrete, considerate appunto alla stregua di sette di iniziati prive di «bastevole radice nel popolo».

Quello del Nievo peraltro era «un mazzinianesimo ben assimilato e quindi suscettibile d'intelligenti applicazioni anche al di là degli stessi interessi del maestro», che ben poteva essere «contraddetto» (Di Benedetto) [4]; ciò vale innanzi tutto per l'atteggiamento assunto nei confronti del pubblico e perciò verso la tradizione e il linguaggio letterario. Sintomatici a questo proposito sono i giudizi assai limitativi espressi nelle *Confessioni* non solo su Francesco Domenico Guerrazzi, discusso capofila della cosiddetta scuola democratica, ma anche su «mostri sacri» quali il Byron e soprattutto

[3] Giuseppe Mazzini, *Educazione*, in «Pensiero ed Azione», 17, 2-16 maggio 1859, poi in *Doveri dell'uomo*, cap. IX, ora nel vol. XXIV dell'edizione nazionale degli *Scritti editi e inediti*, Imola, Galeati, 1935, p. 98.

[4] Arnaldo Di Benedetto, *Il padre Pendola e l'«ingenuo» Carlino: un'astuzia della Provvidenza* [1973], in Idem, *Stile e linguaggio. Saggi di analisi letteraria*, Roma, Bonacci, 1974, p. 297.

il Foscolo. All'autore inglese, definito dal Mazzini «intelletto sovrano dell'epoca» insieme col Goethe [5], si rimprovera qui di aver nascosto sotto apparenze di sublimità mefistofelica «un'assoluta impotenza di comprendere la vita»; il poeta di Zante viene accusato di essersi ritratto «dall'amicizia, massime degli uomini, per ottenerne meglio l'ammirazione», di aver scritto odi con tutto il classicismo d'Anacreonte e di Orazio standosene «sul tirato come un uomo di genio» (XXI, XVIII). Non meno significativa è la dichiarazione di poetica posta quasi in apertura del capitolo X, dove viene indirettamente messa sotto processo la stessa aulicità della prosa mazziniana: «Farsi intendere da molti oh non è forse meglio che farsi intendere da pochi? In Francia si stampano si vendono e si leggono più libri non peraltro che per la universalità della lingua e la chiarezza del discorso. Da noi abbiamo due o tre vocabolari, e i dotti hanno costumi di appigliarsi al più disusato. Quanto poi alla logica la adoperano come un trampolo …».

In effetti il Nievo, pur facendo propria l'ironia mazziniana verso gli epigoni del Manzoni, troppo spesso ancorati a un sentimentalismo arreso e fittizio, preferì approfondire la polemica abbozzata dal grande patriota genovese contro quanti collocavano nelle loro pagine ogni cosa «d'un grado al di sopra della realtà» [6], traendone, sia pure con qualche esitazione, le conseguenti deduzioni stilistiche. Un incoraggiamento ad avviarsi in questa direzione gli veniva da parte dell'allora mazziniano Carlo Tenca, che si batteva sulle colonne del «Crepuscolo» appunto in favore di «un avvenimento del popolo nella letteratura» a cui corrispondesse «un andamento più familiare e più schietto» della narrazione [7]. L'influenza dell'autorevole critico milanese risulta palese già negli *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* (1854): il ventitreenne Ippolito non si limitava a lamentare, in armonia con quanto molti venivano scoprendo e denunciando, il perdurante distacco tra intellettuali e popolo, ma si faceva anche deciso propugnatore di una poetica che mettesse al bando le astrattezze, che tenesse conto della «indole pratica e precisa de' tempi nostri»; parallelamente auspicava una «fusione conciliatrice» dei dialetti nella lingua nazionale. Se infatti la lingua scritta ricevuta in eredità dalla tradizione costituiva pur

---

[5] Mazzini, *D'una letteratura europea*, in «Antologia», 107 e 108, novembre e dicembre 1929, ora nel vol. I degli *Scritti editi e inediti* cit., 1906, pp. 215-216.

[6] Cfr. Mazzini, *Moto letterario in Italia*, in *Scritti editi e inediti* cit., II, 1910, p. 364 (il saggio uscì dapprima in inglese, con il titolo *Italian Literature since 1830*, su «The London and Westminster Review», VI, October 1837).

[7] Carlo Tenca, recensione (IV parte) al *Compendio della storia della letteratura italiana* di Paolo Emiliani-Giudici, in «Il Crepuscolo», III, 10, 7 marzo 1852; cito da Carlo Tenca, *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e di altri scritti*, a cura di Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 310-311.

sempre lo strumento a cui occorreva rifarsi per «vestire i concetti metafisici», i linguaggi parlati nelle varie regioni potevano offrire a loro volta un contributo insostituibile per colorire in modo più franco e appassionato gli affetti e le vicende quotidiane [8].

Il Nievo reputava insomma necessario un profondo rinnovamento dell'italiano convenzionale, regolato dai cruscanti in modo esclusivo sui modelli illustri dei secoli gloriosi: per lui la lingua era, come ha osservato il De Luca [9], un organismo di vita complessa, che doveva attingere la sua linfa ai vari idiomi della penisola, e più particolarmente ai conversari della gente comune. Si accinse perciò a sviluppare la linea del Manzoni, non del Manzoni che si era venuto chiudendo nei pregiudizi del fiorentinismo, ma dello scrittore che con la prima edizione dei *Promessi sposi* (più diffusa allora di quella definitiva, sciacquata in Arno) già si era aperto alle «maniere speciali dei dialetti lombardi».

Sul fondamento di queste opzioni, l'autore padovano finì col collocarsi in posizione eccentrica rispetto agli altri scrittori di tendenza democratico-repubblicana. Questi ultimi si affidavano infatti in prevalenza al linguaggio aulico della retorica civile, incomprensibile per chi non fosse nutrito di buoni studi, proprio perché diffidavano dei ceti popolari e preferivano «cercare i loro adepti-lettori fra le persone coltivate: gli studenti, i professionisti che alimenteranno il volontariato degli anni eroici» (Spinazzola) [10]. L'itinerario stilistico nieviano denota invece lo sforzo di adeguarsi a un pubblico che viene via via identificato con le più larghe cerchie di lettori disponibili: l'approdo alla produzione romanzesca implicava nel suo caso – come risulta fra l'altro da una lettera inviata all'amico Andrea Cassa in occasione della stampa del *Conte pecorajo*, nell'anno stesso in cui sarebbe iniziata la stesura delle *Confessioni* – l'intenzione di essere letto anche «dalle donne sotto la cappa del camino nelle lunghe serate d'Ottobre» [11].

---

[8] Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* [1854]: cito dal testo riprodotto, con una premessa di Ferruccio Ulivi, sul supplemento n. 1 a «La Lapa», II, 2, giugno 1954 (le frasi riportate sono alle pp. 20, 21, 27).

[9] Iginio De Luca, *Introduzione* a Ippolito Nievo, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1956, pp. XXXV-XXXIX e LXI-LXIV; Idem, *L'«Addio» di Lucia nei «Promessi sposi» e l'«Addio» di Carlo Altoviti nelle «Confessioni d'un Italiano». Appunti per un'analisi testuale stilistica*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, Atti della Tavola rotonda (Venezia, 10 novembre 1973), a cura di Vittore Branca, Ettore Caccia e Cesare Galimberti, Firenze, Olschki, 1976, pp. 161-199.

[10] Vittorio Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della Letteratura Italiana*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, VII *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 1012.

[11] Ora in *Lettere*, a cura di Marcella Gorra, in *Tutte le opere di Ippolito Nievo*, VI, Milano, Mondadori, 1981, p. 451 (lettera del 26 agosto 1857).

L'analfabetismo dominante poneva dei limiti invalicabili; ma è certo che il Nievo si augurava di raggiungere, al di là delle *élites* urbane, quanti possedevano un grado sia pur elementare d'istruzione, ivi compresi gli abitanti dei piccoli centri contadini, gli strati meno rozzi di quei ceti rurali che già erano stati parzialmente coinvolti durante l'età napoleonica nel processo di maturazione civile. L'adesione al mondo campagnolo si univa con la convinzione che fosse urgente allargare la base sociale del moto risorgimentale: non per nulla nelle *Confessioni* proprio al figlio di un «uomo di comune», Bruto Provedoni, viene fatto esprimere il timore che dalla rivoluzione nazionale emerga, in assenza di una più vasta partecipazione, «un'aristocrazia del denaro, che farà desiderare quella del sangue» (XVIII).

Rifiutata ogni scelta drastica tra i possibili destinatari, il Nievo tentò quindi di operare un compromesso fra le esigenze di un pubblico eterogeneo e, conseguentemente, fra i diversi livelli linguistici. Ne sono prova sia gli equivoci accostamenti di espressioni colte e dialettali che caratterizzano i suoi primi romanzi, sia gli scarti fra più aree semantiche ancora avvertibili all'interno del capolavoro. Qui s'incontra un'alternanza tra dialettismi corrivi, nelle parti narrative, e forbitezze solenni, negli indugi meditativi o esortativi: ma i bruschi accostamenti sono eliminati, l'arco delle oscillazioni ridotto, e a riequilibrarle interviene l'andatura quasi sempre piana della sintassi, che avvicina lo scrittore al parlante.

È doveroso ribadire, d'altro canto, come in questa ricerca si riflettesse, assai più che l'esigenza di approfondire un programma artistico rigorosamente definito, un'ansia tutta pratica di partecipazione alle vicende culturali e politiche contemporanee. Il Nievo non amava né le macerazioni solipsistiche né l'accanimento perfezionistico sulla singola pagina; decise anzi di saggiare la propria vena attraverso una sperimentazione diffusa, applicando con mano veloce nei propri scritti il frutto di numerose letture: Giusti e Heine, Voltaire e Sterne, George Sand e Caterina Percoto, Goldoni e Pietro Chiari, Lesage e Rousseau … Calchi fin troppo evidenti, fonti utilizzate con una disinvoltura che implicava un rapporto di dipendenza tecnico-letteraria sempre avvertito come provvisorio, subordinato alla consapevolezza del valore politico della scrittura. Con disponibilità analoga concepì l'esercizio giornalistico e l'esperienza epistolare (l'uno e l'altra intensissimi) come connaturali, non marginali rispetto all'attività letteraria, mentre svolse quest'ultima attraverso i generi e le forme più disparati: prima delle *Confessioni*, aveva già all'attivo, oltre al romanzo contadinesco che abbiamo sopra ricordato, un romanzo storico, quattro raccolte di poesie, drammi e commedie, una farsa, due tragedie, una decina di novelle campagnole generalmente di notevole ampiezza, racconti e abbozzi minori, saggi, traduzioni, note d'ogni tipo.

In questa produzione campeggiano di volta in volta, fra mille spunti e motivi, quegli interessi che costituivano la sostanza intima della psicologia dell'autore: la fiducia nel mondo umile dei contadini e la considerazione attenta degli affetti anche fanciulleschi, la passione dolente per Venezia e il gusto del grande orizzonte storico; cambiano il tono e le tecniche, resta saldo l'intento di pervenire a una maggiore chiarezza ideologica e, insieme, a un più fattivo rapporto con la società nel suo complesso.

L'atto di nascita dell'ottuagenario. – La stessa rapidità di scrittura in virtù della quale le *Confessioni* poterono assumere forma definitiva in poco più di otto mesi, tra il dicembre 1857 e l'agosto 1858, era dunque ben lontana dal rappresentare il frutto eccezionale di un improvviso *raptus* creativo; straordinaria piuttosto ci appare – anche rispetto alle opere successivamente compiute o iniziate dal Nievo, tra cui il romanzo *Il pescatore d'anime* – la confluenza in un unico vasto organismo di temi, motivi, fonti letterarie che avevano in precedenza contraddistinto o alimentato singole prove. Questa operazione fu certo resa possibile dalla tendenza a considerare il romanzo come genere letterario recettivo per eccellenza (basti ricordare i *Cento anni* di Giuseppe Rovani, di cui proprio nel '57 era cominciata la pubblicazione in appendice sulla «Gazzetta Ufficiale» di Milano) e dal desiderio diffuso, dopo le delusioni del '48-'49, di trarre un bilancio complessivo della vicenda dell'ultimo secolo (anche in sede storiografica: già nel '51 Cesare Cantù aveva dato alle stampe la sua *Storia di cento anni*); ma assai più determinante dovette essere per il Nievo il desiderio di contribuire, con tutto il peso dell'esperienza intellettuale e letteraria accumulata, al superamento delle controversie fra le quali si dibattevano i patrioti democratici dopo che il fallimento, nel luglio '57, della spedizione di Carlo Pisacane aveva accelerato la crisi del mazziniano Partito d'Azione. Quest'ultimo fu investito da critiche violentissime, mentre sorgeva la Società Nazionale, di cui assunsero la presidenza e la vicepresidenza due eroi delle difese repubblicane del '49, cioè Daniele Manin e Giuseppe Garibaldi, promuovendo la fusione tra le forze liberali già orientate al Piemonte e i democratici dissidenti dal Mazzini. La situazione poneva il patriottismo dei novatori dinanzi a scelte ormai ineludibili, tanto più laceranti per coloro che avevano lucidamente criticato, a tacer d'altro, la subordinazione degli interessi generali a quelli sabaudi durante la prima guerra d'indipendenza italiana e la logica machiavellica da cui era scaturito l'intervento piemontese in Crimea, ai danni della nazione greca.

Ci mancano purtroppo testimonianze biografiche precise sulla posizione assunta durante quei mesi cruciali dall'autore padovano, che fin dal tempo dell'assedio di Livorno aveva compiuto un'impegnativa scelta di campo, schierandosi – a quanto pare anche fisicamente, come ha ribadito di recen-

te Marcella Gorra [12] – al fianco dei difensori della città; certo è che, pur accingendosi a seguire l'esempio di Garibaldi, continuava a nutrire molti sospetti nei confronti dei giochi diplomatici cavouriani: non per caso nelle ultime pagine delle *Confessioni* viene data notizia della morte di un nipote del protagonista, Demetrio Apostulos, caduto combattendo nel '55 contro i turchi (in favore dei quali erano intervenuti in Crimea i piemontesi). Altrettanto certo è che le dispute del '57, in cui fu coinvolto direttamente, giacché frequentava a Milano il celebre salotto della contessa Maffei e altri ritrovi di patrioti e di intellettuali, istillarono nel suo animo un'amarezza profonda, ancora manifesta nelle lettere coeve alla stesura del capolavoro. Scriveva il 22 marzo 1858 all'amico Arnaldo Fusinato, con esplicito riferimento alle delusioni patite dai patrioti dopo il moto rivoluzionario del '48-'49: «Come è passato questo decennio, non affatto codardamente forse, miseramente sempre»; e il 22 aprile a Caterina Curti Melzi, sorella della diletta Bice: «tutto ci manca, perfin la libertà dell'aria che si respira. Promesse, amici, credenze, lusinghe, tutto ci manca a destra ed a sinistra […] beati coloro che godono l'umiltà della sepoltura» [13]. Se si tiene presente che il timore della censura austriaca imponeva prudenza, non sarà difficile individuare in *coloro* i martiri di quegli anni.

Da questa crisi angosciosa nacquero dunque le *Confessioni*, che pur si aprono e si chiudono con ferme parole di fiducia e di speranza, fiducia nella suprema giustizia che dominerebbe le vicende del mondo, speranza del risorgimento politico e morale di un intero popolo. La contraddizione è apparente: mentre si calava nei panni di un ottimista *alter ego* ottuagenario, il Nievo ventisettenne voleva appunto combattere col proprio impegno di scrittore l'inerzia indotta dalle delusioni. Sapeva infatti che l'umiltà vera, lungi dall'apparentarsi con la sterile rinuncia, va conquistata attraverso un coraggioso uso della ragione, riscoprendo il valore di ogni singolo fallimento nell'ambito di una storia più vasta; del resto, quanto più gli ultimi avvenimenti rendevano evidente come il rinnovamento nazionale si sarebbe dovuto necessariamente appoggiare «ad un concorso tale di interessi che lo dimostrassero un ottimo capitale con grassi e sicuri dividendi» (XX), tanto più era necessario favorire una riconciliazione patriottica che non rinnegasse i «sublimi e generosi slanci d'una volta».

A collocare i fatti in prospettiva, e a ribadire nel contempo il primato dell'esperienza nei confronti di qualsivoglia dogmatismo, provvede la narrazione in prima persona, posta sulle labbra di un protagonista che stabilisce con il lettore un rapporto da pari a pari, libero per così dire da precetti

[12] Marcella Gorra, *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 75.
[13] *Lettere* cit., pp. 480 e 490.

d'autore. Antieroe coinvolto in eroiche vicende, Carlo Altoviti racconta sì le proprie memorie con l'autorevolezza di chi è ormai giunto «al limitare della tomba» (I, XXIII), ma anche e soprattutto con la bonomia di chi possiede, e volentieri ammette d'avere sempre posseduto, gli «istinti quieti della lumaca» (XVIII). Siamo all'opposto del narrante che giudica in base a rigidi principi di cui è depositario: l'ottuagenario articola i valori che hanno fatto agire gli uomini della sua generazione, e confessa candidamente di aver considerato di volta in volta la realtà, durante la lunga vita, da punti di vista diversi, con deduzioni talora contrastanti.

L'invito finale alla speranza e alla lotta è persuasivo perché corona un'analisi storica e psicologica condotta con moderno spirito dialettico, tale da portare alla luce molte fra le contraddizioni che caratterizzarono il tramonto dell'*ancien régime* e gli albori del risorgimento italiano. Proprio le lumache, si sa, vanno piano ma lontano: senza tema di smentirsi, l'Altoviti può condannare il cesarismo bonapartistico e dare pieno risalto agli effetti positivi della dominazione napoleonica; ribadire il proprio laicismo e compiacersi per le «infinite circostanze nelle quali la moralità cristiana concorda colla naturale» (XXI); riconoscere i meriti dei moderati, come Cesare Balbo o Massimo d'Azeglio, ed esaltare l'idealismo dei repubblicani; criticare la «smania del fare e del disfare» (XIX) degli intransigenti e ammirare la costanza rivoluzionaria personificata in Lucilio Vianello … Per tal via le *Confessioni* invitano al confronto e al dibattito, mentre indicano nell'adesione alle ragioni profonde della storia lo strumento per distinguere i compromessi inaccettabili da quelli doverosi.

Tanta ponderatezza, accreditata nella finzione letteraria dalla tarda età dell'immaginario narratore, era resa di fatto possibile al Nievo dalla relativa ampiezza dell'intervallo storico: non deve stupire perciò che negli ultimi capitoli aumentino i silenzi, né che il «pieghevole» ottuagenario preferisca talora, sulle questioni più attuali e scottanti, lasciare la parola ad altri personaggi. L'età e il carattere di costoro è spesso l'espressione simbolica del grado di opinabilità connesso ai giudizi espressi o alle posizioni assunte. Così, ad esempio, attraverso il diario dell'impulsivo Giulio Altoviti viene prefigurata, al termine del romanzo, la scelta garibaldina (Garibaldi è l'unico fra gli storici difensori della Repubblica Romana del '49 a essere citato) che il Nievo si preparava a compiere: il passato e il presente dimostravano come fosse moralmente necessario rischiare, ma l'esatto significato di *quel* rischio attendeva ancora di essere acclarato dagli eventi futuri.

Storia e invenzione. – La complessità dell'ispirazione nieviana si riflette nell'abnormità strutturale delle *Confessioni*, che presentano molte caratteristiche trasgressive rispetto alle sottospecie tradizionali del genere romanzesco.

C'è innanzi tutto l'innesto, sul tronco del romanzo storico, di uno schema autobiografico-pedagogico che si riallaccia all'esempio di Rousseau, in special modo al Rousseau dell'*Émile*. Le vite di Carlino e degli altri personaggi principali vengono delineate nella loro totalità, vengono seguite pazientemente attraverso le occasioni esemplari di apprendimento che l'esperienza offre senza soluzione di continuità, mentre lo scenario si allarga in cerchi concentrici sempre più ampi, da Fratta a Portogruaro, da Padova a Venezia, dalla Cisalpina a Napoli a Londra. Assistiamo dapprima al naturale evolversi degli affetti fanciulleschi nel microcosmo del Friuli agreste e patriarcale; poi all'iniziazione sentimentale e morale di adolescenti venuti bruscamente in contatto con un'estenuata civiltà, presso la corte cerimoniosa del senatore Almorò Frumier; quindi, via via, ci vengono presentate le tappe di una compiuta formazione politica e familiare, colte nel trapasso dalla giovinezza alla maturità alla vecchiaia. In tal modo «il romanzo storico diventa romanzo dell'educazione umana» (Bellonci) [14], in armonia con una visione del mondo secondo la quale sia i destini individuali sia il destino storico dell'umanità nel suo insieme si realizzano appunto attraverso un processo di educazione permanente.

Non meno significativa è la maniera in cui viene rovesciato, nel bel mezzo delle *Confessioni*, il rapporto fin lì manzonianamente istituito fra «soggetto primario» e «soggetto secondario», fra vicenda immaginaria cioè e sfondo storico. A partire dal capitolo XI, quest'ultimo acquista un rilievo preminente, conosce sviluppi autonomi che costringono sempre più spesso l'ottuagenario a trasformarsi in cronista. Non si tratta di una discontinuità casuale, imputabile a estrinseci intenti illustrativi che possano essere idealmente espunti all'atto della lettura. Il grado di consapevolezza storicistica conseguito, attraverso l'esperienza e la riflessione, dal protagonista-narratore motiva infatti, dall'interno del racconto, il ribaltamento operato: il punto archimedico coincide non a caso con la caduta di Venezia. La fine della Serenissima Repubblica di San Marco segna per l'Altoviti, con simbolica sincronia, il raggiungimento della maturità e insieme il passaggio da un mondo relativamente immobile a un mondo in rapida evoluzione. Qui sta il centro dell'ispirazione: la «cornice» deve farsi a sua volta «vicenda», poiché gli avvenimenti successivi al trattato di Campoformio offrivano alla coscienza degli italiani l'occasione di interrogarsi su una quantità di storie vissute rispetto alle quali le avventure fantastiche apparivano povere di casi. Il vero, con i suoi aspetti nuovi e inattesi, si era rivelato più ricco del verosimile, più appassionante dell'ipotetico.

---

[14] Goffredo Bellonci, *Introduzione* a Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, a cura di Elena Spagnol Vaccari, Milano, Feltrinelli, 1960, p. XXIV.

A questo mutamento di prospettiva corrisponde necessariamente una svolta anche nell'ambito della dimensione immaginaria dell'intreccio, che muta ritmo e disegno. Nella prima parte delle *Confessioni*, tra una folla di figure comiche, eroicomiche e patetiche, emergono le coppie di Pisana e Carlino, Clara e Lucilio, Leopardo e Doretta. Accanto a episodi in sé conclusi, si sdipana cosi una triplice trama amorosa: le vicissitudini relative procedono attraverso complicanze parallele, si svolgono su registri complementari (mutevolezza affettiva e gelosia, fedeltà disperata e passione eroica, aspirazione all'idillio e sensualità traditrice) come motivi diversi in un ampio *andante* sinfonico, per convergere poi e risolversi all'improvviso in Venezia occupata: qui Pisana sposa il vecchio Navagero, Clara entra in convento, Leopardo si suicida.

Siamo, si badi, appena alla metà del romanzo: eppure solo la prima di queste conclusioni è provvisoria. A questo punto lo scrittore è libero di creare combinazioni inedite intorno all'unico rapporto d'amore privilegiato, può tranquillamente far assumere a molti attori la veste di semplici comparse, mentre nuove figure avanzano sul proscenio da dietro le quinte, o irrompono inaspettate da orizzonti prima ignorati.

Entriamo così nel regno dell'avventura, intesa come puro movimento e imprevisto. L'intento del Nievo è palese: bilanciare con un sovrappiù di *suspense* il maggior peso del materiale documentario, desunto dalle fonti storiografiche (Cappelletti, Cuoco, Botta soprattutto) con rielaborazione resa frettolosa dalla necessità di rievocare una grande varietà di fatti e di ambienti.

La narrazione si fa ciclica: i protagonisti tornano a lasciarsi, a riunirsi, a lasciarsi di nuovo, e le figure minori compaiono scompaiono riappaiono fra colpi di scena e agnizioni, secondo procedimenti corrivi già largamente utilizzati non solo dal romanzo d'avventure settecentesco, ma anche e specialmente dal *feuilleton*. Lo scavo psicologico può essere allora trascurato in favore di descrizioni che s'affidano a facili effetti (Aglaura ha «l'occhio fiammeggiante, le narici dilatate»; Spiro volge intorno «Uno sguardo tale che una tigre non ne lancerebbe uno più formidabile a chi le trucida i suoi figli») oppure viene sostituito da sbrigativi rimandi a opere figurative (ancora Aglaura è «bella come una pittura del Giorgione»; Pisana a Londra appare «pallida trasparente come l'alabastro, profilata nelle sembianze come una Madonna addolorata di Frate Angelico»). Dalle appendici alla moda vengono ripresi temi e situazioni convenzionali: le macchinazioni fantapolitiche, lo pseudorapporto incestuoso, la miseria più nera contrapposta all'attesa di una possibile eredità favolosa, la cecità causata dal carcere e il recupero insperato della vista, il sacrificio dell'onore alle ragioni del cuore con relativo riscatto attraverso la morte accolta come sublime sacrificio.

Va però subito precisato che il Nievo sfrutta tecniche e moduli narrativi abusati con un alto grado di consapevolezza artistica. La ricchezza umana delle sue *Confessioni* è sempre assicurata dalla presenza di qualche personaggio a tutto tondo, o capace di diventarlo: e se è vero che in tutta l'opera «la meraviglia e il mistero cominciano ogni volta che entra in scena la Pisana» (Cecchi) [15], non è meno vero che negli ultimi capitoli acquistano consistenza e profondità Bruto e, più ancora, Aquilina Provedoni, figura quest'ultima connotata con tratti tanto antipatici quanto realistici ed esteticamente persuasivi. Attraverso costei, la critica nieviana nei confronti del perbenismo ipocrita attinge a un'efficacia rappresentativa non inferiore a quella per cui ciascun lettore può cogliere, nelle ombre e nei fantasmi di Fratta, le «memorie simboliche della propria adolescenza» (Russo) [16], o, nella logica enigmatica e capricciosa che guida Pisana, un riflesso dell'aspirazione universale a vivere rapporti umani più autentici, al di là di ogni fittizio condizionamento sociale.

D'altronde, come nella prima metà del romanzo la costante riduzione comica del potenziale eroico determina «l'intenzionale parodia del romanzo storico» (Portinari) [17], così in seguito gli ingredienti tipici del *feuilleton* vengono non solo rimescolati insieme con altri, ma anche passati attraverso il filtro dell'ironia, di modo che si approda a una vera e propria caricatura di molti fra i *topoi* cari agli appendicisti. Si veda, per esempio, come la parte del grande cospiratore sia qui affidata a Todero Altoviti, cioè a un vecchio mercante che vive in una dimensione farsesca; o come nel patetico episodio londinese, quando più forti si fanno le suggestioni lacrimose, il lettore venga esplicitamente invitato a non cedere alla piena degli affetti: «l'uomo fornito di ragione non deve piegarsi ad atto alcuno che non sia ragionevole» (XX). Può essere opportuno a questo proposito ricordare che lo scrittore padovano si era dichiarato persuaso della necessità di sacrificare un poco le proprie «convinzioni in fatto d'arte alle debolezze del pubblico» già in una lettera del 29 agosto 1855 [18], in occasione del passaggio dal *Varmo* ad *Angelo di bontà*, cioè dall'idillio campagnolo alla prima impegnativa prova romanzesca: ma ora le concessioni al gusto corrente si inseriscono in un'accorta operazione demistificante.

---

[15] Emilio Cecchi, *La Pisana* [1942], in Idem, *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957, p. 175.

[16] Luigi Russo, *Le «Confessioni di un Italiano» del Nievo* [1934], in Idem, *Ritratti e disegni storici*, serie IV, Firenze, Sansoni, 1965, p. 150.

[17] Folco Portinari, *Un grande romanzo «inglese»*, in Idem, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 76.

[18] *Lettere* cit., p. 358 (lettera ad Arnaldo Fusinato).

A differenza del castello di Fratta, le *Confessioni* presentano dunque «spigoli, contorni, rientrature e sporgenze» disposti in modo tutt'altro che casuale: la costruzione romanzesca, lungi dal risolversi in un agglomerato di episodi che invitino a interpretazioni selettive, si rivela, nella sua ricercata asimmetria, funzionale a un gioco di allusioni, di corrispondenze e di incastri in cui si riflette lo sforzo problematico di attingere, col minimo di discriminazioni, a una valutazione complessiva del reale. Del resto, il narratore-protagonista gode di privilegi emblematici: relegato fanciullo nella famosa cucina, ha il vantaggio di guardare il fatiscente mondo feudale con l'occhio ingenuo ma disincantato dei servitori; raggiunta la maggiore età, misura dall'interno, grazie alla personale partecipazione, tutto il carico di speranze ma anche di ferocia che i grandi rivolgimenti storici comportano; vecchio, può rievocare il tempo perduto e giudicarlo senza rimpianto, può riaffermare la propria fede nel progresso umano e ammonire i contemporanei a non «ripudiare […] le virtù antiche prima di essersi recinti il cuore con le nuove» (XI). Forse, mentre si immaginava ottuagenario, il Nievo rammentava il detto di Diderot: «On ne pense, on ne parle avec force que du fond de son tombeau: c'est là qu'il faut se placer, c'est de là qu'il faut s'adresser aux hommes» [19].

[19] La sentenza resta identica nel passaggio dall'*Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron* [1779] all'*Essai sur les règnes de Claude e de Néron, et sur les moeures et les écrits de Sénèque, pour servir d'introduction à la lecture de ce philosophe* [1782]; cfr. Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, introductions de Roger Lewinter, Paris, Le club français du livre: XII, 1971, p. 643 e XIII, 1972, p. 464.

I romanzi «fattisti» di Paolo Valera

Lo scrittore e il suo pubblico. – «Io sono fattista e mi nutro di fatti»: così su «La Folla» del 10 gennaio 1915, quando positivismo e verismo erano ormai fuori moda, continuava imperterrito a presentarsi Paolo Valera, poligrafo irregolare e refrattario, perennemente impegnato in un'aspra polemica contro ogni specie di compromesso. E già nel suo primo romanzo si colgono i termini di un anticonformismo che è ben lungi dal rappresentare un'esteriore concessione al gusto *bohémien* della sprezzatura controcorrente: c'è una violenta ripulsa del lenocinio retorico, una condanna senza appello di quanti sostituiscono «forestierismi, idiotismi, caccabaldole […], qualche plebeismo che pute» in nome dell'eleganza formale; gli inventori di favole, i pennivendoli aulici, i poeti che ambiscono alla gloria e al benessere vengono addirittura definiti sbrigativamente «puttane» (*CP* 209 e 102) [1]. Eppure il rapporto con la parola scritta gli era più che mai necessario. Lo prova la sua cinquantennale milizia di giornalista, spintosi sino a fondare e redigere, con le sole forze proprie interi numeri di periodici, come «La Lotta», «La Folla», «La Nuova Commedia Umana». Lo prova la quantità e la varietà dei suoi libri, intorno al cui inventario ancora s'arrovellano i critici: libri qualche volta rielaborati con pazienza, più spesso «ammanniti spietatamente ai lettori» (*CP* 239), composti nelle circostanze avventurose di una vita intensa e dura. Lo prova, *last but not least*, l'espressività trasgressiva del suo linguaggio, il suo porsi in modo autonomo di fronte ai movimenti culturali del tempo.

---

[1] I romanzi di Paolo Valera vengono citati in questo saggio nelle edizioni e con le sigle seguenti: *Alla conquista del pane*, Milano, Giuseppe Cozzi, 1882 (= *CP*); *La folla*, a cura e con introduzione di Enrico Ghidetti, Napoli, Guida, 1973 (= *F*); *La donna più tragica della vita mondana*, nuova edizione, Milano, Casa editrice La Folla, 1923 (= *DPT*); *Il romanzo del mio tempo*, ottanta appendici in «Avanti!», dal 26 marzo al 18 agosto 1906 (= *RMT*); *Dal marciapiede al Parlamento*, centoquaranta appendici non numerate e incomplete sul periodico «La Folla», dal 2 febbraio 1913 al 23 maggio 1915 (= *MP*). Il numero arabo posto dopo un titolo o accanto a una sigla indica la pagina.

In effetti con lo scrittore comasco il proletariato intellettuale cominciava faticosamente a riconoscersi in quanto tale, sfruttato dalla nascente industria culturale[2], condizionato dalle richieste di un pubblico filisteo. Abbandonata ogni romantica illusione nella missione universale dell'arte, non gli restava che impugnare la penna per denunciare la bancarotta della società borghese. Scrivere si doveva per «portare alla superficie il materiale documentario», per «scloroformizzare» il pubblico, così che finalmente «aprisse gli occhi alla verità storica»; troppo circoscritta e inefficace era infatti la protesta di «quegli altri socialisti solitari, che restringono la loro azione di propaganda nel guscio della loro chiesuola e sconfessano gli altri che si perdono nei canali della borghesia»[3].

Dopo essere stato garibaldino a sedici anni nel 1866, divenuto guardia daziaria a Milano nel '70, Paolo Valera scopriva insomma nell'attività giornalistica una forma di intervento valida nella sua precarietà, una scrittura difficilmente convertibile in mitologia proprio perché legata al contingente, atta quindi a soddisfare le due componenti essenziali della sua personalità: la volontà di lotta politica immediata e il bisogno di esprimersi attraverso la parola scritta.

Dalla frequentazione degli ambienti scapigliati d'altro canto emergeva in lui chiara la consapevolezza che la rottura del sistema letterario non coincideva affatto con la rottura del sistema politico-sociale: «Bohème impotente e oziosa, alla porta. La nostra nascita sarà la tua morte» (*RMT*, 5 aprile 1906). Così la polemica contro le pecoraggini della scuola manzoniana, il rifiuto del sapere ufficiale, dei valori accertati cari alla classe dominante, tendeva a risolversi in uno sperimentalismo che era ben lontano dall'essere una semplice norma d'arte: e Valera non esitava a distanziarsi anche dal modello cui prediligeva richiamarsi, Emile Zola. A quest'ultimo contestava di essere fautore dell'arte per l'arte, contrapponendole l'esigenza di un'arte per lo scopo:

> L'arte per l'arte può darvi Nana, dinanzi allo specchio coi peli arrovesciati dalla libidine e madamigella De Maupin abbandonata ai tripudi carnali coll'uomo dei suoi sogni.
> Questa, o signori, è l'arte della *ligne*.

---

[2] Non a caso uno dei molti personaggi-scrittori di Valera, chiedendo «una liberazione per tutti noi vittime degli editori che inghiottiscono i lavori senza dare nulla a chi li produce», afferma: «È la crociata contro le piovre del libro che vorrei. Ho da vendicare i miei romanzi» (*Il romanzo del mio tempo*, in «Avanti!», 7 giugno 1906).

[3] Cfr. rispettivamente: Paolo Valera, *Le dinastie viventi sul tavolo anatomico di Paolo Valera*, in «La Folla», [n.s.], III, 28, 12 luglio 1914, p. 32; Idem, *Borghesia che balla*, Milano, G. Cozzi, 1883, p. 5.

> Poi viene l'arte per lo scopo. La prima preferisce le rose alle patate; la seconda i pomi di terra ai fiori. [4]

L'autore comasco conosceva peraltro il valore «politico» della bellezza, sapeva quanto il pubblico fosse sensibile al magistero dei nuovi vati dell'Italia post-unitaria, eredi di una tradizione di grande prestigio anche se spesso ancorata al mito equivoco della pagina eletta: pur scegliendo le «patate», si guardava bene dal trascurare del tutto le «rose». In un'affettuosa rievocazione del proprio sodalizio giovanile con Enrico Bignami, pubblicata a quasi quarant'anni di distanza su «La Folla», ci ha lasciato un significativo ritratto di sé medesimo, colto di scorcio nell'atto di ricercare ostinatamente «un vocabolo che gli pareva drammatico o robusto o violento», mentre scriveva per «La Plebe» non solo appendici, ma anche recensioni letterarie [5]. Il confronto critico con gli scrittori contemporanei veniva condotto con coerenza aliena da ogni specie di ipocrisia o di narcisismo, ed era funzionale all'acquisizione di un'efficace tecnica descrittiva, al perseguimento di uno stile ora «terso, secco» ora «snodato, fosforescente», capace di restituire al lettore l'immagine del reale attraverso periodi non già piattamente «fotografici», bensì «radiografici» [6]. Né va dimenticato come l'esordio di Valera fosse contrassegnato dalla collaborazione a riviste assai diverse: dal «Gazzettino rosa» di Achille Bizzoni e Felice Cavallotti alla «Plebe», sino alla «Farfalla» milanese di Angelo Sommaruga e di Enrico Onufrio.

Queste esperienze dovettero permettergli di scoprire ben presto quanto ambiguo fosse il rapporto tra ragione politica, ragione letteraria e ragione imprenditoriale [7], avviandolo a una problematica – alquanto disinvolta ma certo in anticipo sui tempi – intorno ai valori dell'arte, alla funzione

---

[4] Giuda Iscariota, *Ciarle*, prefazione a *I mantenuti*, Milano, G.U. Lombardi, 1880, p. 7 (segnalato da Glauco Viazzi in nota a: Felice Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, Napoli, Guida, 1974, p. 13); sul rapporto tra Valera e Zola si veda anche: *Antologia della rivista «La Folla» (1901-1904 e 1912-1915)*, con una *Notizia* del Follaiuolo Bibliografista [Glauco Viazzi], Napoli, Guida, 1973, *passim*.

[5] «Fra coloro che mi hanno ringraziato ricordo Alfredo Oriani, il Dossi e qualche altro» (*Il pioniere del socialismo italiano*, in «La Folla», [n.s.], III, 2, 11 gennaio 1914, ora in *Antologia* cit., p. 158).

[6] Valera, *Le dinastie viventi sul tavolo anatomico di Paolo Valera* cit.

[7] Così Edoardo Scarfoglio: «Per Angelo Sommaruga l'editore non era l'impresario di una scuola letteraria, ma il produttore di una merce, il cui compito si riduce a spacciarne la maggior quantità possibile. Ecco tutta la psicologia sommarughiana, psicologia che ha ora invaso tutto il campo della libreria e del giornalismo, ma che venticinque anni fa pareva cosa esecrabile e quasi criminale» (cfr. Angelo Sommaruga, *Cronaca Bizantina (1881-1885). Note e ricordi*, Milano, Mondadori, 1941, p. 180); Valera bollò a sua volta la «prosa prezzolata» dello stesso Scarfoglio («La Folla», I, 26, 27 ottobre 1901, ora in *Antologia* cit., p. 73).

della letteratura e, sia pure di riflesso, intorno alla funzione dell'intellettuale in una società non più tesa verso i traguardi risorgimentali. Mentre proprio a Milano diventavano sempre più manifesti i segni del primo *boom* editoriale dell'Italia unita, la consapevolezza ideologica del «fare letteratura in una reale frattura esistente fra cultura e massa» (Nazzaro) [8] si univa con la verifica dell'influenza esercitata dalla narrativa d'appendice su strati crescenti di pubblico. La formazione di una classe medio-piccolo borghese e la circolazione ormai capillare del prodotto editoriale rendevano disponibili nuove cerchie di lettori, dei cui gusti bisognava tenere conto per contrastare sul loro stesso terreno gli «instancabili *feuilletonistes* che masturbano la vita che portano in pubblico con i colori spettacolosi della loro fantasia» (*DPT* 9). Così, scartando l'ipotesi di una letteratura per *élites*, lo scrittore comasco s'avviava alla ricerca di un compromesso tra il rifiuto della cultura tradizionale, il disprezzo dei facili modelli alla moda da una parte e l'esigenza di servirsene dall'altra, per protestare contro un mondo dove la sostituzione del valore di mercato al valore d'uso degli oggetti aveva finito col determinare la degradazione di ogni relazione umana. Perciò, nel momento in cui il naturalismo cominciava a incontrare anche in Italia rispondenze nel diffondersi di un abito mentale scientista, per Paolo Valera la visione realistica doveva scaturire innanzi tutto, secondo l'insegnamento di Jules Vallès [9], dall'impatto fra la passione individuale e le condizioni sociali. Il romanzo restava ai suoi occhi possibile solo a patto che superasse, insieme con i propri limiti libreschi, ogni pretesa neutra «scientificità» per trasformarsi in un'altra cosa, in testimonianza bruciante, in arma di propaganda. La giustificazione del suo stile si trova in questa esigenza di lotta: la vita rappresentata doveva inserirsi in un contesto sociale definito, non vivere in un clima letterario, né scomporsi in tavole analitiche; prolungata, doveva produrre scandalo, riconvertirsi in vita reale. L'ambiguità di questo rapporto con la letteratura era del resto avvertita da Valera, che contrapponeva esplicitamente alla figura e alle scelte del *dandy* un nuovo tipo di *outsider*, lo scrittore rivoluzionario, o meglio il rivoluzionario di professione che scrive e restituisce sulla pagina la sua esperienza umana e la sua formazione politica. Negli anni della tarda maturità si fece un titolo di merito dei rimproveri che gli venivano mossi, immedesimandosi nel personaggio-chiave di un romanzo apertamente pedagogico; Arcangelo, editore e direttore di un

[8] G. Battista Nazzaro, *Paolo Valera e la letteratura della sopravvivenza*, in «Es.», 1, giugno-settembre 1974, p. 45.

[9] Felice Cameroni definì addirittura il Valera «questo Jules Vallès della nostra letteratura socialista» (Felice Cameroni, *Nuove pubblicazioni italiane*, in «Il Tempo», 709, 5 gennaio 1901, p. 1). Non per caso si possono qui riprendere alcuni spunti da Edda Cantoni, *Prefazione* a Jules Vallès, *Il ragazzo*, Milano, Feltrinelli, 1973[2].

quotidiano dal titolo emblematico, «La Vita», viene ammonito da un rappresentante del perbenismo borghese: «La storia dirà che voi siete stati dei libellisti […] Il vostro stile, per piacere, doveva continuamente essere parossistico, convulsivo, nevrotico […] Di tutta la carta stampata dalle vostre macchine non rimarrà che la prosa sensuale, indecente, scollacciata, messa alla porta dalle famiglie, e l'odio che avete seminato lungo il vostro cammino». La risposta di Arcangelo-Paolino suona ingenua e generosa: «Odio di classe! vuoi dire […] la nostra gloria!» (*RMT*, 18 agosto 1906). Quella di Valera fu insomma una «guerra […] di non letteratura» (Croce) [10], combattuta però anche attraverso la letteratura: ed è naturale che i tentativi di definire tale rapporto facciano la storia della sua vita e delle sue opere.

Uno «spostato» nel ventre di Milano. – Il romanzo *Alla conquista del pane* venne stampato per la prima volta nel 1882. Nelle sue pagine si dispiega, in chiave autobiografica, la storia di Giorgio, partito quindicenne dal natio paese di campagna con l'intento di mettere a frutto nella metropoli lombarda le conoscenze acquisite studiando, attirato dalle prospettive di lavoro che gli vengono offerte da un avvocato illuso sui propri destini parlamentari; vi si abbraccia un periodo abbastanza lungo della vita del protagonista, «qualche anno della sua primavera», con scarsissimi riferimenti alla situazione storica, fra i quali si distingue un assai rapido accenno alla morte di Vittorio Emanuele II [11]. L'autore si rifà ad alcuni momenti della propria privata esperienza, manipolandoli in modo che ne risulti una storia esemplare di estraneità all'ordine costituito, sociale ed economico. La vecchia vicenda del campagnolo inurbato, travolto dal meccanismo della civiltà industrial-burocratica, tema già caro al Carcano e agli altri narratori lombardi dell'Ottocento, viene però dilatata ben oltre i limiti di credibilità inerenti a una cronaca individuale e si trasforma in indagine sugli ambienti più svariati: si passa dall'aula di giustizia al quartiere ultrapopolare, dalla biblioteca alla fabbrica di liquori, dall'abitazione di una prostituta alla dimora di una ricca famiglia inglese, da un'equivoca società di assicurazioni

[10] Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, V, Bari, Laterza, 1957[4], p. 67.

[11] «[Il capo dei figurinai] segue gli avvenimenti funebri. Muore Cavour? Distribuisce tanta materia per 30.000 Cavour. Muore Vittorio Emanuele? Inonda la Lombardia del re che non è più» (*CP* 66). Quest'accenno induce in sospetto sulla data 1870 posta accanto alla parola fine nella prima edizione del romanzo. D'altro canto va rilevato come nell'ultima stampa dell'opera (contraddistinta da numerose varianti oltre che dal nuovo titolo *La vitaccia di un povero cristo*, Casale Monferrato, Libreria editrice Luigi Allara, 1921) il protagonista narratore precisi di fare «parte della classe 1859» (nell'edizione del 1882 si legge «185…»). Si può avanzare l'ipotesi che Valera abbia voluto riferire la data 1870 alle pagine di diario confluite, secondo un procedimento per lui abituale, nella composizione dell'opera.

agrarie all'ospedale cittadino… Non tanto le peripezie di Giorgio contano, quanto i suoi spostamenti, che l'accomunano al «palombaro» di *Milano sconosciuta* e al protagonista di *Giovanna*, il più corposo fra i racconti raccolti da Valera nel 1884 in *Amori bestiali*.

La concatenazione-consecuzione, propria della logica romanzesca, si stempera in una narrazione che procede per segmenti, ellittica e reticente sul piano della trama, soprattutto perché tra le scene nelle quali essa si concretizza non c'è un vero rapporto di evoluzione. Al contrario, tali scene si presentano come variazioni ambientali di una medesima condizione esistenziale, come se nella quantità dei documenti risiedesse la prova irrefutabile di una tesi prestabilita.

La partitura esterna del romanzo, che costituisce di per sé una rottura delle convenzioni narrative, riflette l'uso di tecniche multiple. All'assenza della canonica divisione in capitoli fa riscontro l'aggregazione di paragrafi separati da semplici stacchi tipografici: sono lettere, memorie, quadri d'ambiente in sé conclusi, appunti tratti da un diario che si vorrebbe fedele («dal mio sfogliazzo», annota l'autore). La formula preferita di contrazione temporale resta sempre, anche all'interno delle parti specificamente narrative, la cesura: «Da un mese io non vedeva più Clotilde» (*CP* 75); «Alloggiamo da un paio di settimane sotto il portico del Pulvinare» (*CP* 94); «Sono nella sala di S. Giovanni da due mesi» (*CP* 164). Che cosa sia avvenuto in questi intervalli non lo sappiamo. Assistiamo invece, costretti ad assumere la veste impegnativa di testimoni oculari, a infinite scene che si svolgono dinanzi a noi con dovizia di particolari: ascoltiamo gli alterchi dei popolani da cui è affollato il sobborgo presso Porta Tenaglia, vediamo i vecchi *masciadri* girovagare nei paesucoli intorno a Milano, apprendiamo i misteri dell'alcova di un «repubblicanone avvocato» pronto a tradire la fiducia dei poveracci… Descrizioni ambientali, perorazioni, discussioni, ritratti di personaggi che via via s'incontrano e poi si perdono definitivamente s'intercalano di continuo alle vicende proprie della vita del protagonista, spesso con bruschi cambiamenti di tono, quasi sempre in modo casuale. Il dettato narrativo si frange in mille rivoli, si fa episodico, divagante, come se il romanzo avesse tanti esordi e nessun esordio, e potesse terminare in qualsiasi momento o non terminare mai. La «storia» finisce col rapprendersi in una miriade di aneddoti e di osservazioni, mentre i singoli momenti di essa sembrano passibili di un'espansione illimitata. Ogni gioco di prospettiva risulta abolito e il rilievo delle singole parti rimane affidato alla dilatazione o alla deformazione espressionistica.

Tutto è esibito: il cronista di questa realtà degradata si eclissa per fare meglio risaltare la violenza di un universo cosale, la crudeltà quotidiana di un mondo dove le relazioni scambievoli tra uomini, così come tra uomini e

cose, subiscono un processo di reificazione, determinato senza altre mediazioni dalle leggi della produzione per il mercato. La scelta operata in favore della narrazione in prima persona, lungi dal costituire la premessa per una interiorizzazione di cose e vicende conosciute o esperite, corrisponde alla volontà di avvalorare la denuncia, serve ad accorciare l'intervallo tra «raccontato» e «vissuto». Si procede non per associazioni di idee, ma per associazioni di immagini, e i ricordi sono per lo più di ordine fisico, di cose o persone viste. La scrittura sacrifica la grammatica all'impressione che vuole lasciare, tende all'eliminazione dei termini incolori che le verrebbero imposti dall'antica regolarità della costruzione sintattica perché campeggino le parole produttrici di sensazioni, s'affida ad anacoluti e a dialoghi improvvisi per determinare un effetto di immediatezza: la frase colpisce più della pagina, la parola più della frase. Il ritmo s'interrompe in continuazione, si frantuma in periodi brevissimi, secondo la tecnica istantaneista già cara a Vallès, mentre i pensieri s'alternano a sbalzi, con argomenti ricorrenti negli anfratti di un'esposizione che sembra seguire la linea involuta di una greca alquanto eterodossa.

Al lettore viene fornito il viatico di dichiarazioni programmatiche connotate in maniera ultra-naturalistica: «dirò come al solito, la verità cruda – perché a me preme di dare un documento di ciò che ho veduto, provato e sentito – vivendo della vita della plebe più povera e più cretina di Milano» (*CP* 57). Così Valera, cercando di esorcizzare il populismo alla Sue («plebe … cretina»), riconduce la propria poetica al modello zoliano, accogliendone tuttavia i suggerimenti in modo parziale. Puntualmente Glauco Viazzi ha posto in rilievo come venga rifiutato innanzi tutto il canone stesso dell'impersonalità [12]: non solo il protagonista-narratore interviene nel testo con giudizi espliciti che non gli possono appartenere, ma addirittura troviamo a piè di pagina note attraverso le quali parla senz'ombra di dubbio non più Giorgio, ma Paolino direttamente. È significativo del resto che in una successiva edizione del romanzo (*La vitaccia di un povero cristo* cit.) sia stata soppressa la citazione riportata sotto il titolo primitivo: «Nous disons tout, *nous ne faisons plus un choix*, nous n'idéalisons pas; et c'est pourquoi on nous accuse de nous plaire dans l'ordure» (corsivo mio). Il documento valeriano vuole essere topico, non mai documento *tout court*: presuppone scelte e giudizi, fino all'intrusione dell'autore nella pagina.

Chiarificatrici mi sembrano le parole con le quali lo scrittore comasco si espresse, molti anni dopo, sull'insegnamento ricevuto dall'autore dei *Rougon-Macquart*: «[Zola] ci ha avviati, iniziati. Nei venti volumi del suo

[12] Glauco Viazzi, *Reportage oder Gestaltung?*, in «Es.», 6, gennaio-aprile 1977, p. 110.

romanzo ciclico si passa vertiginosamente dal colpo di Stato a Sedan e si respira in ogni volume l'aria del secondo impero. Ma c'è ancora l'artificio, l'intrigo come in una commedia a tesi» (*RMT*, 9 aprile 1906).

Proprio il rifiuto dell'intrigo, del meccanismo abilmente congegnato, determina la struttura della *Conquista del pane*: ed è una ripulsa che non può a mio giudizio essere attribuita, come si è fatto talora, a un mero intento antiletterario. Contraddice tale ipotesi il frequente ricorso, nel corpo tanto del romanzo quanto delle altre opere date alle stampe durante il quinquennio cruciale 1879-1884, a procedimenti tecnici volti a captare la benevolenza del pubblico meno raffinato. Valera non teme di «barnumizzarsi» [13], purché l'operazione serva ai fini rivoluzionari. Non indietreggia dinanzi alla frase melodrammatica e all'amplificazione retorica, mentre stravolge a suo modo l'erotismo del *feuilleton* o si appella al fascino ormai consueto del repellente e del patologico. Non per caso la *Conquista del pane* si apre e si chiude con una lettera e con un'invocazione intrise, fino al limite del caricaturale, di un tardoromanticismo d'accatto. Nella prima, indirizzata a una «cara Signora» per giustificare l'assunto del libro («questi fogliolini inzuppati d'inchiostro – per farvi sapere quello che non ho avuto il coraggio di narrarvi sul guanciale»), si rievoca la «sfuriata dei baci», la passione, manco a dirlo «crudelmente» schiantata, di un ragazzo che «balbettava l'amore». La seconda è rivolta alla mamma morta: «Oh alla perfine permettimi che in questa giornata, per la prima volta, io mi inginocchi sul tuo tumolo sconsolato a piangerti e a dirti che la tua immagine sopravvive alla bufera e che io la conserverò qui, nell'amuleto del cuore, bella e pura come l'ultima sera che mi hai dato l'ultimo bacio dicendomi addio».

Sarebbe sin troppo facile moltiplicare gli esempi. Vero è che nel caso di Valera il rifiuto dell'intreccio coincide con l'eccessiva fiducia nella virtù pedagogica del documento esemplare: la tradizionale sequenza romanzesca viene sacrificata perché meglio si accampino sulla pagina i fatti, si risolve in registrazione cronologica perché questi ultimi non siano mistificati dalla causalità ambigua della *fiction*. L'«intrigo» viene allora surrogato dal *collage*: siamo dinanzi all'approdo estremo di una polemica antidottrinaria, a una poetica secondo la quale il romanziere, così come lo storico, deve «radiografare» e testimoniare, non interpretare: «La storia senza la conoscenza intima del tempo nella sua temperatura mi pare debba riuscire un lavoro *deficiente – interpretativo* – con un 'la' che non avrà avuto nei giorni in cui si faceva e si svolgeva» (*MP*, 2 agosto 1914; corsivo mio).

La matrice di queste convinzioni va rintracciata, credo, nella diffusa opposizione contro i «dottrinari, […] vera peste del nostro, come di ogni

[13] Cfr. Valera, *Le dinastie viventi sul tavolo anatomico di PaoloValera* cit.

altro paese», già esplicita nel *Testamento* di Carlo Pisacane. Il distacco dai modelli letterari consueti riflette l'avversione per le ideologie totalizzanti, la persuasione che i fatti costituiscano lo strumento principe della propaganda rivoluzionaria: persuasione che aveva sostenuto tanto le insurrezioni mazziniane, quanto le azioni «esemplari» degli anarchici nell'Italia postunitaria. E forse non è inutile ricordare qui come al congresso generale dell'Internazionale tenuto a Berna dal 26 al 29 ottobre 1876 Carlo Cafiero ed Errico Malatesta indicassero nel fatto e nell'azione i soli mezzi di propaganda capaci di «penetrare nei più profondi strati sociali» senza «ingannare e corrompere le masse» [14].

Non a caso una chiave per intendere la struttura ideologica della *Conquista del pane* ci viene offerta dalle pagine di *Stato e anarchia*:

> Il popolo […] riconoscerà come sua propria gioventù la nostra gioventù intellettuale solo quando la incontrerà nella stessa vita, nella stessa miseria […] Quella classe che noi designiamo come il nostro proletariato intellettuale […] si trova già in una posizione social-rivoluzionaria […] Avrebbe potuto, è vero, grazie all'istruzione ricevuta, cercare di ottenere un posticino qualsiasi, più o meno proficuo, nei ranghi affollati già oltremisura e ben poco accoglienti dei saccheggiatori, degli sfruttatori e degli oppressori del popolo. Ma questi posti intanto si fanno sempre più scarsi […] [15]

L'iniziazione di Giorgio coincide appunto con un processo di declassamento, sino all'estrema indigenza, che si svolge «al pedale del grand'albero burocratico» (*CP* 238): l'acquisizione di una nuova coscienza sociale – ferma al gradino della protesta anarchica e libertaria – passa attraverso la perdita della condizione di classe originaria, con la conseguente crisi culturale e religiosa. La contrapposizione è nettissima: da una parte il Quinto Stato, formato da miserabili, da vagabondi, da prostitute e da «spostati» appunto, dall'altra la «consorteria» che comprende, nei termini esatti di Bakunin, «tutto il mondo ufficiale burocratico e militare, poliziesco e giudiziario; tutto il mondo dei grandi proprietari, degli industriali, dei mercanti e dei banchieri, tutti gli avvocati e tutta la letteratura ufficiale e ufficiosa e l'intero parlamento» [16].

Alla puntigliosa rappresentazione di questi ceti fa riscontro l'assenza, nella *Conquista del pane*, di personaggi appartenenti alla classe operaia. Del

---

[14] Pier Carlo Masini, *Storia degli anarchici italiani. Da Bakunin a Malatesta (1862-1892)*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 108-109.

[15] Michail Aleksandrovič Bakunin, *Stato e anarchia*, trad. it. di Nicole Vincileoni e Giovanni Corradini, Milano, Feltrinelli, 1973², pp. 253-254.

[16] *Ivi*, p. 43.

Quarto Stato l'autore non parla, se non per confrontarne la pretesa tranquillità col ribellismo potenziale del sottoproletariato impiegatizio:

> Impiegati! Orpello e null'altro. Li vedo bene questi tapini. Tirano via dietro le muraglie, con degli abiti patiti come le loro faccie […] Mi piacerebbe vedere i loro appartamentini. Catapecchie e miseria […] Occhieggia invece gli operai. Non hanno esigenze e si trovano bene dappertutto. Sdigiunano nostranamente al sole, seduti in terra, colle maniche rimboccate e il petto aperto, ma di gusto. Mettono appetito all'officina, s'irrobustiscono tanto che digerirebbero il granito. Affezioni di petto, nevrosi, emicranie, fiacchite non sono da loro conosciute […] Non ti parlo delle allegrie che godono in compagnia delle loro donne, nelle osterie suburbane. Sono ritrovi speciali ove ciascheduno si trova al proprio posto e gusta il riposo del settimo giorno. (*CP* 31)

Al Valera di questi anni sfugge la decisiva maturazione della coscienza politica del proletariato, destinata a concretarsi, dopo la metà degli anni Ottanta, nel passaggio dal mutualismo alla resistenza. Non solo egli condivide le obiezioni di quanti accusano l'associazionismo mutualistico-previdenziale di essere «uno degli strumenti con cui i ceti dirigenti 'borghesi' perpetuano la loro egemonia» (Della Peruta) [17], ma addirittura vi scorge una operazione riformistica di segno opportunistico, e proclama il proprio «odio» contro «l'egoismo del mutuo soccorso» [18]. I lavoratori organizzati restano perciò esclusi dall'orizzonte sociale proprio della narrativa valeriana; ne deriva la visione fondamentalmente statica di una società in preda a un processo non di disgregazione e riaggregazione, bensì di decomposizione organica. Il viaggio del protagonista fra i dannati della terra inizia così e finisce nel lago di Cocito, senza che il passaggio da una zona all'altra determini variazioni apprezzabili. È subito il profondo inferno degli «spostati», cui si giustappone in termini esclusivamente polemici l'inferno borghese: l'iniziazione diviene il prodotto di un'accumulazione di esperienze, non di un rapporto dialettico.

Il ribellismo politico si risolve allora, a onta delle intenzioni dell'autore, in moralismo, mentre la ripulsa dell'ottimismo populistico si arrovescia in didattica del negativo, tutt'altro che scevra da compiacimenti effettistici. Nei più poveri quartieri milanesi «brulica il gentame che s'incanaglia dormendo alla rinfusa nel pacciume» (*CP* 129); nella campagna s'incontra «un mercato di fanciulle e di donne rinculate sui deretani, sui nasi, sui piedi – le gambe e le braccia sparpagliate, attraverso la mammellaria disseminata,

---

[17] Franco Della Peruta, *Il «popolo» in Lombardia nell'Ottocento, in 1815-1898 … Quando il popolo cominciò a leggere*, Milano, Cronache della Regione Lombardia, 1974, p. 22.

[18] Cfr. Paolo Valera, *Gli scamiciati*, Milano, Ambrosoli, 1881, pp. V-VI.

sbucante, rovesciata […] Pelle moschettata di pillacchere come le pernici, pelle frumentina, bronzea, vizza, crespata, sigillata di lividure, imbruttita dall'avarizia, là distesa come un urlo» (*CP* 207).

Il narratore abita in Giorgio, si veste dei suoi abiti, lo utilizza come un periscopio per esplorare i fatti, circoscriverne i contorni, vagliarli, senza mai immedesimarsi del tutto con il loro destinatario. La deformazione espressionistica lascia trasparire un residuo intellettualistico, che si fa più manifesto nella violenza captatoria delle scelte lessicali. Valera inventa neologismi e ricorre a sintagmi extranormativi, oppure cerca di rigenerare nel proprio crogiolo verbale le più varie ascendenze, «dalle guerrazziane alle scapigliate» (Sanguineti) [19], ponendole a contatto col dialetto, ma continua a staccare dal proprio il materiale linguistico raccolto direttamente nella strada, con un'operazione preventiva di straniamento gergale. Talora si comporta alla maniera di un estroso filologo, corsivante e virgolettante a tutto spiano, e cataloga, ai fini di scrupolosa registrazione ambientale, col debito rinforzo di sollecite glosse: «Se la giornata era stata *loffia* si mangiava una tazzina di *galba*, si beveva un 'mezzino' *de scabbi* (vino), mandando moccoli contra ai *ghirla* (paesani)» (*CP* 223).

Parallelamente, come già ha dimostrato Viazzi, «il referente […] riconosciuto, postulato, verificato in quanto tale (però mai assolutizzato in quanto tale, cioè in sé), si collega al sistema significato/significante tramite due mediazioni: una di frammentazione fenomenica, di metaforizzazione l'altra» [20]. Il racconto tende a collocarsi in una dimensione che dalla realtà trascolora verso l'incubo. In siffatta direzione si volge anche l'insistita caratterizzazione fisiognomica dei personaggi. Basti una citazione: «[Il presidente del tribunale] era la giustizia in persona. Rigido, coi calzoni neri, il gilet nero, il surtout nero, la cravatta nera, i guanti neri, gli *occhi neri*» (*CP* 36; corsivo mio). La realtà finisce col presentarsi tutta inamena, ostile, persecutoria non solo nei meccanismi sociali, ma perfino nel suo aspetto naturale e meteorologico:

> Che tempo ladro! Nevica, nevica, nevica. Ne vedo i batuffoli calare a piombo, sospendersi, precipitarsi, ingarbugliarsi, azzuffarsi per ritornare perpendicolarmente lunghi dal cielo alla terra. La sento gravitare sulle ardesie della mia soffitta piena di una malavoglia nebbiosa. Me la sento sulla testa, sulle spalle, nei piedi. (*CP* 22)
>
> Senz'ombrello, mentre l'acqua si rovesciava sui poveri come una vendetta, come un'orgia celeste. (*CP* 70)

---

[19] Edoardo Sanguineti, *Le parole di Valera*, in «Paese Sera», 10 gennaio 1974, p. 3.

[20] Glauco Viazzi, *Appunti sulla prosa di Paolo Valera*, in «Belfagor», XXVIII, 2, 31 marzo 1973, p. 206.

> Si pregava il Signore perché ci risparmiasse la tempesta sull'uva matura. Ma fu come se lo si fosse pregato di mandarcela. Scoppiò una tuonata che irruppe brontolando e illuminando e giù a rovescio una indiavolata di grandine. (*CP* 141)

Così il realismo ostentato di Valera finisce con l'affidarsi alle ragioni di una percezione che si riconduce, secondo la celebre espressione di Hippolyte Taine, entro i termini paradossali di una «hallucination vraie».

La folla del «follaiuolo». – Il romanzo della maturità valeriana, *La folla*, apparve a quasi vent'anni di distanza dalla *Conquista del pane*[21]. Secondo la testimonianza di Felice Cameroni la stesura fu condotta a termine durante il gennaio del 1901, pressoché a ridosso della pubblicazione: «[Il] buon Paolino […] dopo avere narrato […] il famoso bombardamento del Convento di Monforte e le sevizie inflitte dal Cellulare a Finalborgo ai detenuti politici, sta componendo un romanzo […] Avrà per titolo *La folla*»[22]. Resta possibile avanzare l'ipotesi che la composizione sia proceduta a sbalzi, che sia iniziata magari a Londra, a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta: le vicende raccontate si svolgono in effetti fra il 1867 e il 1884, coprono cioè quasi esattamente il periodo vissuto a Milano da Valera prima dell'espatrio[23]. Certo è però che il testo consegnato alle stampe presuppone un arricchimento della prospettiva giovanile, un'ideologia più complessa, una somma di letture variegata.

Meno intensa appare la suggestione esercitata da Vallès e dalla sua scrittura «istantaneista», maggiore la distanza dal ribellismo «scapigliato». Per converso, diventano patenti i legami con la grande narrativa ottocentesca: balzano all'occhio alcuni prestiti clamorosi, come nell'episodio della corsa di cavalli a San Siro, che rimanda, al di là di *Nana*, a un passo famoso di *Anna Karenina*. Ora la pagina trae più spesso ispirazione, oltre che dalla realtà direttamente osservata, dalla tradizione, talora con giovamento talora risultandone appesantita, specie quando si rifà alla letteratura dei bassi-

---

[21] Paolo Valera, *La folla*, Milano, Tipografia degli operai, 1901. Vivente l'autore, il romanzo venne ristampato due volte, sempre in appendice: dapprima sull'omonima rivista, dal 23 febbraio 1902 (a. II, n. 8) all'11 ottobre 1903 (a. III, n. 41); poi su «Il popolo d'Italia», dal 15 novembre 1914 (a. I, n. 1) al 22 febbraio 1914 (a. II, n. 53). La ristampa del 1902-1903 fu però incompleta, mentre quella del 1914-1915 presenta qualche errore provocato da esigenze di impaginazione e un breve taglio. Refusi e oscillazioni ortografiche si riscontrano in tutti e tre i testimoni.

[22] Cameroni, *Nuove pubblicazioni italiane* cit.

[23] Enrico Ghidetti, nell'*Introduzione* all'edizione da lui curata della *Folla* (cit., pp. 15-16), tende a collocare la composizione del romanzo nel decennio vissuto dall'autore a Londra, tra il 1884 e il 1894. La testimonianza di Cameroni e la stessa analisi che qui ho abbozzato mi inducono a ritenere probabile una doppia stesura.

fondi di modelli minori quali Sue o Vidocq. Non c'è dubbio tuttavia sull'accresciuta capacità di narrare con vivacità e precisione: in ampi brani lo scrittore comasco mostra di essersi forgiato uno stile assai efficace, nell'ambito di un realismo aggressivo che resta molto lontano, per intenderci, dalla nozione lukácsiana.

Protagonista assoluto è qui il milanese Casone del Terraggio di Porta Magenta, copia messa a fuoco, con una potente lente d'ingrandimento, del sobborgo presso Porta Tenaglia descritto nella *Conquista del pane*. Il movimento romanzesco si snoda lungo una linea di ineluttabile diacronia, all'interno di una sezione temporale che s'inarca su due avvenimenti complementari: il ritorno al Casone di chi ne è diventato il nuovo proprietario, e il suo distacco definitivo, coincidente con un atto di donazione. Senza indulgere a scoperti tentativi di interpretazione, Valera lascia che la vita popolare si configuri come un flusso ininterrotto di scene, di eventi, di personaggi che appaiono scompaiono riappaiono; temi e motivi s'intersecano o procedono affiancati con grande libertà, nel consueto dispregio per le canoniche ripartizioni in capitoli o sezioni reciprocamente subordinate. La frammentarietà che ne deriva, resa più marcata dal tono impersonale assunto dalla voce narrante, non va confusa peraltro con l'assenza di una struttura a diagramma chiuso, articolato per agganci predisposti. Vero è che non siamo dinanzi, come nei *Malavoglia*, a una storia unitaria, filtrata sistematicamente attraverso il coro dei parlanti; eppure la matassa è meno ingarbugliata di quanto non appaia alla prima lettura. Le quattrocentottantaquattro famiglie del Casone forniscono personaggi dalla vita parallela, prestano il destro per accostamenti e antitesi.

Così Filippo e Giorgio, i due «borghesi» che giungono per vie diverse ad avvertire le istanze del riscatto popolare, offrono a Giuliano, l'operaio apostolo del rinnovamento sociale, l'uno gli strumenti culturali necessari e l'altro la possibilità concreta di sperimentare un nuovo corso. Così Adalgisa e Annunciata rappresentano le due facce della ribellione femminile alle leggi del «cortilone». La prima cerca l'elevazione individuale, e passa attraverso la degradazione per ritornare a casa sconfitta; la seconda non dimentica mai la solidarietà umana, anche quando più sembra invilirsi contraddicendo l'etica sessuale del tempo, e coglie alla fine il frutto di una vittoria che si riversa su tutti gli oppressi. Adalgisa vuole diventare borghese, e resta sottoproletaria; Annunciata rifiuta l'integrazione borghese, ed è una proletaria che si emancipa. Non per caso il romanzo si apre e si chiude con la stessa parola, con lo stesso nome: quasi a indicare il significato paradigmatico della vicenda del Casone, da proprietà personale del giovane padrone a «Palazzo dei Lavoratori».

Sulla superficie magmatica della narrazione si delinea insomma una trama di richiami e di corrispondenze: se mi si perdona l'espressione cor-

riva, direi che la tecnica «radiografica» di Valera viene diretta a cogliere, nel corpo sociale globalmente considerato, l'immagine di un'ossatura che tende a rinsaldarsi in scheletro. Una struttura simbologica chiusa viene in tale modo sovrimpressa a quella documentale, volutamente aperta, che continua a riflettere – come ha notato Enrico Ghidetti [24] – l'antica persuasione secondo la quale il fatto prepara, per la sua stessa intrinseca forza, una sintesi politica. Il rapporto dinamico fra i due piani è assicurato dalla discontinuità descrittiva e significante, perseguita in gran parte dell'opera con agile tenacia; viene meno là dove i singoli episodi si sviluppano su sé stessi senza interruzione.

La folla sottintende insomma una *Weltanschauung* assai più complessa di quella da cui era nata la *Conquista del pane*: c'è di mezzo l'esperienza compiuta durante la decennale permanenza in Inghilterra, l'adesione al partito socialista, la tormentata milizia politica successiva al ritorno in patria … L'insistenza su immagini scandalose s'accampa ancora come una forma privilegiata di denuncia, come un mezzo per ricordare ai lettori che il corpo sociale è profondamente malato, che si imporrebbero cure drastiche. Ma a questa acerba didattica della negatività – che caratterizzava in modo quasi esclusivo le opere pubblicate intorno agli anni Ottanta – si affianca ora la precisa volontà di comunicare al lettore un messaggio immediatamente costruttivo. Se ne fanno latori diversi personaggi, il più rappresentativo tra i quali, Giuliano, non a caso appartiene al Quarto Stato: suo padre anzi era stato presidente della società di mutuo soccorso dei fabbri. Sottoproletari e proletari diventano oggettivamente alleati: l'eterna storia della loro esistenza è destinata a risolversi appunto nel passaggio «dalla folla alla classe» (Portinari) [25], e già si preannuncia un'acquisizione di autoconsapevolezza in virtù della quale la vitalità primordiale dei primi potrà fondersi con l'evoluzione politica e intellettuale dei secondi. Tale è il senso dell'unione finale tra Annunciata e Giuliano. La speranza che si formi un nuovo blocco sociale viene d'altronde espressa in più luoghi, anche in modo antifrastico. Si badi, per esempio, alla visione che accompagna l'irruzione di Giuliano sulla scena: «i chiacchieroni, veduti dall'alto delle ringhiere, con le loro braccia che uscivano dai raggi della luna per immergersi nell'ombra, con le loro teste che sparivano e ricomparivano, sembravano una moltitudine di paesani in tumulto. Giuliano […] diventava la figura ascetica di un predicatore di turbe» (*F* 67). «Paesani», «turbe»: non ancora classe, ma in attesa di diventarlo.

---

[24] Ghidetti, *Introduzione* a *La folla* cit., p. 21.

[25] Folco Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 227.

È doveroso rilevare tuttavia come anche nel socialismo di Valera si riflettano in larga misura le contraddizioni che ingombrarono, in certi momenti fino a soffocarla, la vita del movimento operaio italiano nei primi decenni della sua storia. Si passa da motivi e toni propri del populismo più esasperato (gli ubriachi, le prostitute, i musicanti sbandati, la corte dei miracoli insomma) a osservazioni meditate ma in parte estranee alla vicenda, sino all'esposizione divulgativa di alcuni principi della teoria marxista del plusvalore. Lo stesso problema della religiosità delle masse viene appena sfiorato, attraverso la rappresentazione pittoresca e un po' caricaturale di un pellegrinaggio al santuario della Madonna di Caravaggio. La caricatura implica peraltro il confronto critico, condotto secondo un'ottica materialistica (volta a denunciare tanto l'alienazione misticheggiante quanto le speculazioni economiche di chi approfitta della credulità altrui), con un *topos* d'epoca: si ricordino le polemiche che seguirono l'esposizione della grande tela di Francesco Paolo Michetti *Il voto* (1883) e la descrizione dannunziana del santuario di Casalbordino in *Trionfo della morte* (1894), oltre alle pagine zoliane di *Lourdes*.

Per lo più ai personaggi viene posto sulle labbra un discorso ideologico destinato a definirsi dialetticamente: sennonché i loro dubbi coincidono spesso con le incertezze dello scrittore, che si ferma dinanzi alla questione del nuovo ordine sociale chiedendosi se sarà mai possibile evitare che il capitalismo, una volta cacciato dalla porta, rientri dalla finestra. Giuliano-Valera sembra condividere le convinzioni di quanti attribuivano funzioni preminenti alle organizzazioni sindacali, che dovevano essere non solo lo strumento primario delle lotte rivendicative, ma anche il nucleo propulsivo del rinnovamento della società, mentre al partito veniva riservato un compito di mera rappresentanza elettorale[26]: «La cura per la malattia sociale che incancreniva il corpo era quella. Era l'associazione, l'associazione delle associazioni, la confederazione delle associazioni […] Non c'era altro» (*F* 249). Altrove, si schiera a favore di un gradualismo antidogmatico: «Rifletti; si può essere rigidi, ma in mezzo alla vita, tu sei costretto dall'urgenza dei bisogni a rimandare i tuoi progetti di rivoluzione sociale di giorno in giorno. Tu, teorista, semplicemente teorista, saresti un altro Marat […]

[26] Va segnalato che Valera fu redattore, nel 1910-1911, di «La Conquista. Quotidiano del movimento operaio», organo di stampa milanese sostenuto direttamente dal comitato centrale del Sindacato ferrovieri italiani, al quale collaboravano Arturo Labriola e molti altri esponenti del sindacalismo rivoluzionario; alcuni degli articoli pubblicati da Valera su «La Conquista» furono raccolti nel volume *Il Cinquantenario. Note affrettate per la ricostruzione della vita pubblica italiana*, Milano, Libreria Editrice Sociale, 1911 (nuova edizione: Milano, Casa editrice sociale, 1945).

L'uomo di genio non è un pedagogo che si pietrifica nella forza del lavoro. È l'aquila che porta in alto il futuro senza dimenticare il presente» (*F* 279).

Parole come queste preparano la conclusione, il cui tenore «moderato» pare riconducibile a un riformismo memore dei tentativi umanitari di George Peabody[27]. Ma un romanzo, si sa, non è un trattato: e l'esaltazione di un singolo gesto filantropico – attribuito a un personaggio – non può essere in alcun modo confusa con un'adesione indiscriminata al filantropismo.

In ogni caso, le pagine più convincenti vanno cercate là dove Valera si astiene dal proporre teorie operative, da intellettuale che s'investa della missione rivoluzionaria, e rinuncia a esporre le proprie idee attraverso moduli dichiarativi. Anche l'adesione al materialismo positivista, già ostentata fino al limite del grottesco tanto nella *Conquista del pane* quanto in *Amori bestiali*, acquista credibilità estetica nella misura in cui viene calata nei personaggi senza che la psicologia si annulli nella patologia. La stessa disponibilità sessuale delle figure femminili, pressoché costante nel mondo valeriano, può allora situarsi al di là di ogni schematica contrapposizione tipizzante (istinto primitivo e vizio, naturalezza sottoproletaria e decadenza borghese), incarnandosi in una pluralità di situazioni esistenziali inconfondibili. In Marianna, Annunciata, Adalgisa, ritroviamo lo spessore umano di storie che vogliono essere rivissute senza compiacimenti e senza falsa pietà.

L'antiaulica predilezione per il parlato, per la «lingua sublime» prodotta dalla «gente nata dopo il dizionario» (*F* 243), asseconda tali svolgimenti. La maggiore aderenza alla realtà popolare si traduce in deformazioni e agglutinazioni lessicali incisive – che preannunciano fra l'altro il gergo con cui alcuni scrittori del Novecento esploreranno gli ambienti dei «balordi» e dei «dritti» – mentre più raramente neologismi e lombardismi cedono luogo a latinismi stridenti o a incursioni nel dominio stilistico del *feuilleton*. Una sintassi mobilissima, spezzata e convulsa, s'intreccia con l'uso frequente del discorso libero indiretto: «Marianna gli aveva perdonato, perché ai morti bisogna perdonare. Ma non si ricordava di lui che con disgusto. Quando si è liberi di andarsene senza voltarsi indietro e si tradisce, si è porci […] Non c'è che un periodo breve della vita in cui l'amante sia veramente sincero. E questo breve periodo essa se l'era goduto fino all'ultimo secondo. Il resto non le apparteneva» (*F* 36-37).

L'accumulazione dei particolari, solo in apparenza caotica, svolge una funzione simmetrica a quella dell'*erlebte Rede*, contribuendo in modo es-

[27] Non a caso un saggio di Valera, elaborato durante il decennio londinese, era apparso nel 1895 con proemio di Filippo Turati (*L'insurrezione chartista in Inghilterra*, Milano, Biblioteca della Critica sociale).

senziale a una «scoperta» dei personaggi che viene progressivamente definendosi nei suoi termini sociologici e psicologici:

> La 49 era una di quelle ragazzotte che crescono e si sviluppano superbamente tra gli scapaccioni e i patimenti […] Di sera si lasciava inchiodare al muro dai baci dei primi ragazzotti che la sorprendevano sulla scala, o lungo la ringhiera con la tazzina in mano della cena […] scappava ridendo e ogni giorno ritornava a mettere le ginocchia nella cassetta del lavatoio, a sbattere la biancheria sulla pietra e a partecipare alle canzoni delle compagne che si diffondevano come cori sull'acqua che biancheggiava di sapone. (*F* 54-55)

L'operazione intellettualistica sottesa al plurilinguismo di Valera riesce così a risolversi senza residuo: tra le molte oscillazioni ideologiche si stabilisce un precario ma fecondo equilibrio, in grado di garantire l'intensa partecipazione dello scrittore alla multiforme, sofferta vita che si agita nel Casone e nella Milano popolare del suo tempo.

La polemica dello scrivente. – L'equilibrio venne meno, negli anni successivi, forse anche perché l'autore visse fino in fondo le contraddizioni che si aprirono sempre più acute all'interno del movimento democratico durante l'età giolittiana. «Eliminate le congiure, rinunciato all'esercizio delle armi, ritardata la conflagrazione fra classi e masse» [28], a Valera non rimase se non il rimpianto delle speranze coltivate prima che si consumasse la crisi del 1898, e la possibilità di tradurre in invettive durissime la propria delusione per un «tempo» che gli appariva ormai «popolato di rivoluzionari di carta pesta e di socialisti di gesso» [29]. Passò allora in rassegna con attenzione sistematica la catena degli esempi e dei miti da cui era formata la cultura politica sua e di molti suoi compagni, ponendosi alla ricerca dell'anello debole; dubbi e perplessità non potevano peraltro essere risolti da un'indagine documentaria la cui strutturazione prescindeva da ogni scientifico strumento di analisi socio-economica, e preferiva affidarsi alla riflessione sulle analogie della storia.

Anche i due «romanzi» pubblicati tra il 1906 e il 1909 vanno valutati nell'ambito della vastissima produzione biografico-documentale e libellistica alla quale egli dedicò ora il meglio delle proprie energie, mentre diminuiva l'impegno linguistico e letterario. Tanto nel *Romanzo del mio tempo* quanto in *Madama Steinheil, la donna più tragica della vita mondana* lo spunto narrativo è poco più di un pretesto. La società milanese e quella

---

[28] «La Folla», [n.s.], II, 4, 26 gennaio 1913, p. l.

[29] *Il Cinquantenario. Note affrettate per la ricostruzione della vita pubblica italiana* cit., p. 6.

parigina vengono descritte attraverso personaggi facilmente riconoscibili, presi dalla cronaca politica, culturale, giudiziaria della seconda metà dell'Ottocento, mentre numerosissimi si fanno i nomi e gli avvenimenti direttamente citati: Cavallotti e don Davide Albertario, Torelli-Viollier e Giuseppe Grandi, Wagner e Victor Noir, la guerra anglo-boera e l'affare Dreyfus … Simili caratteristiche presenta anche l'ultima romanzesca appendice a noi nota dell'autore comasco, *La vita turbolenta*, iniziata nel 1908 sotto lo pseudonimo di Raimondo Henderson, poi ripresa con qualche variante, sviluppata ma non terminata nel 1913-1915 con il titolo *Dal marciapiede al Parlamento.* Si ritrova in essa lo schema autobiografico della *Conquista del pane*, ma la stratificazione di episodi e descrizioni viene totalmente subordinata – mentre si passa da Milano a Parigi a Londra a Glasgow a Dublino – alla discussione storico-ideologica, formalmente risolta in dialoghi sempre più fitti.

Se volessimo riprendere la nota distinzione proposta da Roland Barthes, potremmo concludere che ora davvero Valera si comporta più da «scrivente» che da «scrittore»; siamo dinanzi a un linguaggio medio, dimentico delle invenzioni, degli scatti, dell'intensità espressiva di un tempo, anche quando ritornano i temi più cari: la difesa dei diseredati, la polemica contro la violenza delle istituzioni, il rifiuto dell'individualismo superomistico, la richiesta di una sostanziale parità fra i sessi, l'utopia di una città futura. L'impulsività e l'ingenuità con cui queste e altre questioni vengono qui talora affrontate può far sorridere: eppure, se appena si pensa alla loro attualità, il famoso detto «Va' là, Valera» – coniato da Cletto Arrighi e ancora oggi in uso per le vie di Milano – ci appare come il tentativo di esorcizzare una testimonianza scomoda, di spegnere un dibattito troppo acceso anche perché nato da sofferenze troppo vere.

L'espressionismo di Valera

1. – Se procediamo alla rassegna dei saggi e degli articoli dedicati a Paolo Valera, possiamo facilmente osservare come la ripubblicazione recente dei suoi più famosi *reportages* e del suo miglior romanzo sia stata accompagnata da un'attenzione critica abbastanza diffusa. Non pochi studiosi, da Ghidetti a Portinari, da Sanguineti a Nazzaro, da Madrignani a Sipala, hanno accolto l'invito di Glauco Viazzi a rileggere non solo *Milano sconosciuta* e *Alla conquista del pane*, ma anche *Amori bestiali*, *Le terribili giornate del maggio '98*, *La folla*: cosicché oggi numerose voci si affiancano, nelle bibliografie valeriane, a quelle indicanti le ben ponderate pagine di Mariani sulla scapigliatura democratica e le più antiche schede di Emanuelli e di Titta Rosa.

Quasi sotto silenzio invece è passata la riproposta, a cura dello stesso Viazzi, di *Emma Ivon al veglione* [1]. Soltanto Alberto Arbasino ha ritenuto che il volumetto meritasse un'apposita recensione, senza spingersi peraltro al di là di un caloroso apprezzamento verso «la violenza e l'oltraggio» delle invenzioni neologistiche e metaforiche che allontanerebbero lo scrittore comasco da «ogni programma di verismo zoliano», collocandolo «di prepotenza a ridosso del Dossi»; per il resto, dobbiamo limitarci a spigolare rapidissimi cenni, calati in discorsi d'ordine generale. Anche l'analisi linguistica dovuta a Matilde Dillon Wanke, benché faccia riferimento a un canone di testi insolitamente ampio, s'appunta soprattutto sui romanzi e sulle inchieste giornalistiche: *Emma Ivon al veglione* è sì inclusa nel novero degli scritti sottoposti a spoglio lessicale, ma non viene fatta oggetto di alcuna considerazione specifica [2].

---

[1] Paolo Valera, *Emma Ivon al veglione*, con una prefazione e una notizia di Glauco Viazzi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1974. Stante la brevità dell'opera, citerò senza indicare la pagina.

[2] Cfr. A. Arb. [Alberto Arbasino], *Veglione milanese*, in «Corriere della Sera», 16 settembre 1974; Matilde Dillon Wanke, *«La bocca del popolo»: note sulla lingua de «La folla» di Paolo Valera*, in «Otto/Novecento», IV, 2, marzo-aprile 1980.

Nondimeno si tratta di un'opera-chiave nell'ambito della multiforme produzione di Valera, dell'opera in cui egli perseguì con maggiore insistenza e rigore un ideale di anticonformismo espressivo. Il punto è che nelle altre sue prose le soluzioni stilistiche esasperate, ricercatamente scandalose e irritanti, s'accampano in luoghi strategici, si dispongono entro una trama di provocazioni a suo modo coerente ma pur sempre discontinua, discreta (nel senso matematico dell'aggettivo). Qui, al contrario, incontriamo una sequela pressoché ininterrotta di neologismi e locuzioni inconsuete, di contorte metafore e clangorosi effetti fonici; ed è noto che le differenze quantitative, quando superano una certa soglia, vanno valutate alla stregua di differenze qualitative.

Anomala la frequenza delle trasgressioni verbali, anomalo il disegno complessivo, che rende problematico ogni tentativo di catalogazione. Dobbiamo ricorrere a ossimori: satira senza comicità, racconto privo di intreccio, testimonianza di «cose viste» tendenziosa e sovraeccitata. Nelle sue dichiarazioni programmatiche l'autore si definiva «fattista», affermava di voler «accumulare documenti umani», proclamava di essere pronto a sostenere la parte di un «impassibile giudice istruttore» nel grande processo che avrebbe dovuto trascinare la borghesia dinanzi al «tribunale dell'avvenire»; poi però non si peritava davvero di infrangere in mille maniere il codice dell'impersonalità, di esibire il proprio parzialissimo punto di vista. Perciò anche l'indicazione posta nell'esergo di *Emma Ivon*, «fisiologia di un veglione», non si presta a un pacifico riuso: lungi dal coincidere con un neutro omaggio a un genere canonico, l'etichetta sottendeva un intenzionale stravolgimento semantico, implicava una contesa culturale, sfidava il lettore a misurare discordanze e difformità.

Valera aveva letto i trattati di Lavater e di Lombroso, conosceva le *Fisiologie* «scientifiche» del senatore Mantegazza non meno di quelle letterarie di Balzac e dei naturalisti d'oltralpe; non credeva tuttavia né all'oggettività del sapere né alla funzione pedagogica del documento in sé e per sé. Attribuiva a parole come «fisiologia», «impassibilità», «realistico» un significato eterodosso: l'impassibilità che gli stava a cuore non era null'altro che l'attitudine a non patire, a non accettare pregiudizi e convinzioni filistee; realistico gli appariva qualsiasi scritto che ponesse bruscamente a nudo le ingiustizie di classe, «le vergogne e le piaghe» di una società avida e ipocrita. Di Zola ammirava i brani più crudi, mentre mal tollerava la cura da lui messa nel difendere l'autonomia della creazione artistica. Senza dubbio, se avesse dovuto controfirmare un unico passo de *Le roman expérimental*[3],

[3] Cito da Emile Zola, *Il romanzo sperimentale*, trad. it. di Ida Zaffagnini, introduzione di Ennio Scolari, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 148.

avrebbe scelto quello nel quale Saint-Simon è lodato per aver intinto la penna nel «suo sangue» e nella «sua bile», fino a trasformare la scrittura in «un grido umano».

D'altro canto, insistere nell'accostare Valera a Dossi – dilatando oltremisura i cauti suggerimenti di Gaetano Mariani – è un'operazione non meno fuorviante di quella che accosta Valera a Zola. Il violento espressionismo dello scrittore comasco ha ben poco da spartire col raffinato *pastiche* dell'autore dei *Ritratti umani*. Diversi il lessico la sintassi il ritmo, tutt'altra la cerchia dei destinatari elettivi. Vero è che Valera, recensendo su «La Plebe» *La Desinenza in A*, l'aveva giudicata opera ardita «nella forma e nel concetto», tale da schiudere «alla letteratura italiana un nuovo orizzonte»; ma più conta che, nella medesima recensione, mostrasse di apprezzarne soprattutto la *pars destruens*, spingendosi così fino ad accomunare il Dossi – oltre che con l'Imbriani – col caposcuola stesso del naturalismo:

> L'Italia era stanca della oppiata mercanzia che i famelici scrittori le ammannivano da non pochi anni.
> Il torpore cominciava già a serpeggiare nelle sue arterie; il morbo diveniva quasi inguaribile.
> I racconti del Farina, le conversazioni di Fortis, certe commedie di Ferrari, le nebbie germaniche di Verdinois, i gridi del Rizzi, le sfuriate e le querimonie dell'ispiritato Baccio Maineri, ecc., ecc., minacciavano di addormentarci completamente […]
> Il Dossi è un osservatore fine, sagace, che si sofferma su tutto e tutti, che analizza, che concentra, che sorprende, che coglie e che poscia con mirabile potenza di verità ti spiattella quanto ha veduto ed udito.
> La donna, che è il bersaglio delle sue punture, di tutte le sue sfuriate, incomincia a coglierla in fallo bambina e la insegue nel collegio, al ballo, al confessionale, sposa, madre, vecchia, moritura […] tutti splendidi bozzetti della vita umana, degni della penna di Zola.[4]

Echi e motivi tratti dalla scena nona (*Al veglione*) della *Desinenza in A* potevano dunque fondersi, in *Emma Ivon*, con calchi frequenti e puntuali dal primo capitolo di *Nana*, assunto come vero e proprio modello di *dispositio*. La tradizione lombarda conservava, beninteso, un'influenza determinante nelle invenzioni di Valera: il suo moralismo linguaiolo non sarebbe spiegabile fuor della linea che unisce, per intenderci, Porta a Rovani, Bertolazzi a Rebora, Tessa a Gadda. Ma altro è il riconoscimento doveroso di un patrimonio comune di istanze etiche e predilezioni formali, altra la pretesa di procedere a stretti e rigidi apparentamenti. È risaputo d'altronde che Valera contrapponeva in modo esplicito alla figura e alle scelte del *dandy* un nuovo tipo di intellettuale, lo scrittore rivoluzionario o, meglio, il rivo-

[4] «La Plebe. Rivista socialista ebdomadaria», XI, 31, 10 agosto 1878.

luzionario di professione che scrive per scuotere le coscienze. Era troppo politicizzato, troppo battagliero e appassionato, per rinunciare a brandire la penna come strumento primario di propaganda e denuncia, per affrancare il proprio impegno letterario da fini extraletterari. Non dobbiamo quindi stupirci se, proprio là dove il suo stile si presenta al massimo grado «parossistico» e «convulsivo» (come egli volentieri ammetteva), risulta più agevole distinguere gli elementi che lo separano da altre, coeve, esperienze di scrittura antitradizionale.

2. – Esemplare, sotto vari rispetti, appare la storia stessa dell'opera di cui ci stiamo occupando, che ebbe nel 1883 a Milano – prima di venir dimenticata per quasi un secolo – due diverse edizioni, l'una e l'altra legate a circostanze assai significative. Il testo riscoperto da Viazzi infatti, stampato presso la Tipografia Centrale di Pozzi & Rancati e ora consultabile alla Biblioteca Comunale di Como, va considerato quasi certamente come il prodotto definitivo della revisione a cui furono sottoposte le pagine di *Borghesia che balla*, apparse da Giuseppe Cozzi Editore e conservate nella capitale lombarda sia alla Biblioteca Ambrosiana (fondo Mojana) sia alla Biblioteca del Museo del Risorgimento (fondo Bertarelli)[5]. Non soccorrono, in vero, né *colophon* né testimonianze esterne; tuttavia ci sembra che le numerose varianti linguistiche non lascino molti dubbi circa la priorità di *Borghesia che balla*. Risulta palese che lo scrittore non si limitò a correggere refusi e a ristabilire l'ortografia dei termini stranieri, ma sostituì aggettivi e sostantivi impropri, introdusse forme denominali e deaggettivali e verbi parasintetici a lui cari, aggiunse brevi sequenze colorite e grottesche, moltiplicò gli omoteleuti per accrescere l'effetto di mimesi ritmica. Basti qualche raffronto.

BORGHESIA CHE BALLA	EMMA IVON AL VEGLIONE
- Smetti di fare il nostrano, che ti conosco mascherina. - Te lo prometto. Ma mi raccomando per carità. Quella santa donna di mia moglie sarebbe capace…	- Smetti di fare l'ingenuo, che ti conosco mascherina. - Te lo prometto. Ma mi raccomando per carità. Quella santa donna di mia moglie sarebbe capace…

[5] Di tale ritrovamento diedi notizia su «Belfagor», XXXIV, 3, maggio 1979. Sulla vita e sulle opere di Valera si posseggono a tutt'oggi informazioni lacunose, nonostante le ampie indagini condotte da Glauco Viazzi e da Enrico Ghidetti; nei repertori bibliografici non viene ricordata, fra l'altro, la pubblicazione del romanzo *La folla* in appendice a «Il popolo d'Italia», dal 15 novembre 1914 (I, 1) al 22 febbraio 1915 (II, 53). Utili precisazioni biografiche e nuove acquisizioni bibliografiche (relativamente al periodo 1877-1889) si devono a Mauro Tosi, *L'attività letteraria e giornalistica di Paolo Valera dagli esordi al 1884*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1981-82 (relatore Vittorio Spinazzola).

- Di morire. Te ne dorrebbe? - Infinitamente. Faccio qualche scapatella, ma poi in fin dei conti, le voglio bene. - Lo credo. In via Sant'Andrea si udivano, i primi vagiti della festa che venivano a morire ai loro piedi.	- Di morire. Te ne dorrebbe? - Infinitamente. Faccio qualche scappatella, ma poi in fin dei conti, le voglio bene, un ben dell'anima. - Lo credo! - Lo giuro… - Su quella tua testa spiantata di capelli! Va via, burlone! In via Sant'Andrea, si udivano i primi vagiti della festa che adimavano strangolati ai loro piedi.
- […] E che bisogno c'era, dimmi, che il comitato sciegliesse proprio la donna meno virtuosa della città per una missione tanto umanitaria?	- […] E che bisogno c'era, dimmi, che il comitato scegliesse proprio la donna meno virtuosa della città, la donna che mercanteggia perfino i nomi degli uomini ch'essa ha buttato sul lastrico fracidi e senza un soldo, per una missione tanto umanitaria?
Le venerate tappezzerie di certi palchetti, perseguitate nelle più riposte righe dalla luce che si diffondeva dappertutto […]	Le venerate tappezzerie di certi palchetti, perseguitate nelle più riposte pieghe dalla luce che irrompeva dappertutto […]

Ho citato dalle primissime pagine, quasi ad apertura di libro. Altrove, l'autore inserì brevi brani atti a giustificare le transizioni dal piano descrittivo al piano simbolico, o addirittura intesi a sottolineare la preponderanza di quest'ultimo:

Il lubbione, la platea, i palchi, impazzivano. Era l'uragano che si scaraventava sugli uragani. Salve, o vestali della vita! L'idealismo è morto!	Il lubbione, la platea, i palchi, impazzivano. Era l'uragano che si scaraventava sugli uragani. Salve, o vestali della vita! Suonate il funerale o idealisti! L'idealismo è morto!
È lei, lei la vostra imperatrice. Curvatevi! La sua incoronazione è avvenuta. Il suffragio universale l'ha acclamata.	È lei, lei la vostra imperatrice. Curvatevi! La sua incoronazione è avvenuta. Il colpo di stato è compiuto. Il suffragio universale l'ha acclamata.

A siffatte varianti, che rispondono a criteri intrinseci di espressività, se ne assommano altre, macroscopiche, che rimandano direttamente al contesto storico e biografico, alle diverse occasioni alle quali l'autore volle legare ciascuna edizione. Si deve rilevare, in primo luogo, che il testo di *Borghesia*

che balla è preceduto da una prefazione-giustificazione fortemente polemica nei confronti di «quei […] socialisti solitari, che restringono la loro azione di propaganda nel chiuso della loro chiesuola e sconfessano gli altri che si perdono nei canali della borghesia»; questa prefazione non compare in *Emma Ivon al veglione*. In secondo luogo: *Borghesia che balla* non include alcun riferimento agli attori del Teatro Milanese, giacché alla regina – anzi all'«imperatrice» – del veglione è qui attribuito il nome emblematico di «Vittoria» al posto di quello della Ivon, e mancano sia le righe che nell'edizione Pozzi & Rancati sono consacrate all'«artistone» Gaetano Sbodio, sia la nota rinviante al veglione di beneficenza *Milan-Milan* (inserita in calce alla pagina d'apertura). Nessuna traccia, insomma, di polemiche personali; nessun accenno a colei che in Firenze capitale era stata la favorita di Vittorio Emanuele II e che a Milano aveva continuato ad alimentare pettegolezzi d'ogni genere, rosa e neri. Emma Ivon, attrice tanto bella quanto «chiacchierata» (e malignamente ribattezzata «Nanà seconda» da Camillo Cima) non viene, in *Borghesia che balla*, neppure nominata [6].

Se ne deduce che l'opera non trasse origine, come finora si è creduto, dal duro scontro che oppose Valera alla Compagnia Ferravilla-Ivon-Sbodio-Giraud; e ciò spiega la grande distanza stilistica che divide *Emma Ivon al veglione* da libelli quali *Gli istrioni del Teatro Milanese* e *Ancora gli istrioni del Teatro Milanese*. Si può azzardare, piuttosto, l'ipotesi che il libretto sia nato dalla dilatazione di un episodio destinato, in un primo tempo, a confluire in un volume di più vasto respiro, forse quel volume di cui era stata preannunciata la pubblicazione in *Alla conquista del pane* e di cui sappiamo soltanto che si sarebbe dovuto intitolare *In mezzo alla Borghesia* [7].

In ogni caso, nella vicenda editoriale di *Borghesia che balla* ovvero *Emma Ivon al veglione* ben si rispecchia la personalità di Valera, giornalista tutt'altro che scevro da mire artistiche e insieme letterato pronto a sacrificare le proprie pagine più elaborate sull'altare della polemica occasionale. Le notizie biografiche che ci è stato possibile raccogliere sono lacunose,

[6] Notizie particolareggiate su Emma Allis-Novi, in arte Emma Ivon, si leggono in Giuseppe Squarciapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, presentazione di Pietro Paolo Trompeo, Torino, Einaudi, 1950, pp. 180-186. Sul Teatro Milanese si vedano almeno: Fernando Mazzocca, *Il teatro milanese dopo l'unità*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXVIII, 1-2, gennaio-agosto 1975, pp. 189-220; Giuseppe Farinelli, *Appunti per uno studio sul teatro milanese di Cletto Arrighi*, in «Otto/Novecento», II, 2, marzo-aprile 1978, pp. 169-177.

[7] Si noti che l'editore di *Borghesia che balla* fu il medesimo di *Alla conquista del pane* (1882), così come *Emma Ivon al veglione* vide la luce presso la medesima tipografia nella quale furono stampati *Gli istrioni del Teatro Milanese* e *Ancora gli istrioni del Teatro Milanese* (1883).

ma sufficienti a fornire qualche lume ulteriore. È certo che nel biennio 1882-1883 egli partecipò intensamente alle dispute che accompagnarono il secondo e il terzo congresso della Confederazione operaia lombarda; esistono altresì ottimi motivi per ritenere che i suoi rapporti col Teatro Milanese – prima di degenerare in quella lite giudiziaria e in quelle condanne penali che lo costrinsero a espatriare – dovettero attraversare una fase di riappacificazione. Lo prova la messa in scena, da parte della Compagnia capeggiata dal Ferravilla, del dramma valeriano *Ona scenna de la vita*. Lo conferma un passo delle *Confessioni di Emma Ivon*:

> Il signor Paolo Valera, mio acerrimo nemico, alla rappresentazione della Sciora di Cameli […] fece onorevole ammenda del passato disprezzo […] Questo signorino – che però, anche dopo tutto ciò, non cessa dal perseguitarmi – in faccia a Cletto Arrighi e a Ferravilla si dichiarò mio ammiratore. [8]

Con ogni probabilità Valera ultimò la stesura manoscritta di *Borghesia che balla* senza prevedere gli usi allotri cui l'avrebbe assoggettata. Poi, spinto dalla passione ideologica e politica, decise di corredarne la stampa con una prefazione intesa a ribadire la sua volontà di schierarsi (insieme con altri ex collaboratori de «La Plebe») contro il vecchio nucleo della Società dei figli del lavoro, rimasto arroccato alla mera difesa del mutuo soccorso assistenziale [9]. Infine, guastatosi definitivamente col Ferravilla per il rifiuto

---

[8] Cfr. *Le confessioni di Emma Ivon*, Milano, Ditta Gaetano Brigola di Giuseppe Ottino e C., 1883, pp. 233-234: tali «confessioni» furono «messe in forma dovuta» da Baron Cicogna, ossia Davide Besana. Valera scrisse per la Compagnia del Ferravilla e della Ivon, presumibilmente agli inizi del 1883, cinque drammi il cui testo risulta oggi irreperibile: *I falsari*, *Ona scenna de la vita*, *L'è tuttunna!*, *La cà del Peder*, *Resistemm!*. Avendo il Ferravilla rifiutato di mettere in scena quest'ultimo, Valera lo accusò pubblicamente di aver così deciso dietro «suggerimento» delle autorità di Pubblica Sicurezza; il contrasto ebbe termine con una serie di sentenze giudiziarie avverse allo scrittore, condannato – per diffamazione nei confronti del Teatro Milanese e della magistratura – a un totale di oltre due anni di carcere e a multe salate. Valera era, per più versi, recidivo: già nel 1878 aveva indirizzato pesanti critiche al Ferravilla attraverso le pagine della «Farfalla» (IV, 9, 24 febbraio) e nel 1881-1882 aveva offeso la Ivon, pubblicando fra l'altro su «Il caricaturista» (III, 45 e 46, 21 e 27 maggio 1882) e sul «Tito Vezio» (I, 4, 5 novembre 1882) due appendici e un articolo che prendevano spunto dal processo «per supposizione di parto» subito dall'attrice nel 1879. Si vedano in proposito, oltre alla *Notizia* aggiunta da Viazzi in calce all'edizione da lui curata di *Emma Ivon al veglione*: *Gli istrioni del Teatro Milanese* cit.; Cletto Arrighi, *Ferravilla. Studio critico biografico*, Milano, Aliprandi, 1888, pp. 41-42; *Dossier Valera*, in «Es.», 5, settembre-dicembre 1976; Tosi, tesi di laurea cit.

[9] Cfr. in particolare: Gastone Manacorda, *Il movimento operaio italiano attraverso i suoi congressi. Dalle origini alla formazione del Partito socialista (1853-1892)*, Roma, Editori Riuniti, 1974³, pp. 190-192 e 199 ss.; Letterio Briguglio, *Il Partito operaio italiano e gli anarchici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, pp. 3-11; Adalberto Nascimbene, *Il movimento operaio lombardo tra spontaneità e organizzazione (1860-1890)*,

opposto da costui a rappresentare la commedia *Resistemm!*, ristampò la sua «fisiologia di un veglione» parzialmente adattandola a funzioni libellistiche. Ecco perché rileggendo *Borghesia che balla* avvertiamo una discrepanza fra premessa e testo. Ecco perché *Emma Ivon al veglione* conserva il segno di ambizioni frustrate, ci rammenta come l'autore avesse invano cercato d'ottenere il favore non passeggero di un gruppo di attori, sì da poter raggiungere tramite loro un pubblico più vasto [10]. Ecco perché l'opera che stiamo esaminando risponde, nonostante tutto e con chiarezza, a una logica interna, autonoma rispetto al titolo definitivo: ricalcato, quest'ultimo, su un personaggio eponimo che, in fin dei conti, appena s'intravede.

3. – Valera si servì di un materiale eterogeneo, attinto in parte a resoconti giornalistici, in parte alla tradizione letteraria. La sua «fisiologia» doveva infatti configurarsi, per il pubblico contemporaneo, innanzi tutto come una controcronaca, come replica e smentita dei numerosi soffietti che erano apparsi sui periodici milanesi, durante l'autunno-inverno 1882-1883, a sostegno delle attività promosse dal «Comitato di soccorso per gli inondati». Basta scorrere le prime pagine della «Perseveranza», del «Corriere della Sera» o dell'«Illustrazione Italiana» per ritrovare frequenti e ampie notizie circa le decisioni del Comitato (insediatosi fin dal 22 settembre sotto la presidenza del sindaco di Milano), accanto a puntigliosi elenchi di «offerte ricevute»; basta girare i fogli per imbattersi in articoli intesi a elogiare la partecipazione del bel mondo alle iniziative caritatevoli, fra le quali – per l'appunto – spettacoli e veglioni di beneficenza. Colonne compiaciute, spesso al limite del trionfalismo più smaccato: la capitale morale non aveva aspettato che l'Adige rompesse gli argini a Legnago per dispiegare le sue attitudini organizzative, per raccogliere fondi, per adattare a ostello dei profughi del Polesine il vecchio edificio della Senavra … e neppure aveva rinunciato alle sue civilissime feste, anzi aveva saputo trasformarle in gesti di solidarietà. I lettori della stampa ambrosiana potevano insomma ripetersi a vicenda, con legittima soddisfazione, il motto «Milan dis, Milan fa» [11],

---

Milano, SugarCo, 1976, pp. 228-232; Maria Grazia Meriggi, *Il Partito operaio italiano. Attività rivendicativa, formazione e cultura dei militanti in Lombardia (1880-1890)*, Milano, Franco Angeli, 1985, *passim*. Va ricordato che Valera fu tra i collaboratori de «Il Fascio operaio».

[10] Come Zola (cfr. *Il romanzo sperimentale* cit., p. 99), così Valera riteneva che il teatro dovesse essere un «libro aperto agli analfabeti e agli intelligenti» (*Gli istrioni del Teatro Milanese* cit., p. 15).

[11] Cfr. almeno: «La Perseveranza», 22 settembre 1882 e 26 febbraio 1883; «Corriere della Sera», 2-3 febbraio 1883; «L'Illustrazione Italiana», 20 novembre 1882 e 11 febbraio 1883. Sulla mitologia ambrosiana in generale, e sull'ambiguità di certe forme di solidarismo municipale in particolare, si veda l'ottimo libro di Giovanna Rosa, *Il mito della capitale*

e crogiolarsi nella contentezza che tocca a quanti s'ingegnano di ristorare le altrui sventure senza recedere dall'esibizione del proprio benessere. Ben si comprende come lo scrittore comasco, che già in *Milano sconosciuta* e nei *Mantenuti* si era scagliato contro ogni forma di filantropismo peloso, volesse allora contrapporre a tali cronache cittadine, patinate d'ipocrisia, una assai diversa rappresentazione, che suonasse a sarcastica condanna dello sperpero connesso col farisaismo.

Perché la denuncia risultasse più persuasiva, perché non venisse subito equiparata a una protesta anticonformistica per partito preso (le simpatie dell'autodidatta Valera per un partito erano arcinote), occorreva però che la controcronaca sciorinasse i suoi quarti di nobiltà non solo etici, ma anche culturali. In effetti in *Borghesia che balla* e in *Emma Ivon al veglione* s'incontrano non pochi riferimenti letterari, espliciti o appena velati. Vengono nominati Pietro Giordani e Antonio Lissoni, l'uno per lo sdegno manifestato nei confronti del «secolo porco» e (quasi certamente) per le persecuzioni poliziesche di cui fu vittima, l'altro (entro un contesto ironico) per la sua *Difesa dell'onore delle armi italiane oltraggiate dal signore di Balzac*. Vengono citati alcuni romanzi alla moda, da *Eugénie Grandet* a *Pot-Bouille*, da *La femme de Claude* a *Eros*, talora anche allo scopo di tipizzare – attraverso l'evocazione di personaggi famosi – intere categorie di partecipanti al veglione. Si incontrano trasparenti richiami al portiano *Sonettin col covon* (esattamente a «i balzann impiombaa di sottannin / di damm del bescottin»), alla *Prineide*, ai *Cento anni*. E ci sono, come già abbiamo accennato, calchi palesi dalla *Desinenza in A* e soprattutto da *Nana*.

Nell'accolta carnalmente trionfale delle «educande di Soncino Merati» e nell'esibizione intemperante della «signorina di via Chiaravalle» rivivono – nel medesimo «così-detto tempio dell'Arte» – i dossiani «Stati Generali di tutte le alte e basse puttane della città», mentre i mendicanti della sequenza finale di *Emma Ivon al veglione* «bubbolano» affamati così come «bubbolavano» la cenciosa tosetta e il ragazzino raffigurati nella chiusa della scena nona dei *Ritratti umani*.

Al capitolo in cui Zola aveva rappresentato lo spettacolo delle *Variétés* rimanda innanzi tutto l'intrecciarsi, con ritmo analogo, di dialoghi e immagini di scena e panoramiche di folla e scorci dedicati agli «esterni»; poi la compresenza di «prime donne» divise da rivalità parallele e apparentate a due a due da caratteristiche psicosomatiche similari (qui la Gilda e Vittoria-Emma, là Rosa Mignon e Nana); infine una lunga serie di particolari: il rincorrersi delle ombre proiettate sui marciapiedi dagli uomini intenti a

morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

fumare il sigaro dinanzi al teatro, il gioco delle luci iridescenti che si rifrangono sul e dal grande lampadario di cristallo, il contrasto fra drappeggi fastosi e stucchi scrostati, i vani delle porte «immurati» di curiosi…

Potremmo insistere nei confronti, moltiplicando gli esempi; ma più importa sottolineare come tutti questi elementi siano ridotti a tessere di un mosaico ricco sì d'immagini, ma privo di un centro immediatamente riconoscibile, di un motivo o effigie mediana che suggerisca un ordine gerarchico. La descrizione prevale sulla narrazione, e ciascuna sequenza appare passibile di una dilatazione illimitata. A *Emma Ivon al veglione*, più ancora che alle altre opere scritte da Valera nel quinquennio precedente l'espatrio, sembra davvero attagliarsi alla lettera quella celebre definizione dello stile decadente che fu formulata – nel 1883 appunto – da Paul Bourget: «Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot» [12]. Le singole immagini e frasi divengono sovrane, i superstiti rapporti di subordinazione appaiono casuali.

Aboliti i giochi prospettici della narrativa tradizionale, soppressa ogni concatenazione-consecuzione tra vicenda e vicenda, l'opera si presenta, in superficie, come una sequenza spezzettata di scene e quadri. Per converso, acquista rilievo una struttura profonda, non onnipervasiva e anzi avviluppata da ridondanze plurime, e però conforme all'intento dissacratorio dell'autore. Se teniamo nel debito conto il fatto che Vittoria-Emma si mostra a un certo punto non solo «circonfusa di gloria», ma anche «transustanziata nei languidi rapimenti di un'ebbrezza divinata», possiamo osservare come il veglione venga equiparato a un rito, a una sorta di messa carnevalesca celebrata dai ceti dominanti sulle spoglie dell'umanità offesa. Le battute riportate in apertura (il dialogo dei due amici sulla soglia del teatro) scimmiottano dapprima un *introibo*, quindi s'inarcano in una risibile e ridicolizzata omelia («tu ragioni come un pievano»); seguono la raccolta delle offerte, l'apparizione della Salvatrice-Dannatrice fra discinte vestali, la comunione (Vittoria-Emma viene «mangiata con gli occhi» dai partecipanti alla festa), l'inno di commiato. Le note di quest'ultimo, coincidenti non a caso con quelle del mercantiniano *Inno di Garibaldi*, danno riprova di un ulteriore stravolgimento: lo stravolgimento operato dalla borghesia nei confronti dei più venerabili simboli del progressismo risorgimentale [13].

---

[12] Paul Bourget, *Essais de psycologie contemporaine*, I, Paris, Lemerre, 1883, p. 25.

[13] Nel 1866 il sedicenne Valera aveva combattuto con i garibaldini a Monte Suello; cfr. *Milano sconosciuta*, in «La Plebe», XI, 35, 8 settembre 1878 (24ª puntata, *Dove muore la porca plebe*).

Il sacrificio si è già consumato, col tradimento di ogni ideale («L'idealismo è morto»); la Passione è rimasta appannaggio dei poveracci, esclusi dal tempio-teatro. E poiché secondo Valera, così come secondo i suoi maestri positivisti, «se un organo sociale va in decomposizione, esso contagia subito anche gli altri organi e si producono malattie molto complicate», ecco che questi derelitti non si limitano a raccogliere le briciole abbandonate dai ricchi, ma coltivano propositi di sovversione e maledicono, spingendosi fino a proferire le minacce più terribili («Bisognaria fach fa la mort del Prinna»).

4. – Nel corpo dell'opera, Valera non fa mai diretto accenno alla sua posizione di testimone-smascheratore; evita i commenti argomentati, limitandosi a intercalare nella rappresentazione qualche giudizio lapidario, notificato in forma di constatazione oggettiva (ad esempio: «Il ventre è il cervello del momento») [14]. È evidente tuttavia che egli si comporta come uno strano cronista, un cronista che si avvale dell'udito e della vista in modo discorde: non ascolta ma ode, non vede ma guarda.

Le battute di dialogo sono riportate senza alcun sintagma di legamento, ridotte a pura colonna sonora. Il linguaggio è qui sagacemente imitativo, sciolto e immediato. Gli *sciori* parlano un italiano medio, infarcito di frasi fatte e di lezi correnti, reso a tratti più colorito da diminutivi e vezzeggiativi («dominuccio», «quartierino», «arnesucci», «quagliuccia»), da movenze melodrammatiche («ti conosco mascherina») [15], da locuzioni spregiative («maschi a denari», «Emma è una ditta»); il sesso dell'interlocutore si riflette sull'intonazione, ora accondiscendente e lusinghevole (quando la parola viene rivolta da un uomo a una donna), ora burlesca o sorniona (nelle conversazioni fra amici). I *poveritt* parlano un milanese sintatticamente smozzicato, ricco di espressioni semiproverbiali e di imprecazioni popolaresche, confinante col vernacolo gergale (così «borlemm» vale «caschiamo di fame», «smorbascià» sta per «smorbià», scherzare; e si noti «baslotten su la minestra fada», da «baslott», ciotola) [16].

Ben diverso è il registro che contraddistingue le parti pseudodiegetiche. Qui l'atteggiamento dell'osservatore si manifesta appieno attraverso la carica di violenza che aggredisce e altera, insieme con l'oggetto della visione, il linguaggio con cui la visione è resa. La materia verbale è solleci-

---

[14] D'ora innanzi tutte le citazioni saranno tratte da *Emma Ivon al veglione*.

[15] Citazioni da libretti d'opera si colgono anche in brani di ardua classificazione, dove il discorso libero indiretto confina col discorso libero diretto: si veda ad esempio il richiamo alla *Traviata* che accompagna l'arrivo di Gilda, «Un conforto e una rovina» (ringrazio per questa segnalazione l'amico Bruno Pischedda).

[16] «Borlà», nel senso indicato, è considerato gergale dal Cherubini; il verbo «baslottà» non è registrato nei dizionari milanesi.

tata a farsi azione, le parole vengono manomesse e quasi scagliate contro la realtà. Si direbbe che lo stile, più che riflettere, surroghi l'ideologia, l'ansia repressa del cronista, la sua brama di trasformare il mondo. Non per caso il discorso appare costruito più dall'espansione dell'«involucro fonico» dei vocaboli, e dai connessi artifici ritmico-sintattici, che da una sequenza di unità linguistiche ordinate in funzione di un senso logico.

Si moltiplicano le allitterazioni, le onomatopee, gli omoteleuti, i poliptoti, si accumulano i sinonimi, si susseguono le *climaces*, a ritrarre il crescendo della baldoria. La paratassi domina incontrastata, ossessiva, appena scalfita dall'inserzione di deboli relative e di gerundi precari; numerosissimi i periodi uniproposizionali, frequenti le frasi nominali. La tensione-opposizione fra l'occhio che guarda e ciò che cade sotto lo sguardo si risolve nel distacco delle percezioni dalle cose, nella frammentazione fenomenica degli accadimenti: donde un effetto di scomposizione e ricomposizione che mima e al tempo stesso condanna il caos del veglione.

A questa sintassi appositiva e segmentata fa riscontro un lessico a sua volta acconcio a un *cursus* descrittivo-oratorio, non certo a un *cursus* narrativo. È un lessico composito, ma orientato in una direzione ben riconoscibile. Rare le voci culte (come i dantismi «adimare», rimesso ormai in voga dal Carducci, o «smagare»), selezionati con cura i calchi dialettali. Parecchi gli stranierismi, stampati però in corsivo e per lo più raggruppati, «citati» a scopo evocativo-caricaturale in situazioni topiche. Strabocchevole, invece, la quantità delle formazioni o meglio deformazioni neologistiche e, più in generale, dei suffissati, dei parasintetici, dei composti. Ne riportiamo un elenco parziale, scegliendo fra i termini più caratteristici.

Sostantivi:
- baccanalista, bombardista (= suonatore di bombarda), caffettista (= distributore di caffè), cicchettista, frakcchista (= persona in frac), plateista, portugalista (= venditore di arance), veglionista;
- promettitore;
- ciondoleria, frascheria, istrioneria, satanasseria;
- crepatura, folleggiatura, granitura, pomellatura, pigiatura, rientratura, slarvatura, sbracatura;
- alternìo, ciangottamento, tremolazione.

Aggettivi e avverbi:
- birichinesco, bovinesco, piramidalescamente;
- satirisiaco (in un contesto che suggerisce opposizione a «paradisiaco»; ma opera forse qui anche il ricordo della rovaniana «satiriaca iena») [17];
- mammellario, mammelluto.

[17] Cfr. *Cento anni*, IV, Milano, Rizzoli, 1960, p. 1102.

Participi passati di verbi denominali o deaggettivali abnormi:

- cellularizzato, divinato (= reso divino), immurato, lentiggiato, smammellato, scorpacciato (= sformato), tartarugato, virulenzato.

Verbi:

- beatare, bislungare;
- collettivizzare, elettrizzare, sensualizzare, sentimentalizzare;
- asteggiare (= ergersi a mo' di asta), dardoleggiare, dondoleggiare;
- ingroppare (= far ressa), sboccare (= gridare), sginocchiare, sguisare.

Parole composte:

- cavapelle, cavastivali, sciupauomini, mangiabiglietti da mille, rompiginocchie;
- casaldiavolo, senzaletto.

Valera piega a un uso inedito vocaboli comuni, riunendoli con i neologismi in filze aspramente stipate o accoppiandoli in modo innaturale. Spesso l'aggettivo fa a pugni con il nome, e questo con il verbo («capelli popolosi», diamanti che «annaspano la vista»): alla *callida iunctura* si sostituisce la *iunctura absurda*. Non mancano le inversioni fra astratto e concreto (come «rabbie bianche», per «gente bianca di rabbia»), né le permutazioni delle diatesi verbali: ecco gli intransitivi resi transitivi («se la divertivano a convergere l'attenzione delle moltitudini», «le marchese sbadiglianti l'ultimo sorriso»), i transitivi fatti intransitivi («un viavai di piedi […] attutiva sul tappeto», «le voci estasiavano nel tripudio»), i riflessivi assolutizzati («sgolavano e incalzavano urrà»).

I procedimenti attraverso i quali viene operato lo stravolgimento del linguaggio coincidono in larga misura con quelli tipici dell'espressionismo storico e metastorico, ma con eccezioni ed esclusioni assai significative. Nessuna contaminazione enigmatica, nessun discorso a viluppi e a tranelli, nessuna pretesa – da parte dell'autore – di farsi leggere con attenta lentezza. La monotonia sintattica, l'ascendenza relativamente omogenea (e media) del materiale lessicale sottoposto a deformazione, la tecnica dell'insistenza, testimoniano tutte di una volontà di retoricizzazione antiaristocratica, volta a salvare – per così dire – la capra dell'invenzione verbale insieme con i cavoli di una facile intelligibilità. Il pubblico elettivo a cui erano indirizzate le pagine di *Emma Ivon al veglione* collimava pur sempre con quelle fasce del ceto medio ambrosiano che già avevano determinato il successo editoriale – un successo di scandalo, e tuttavia un successo – di *Milano sconosciuta*.

5. – Fin troppo chiaro è anche l'ufficio delle metafore, delle metonimie e delle similitudini che si rincorrono e s'intrecciano lungo l'intero testo. Talora l'autore se ne serve per scagliare obliquamente qualche dardo contro

categorie sociali e istituzioni – quali il clero, la magistratura, l'esercito – che sarebbero altrimenti risparmiate dalla trattazione:

> Le loro ombre piatte sui marciapiedi, giocherellavano. Si guardavano in faccia come punti interrogativi, s'inseguivano baciate, si prendevano pel collo […] s'allungavano nere nere come due magistrati della Corte d'Assise, o si calcavano su sé stesse, fino a divenire due paiuoli malsagomati.
>
> I portieri […] continuavano a sboccare: pagato! Un pagato che […] ingagliardiva triplicandosi in un fuoco di pelottone [18].

La nera figura di chi dovrebbe amministrare la giustizia, e si è fatto invece servo dell'ingiustizia, si rispecchia nell'ombra di gaudenti ipocriti, mentre i soldati sono posti sullo stesso piano di portieri e lacchè. Altrove una similitudine può essere usata per colpire, insieme, i ragionamenti dei benpensanti laici e dei preti, o magari per suggerire che un romanzo del Verga pre-verista non merita se non di venire pigramente «bevuto» dal pubblico, come la bibita dall'identico nome:

> - Ma taci. A me è perfino capitato l'Eros.
> - Il romanzo?
> - No, la bibita.
> - È buona?
> - Come il libro.

Più spesso, le contrazioni semantiche d'indole metaforica o metonimica hanno il duplice compito di antropomorfizzare le cose inanimate da un lato, e di trasfondere in immagini animalesche o addirittura reificate le sembianze dei partecipanti al veglione dall'altro:

> I contatori, rinforzavano la luminaria, sprigionando dai tubi il fluido puzzolente. Qua e là incominciavano le aste nere in gibus e cravatta bianca.
>
> Le teste appaiate sul palcoscenico, là scaglionate, semoventisi nella ridda, parevano piccoli mappamondi che si rincorressero e si cercassero accanitamente, senza raggiungersi mai […]
>
> La mazurka ravvolgeva, trasportava, elettrizzava, sfigurava. Corpi che si sfiancavano, che perdevano l'imbottitura; salciccie di capelli portate dal turbine, polpacci smarriti – saliere alle spalle magre – tutto si disvelava.

Valera vuole significare come la sostituzione del valore di scambio a qualsiasi altro valore abbia prodotto una generale confusione e degradazione. Non ci sono più persone umane, ma corpi: corpi di borghesi, simili a mani-

[18] «Pelottone» (= pattuglia, plotone) è termine militaresco abbastanza diffuso in area ottocentesca.

chini o a marionette; corpi di donne belle e corrotte, come Gilda o Emma, ridotti a merce. L'occhio del cronista opera sui primi come se fosse il bisturi di un anatomista furioso, smembrandoli in grotteschi lacerti; indugia sui secondi con ingordo disgusto, riprovandone ma anche subendone l'ambiguo fascino. Corpi, in ogni caso, privi di volto.

Per potenziare la sua denuncia politico-sociale, lo scrittore si sofferma in modo unilaterale su una pretesa forza dirompente delle pulsioni fisiologiche elementari, su una sessualità spogliata di qualsivoglia implicazione affettiva e intellettuale: non per caso ricaviamo l'impressione che partecipino al ballo più bottegai ubriachi che non esponenti della classe dirigente. L'espressionismo di *Emma Ivon al veglione* raggiunge così la propria acme e insieme appalesa il proprio maggior limite: s'illude di colpire al cuore la borghesia aggredendone il perbenismo, e finisce inevitabilmente con il rimanere prigioniero di una logica soltanto moralistica [19]. L'immediatezza volutamente sgangherata della rappresentazione, il gioco nervoso di un linguaggio deformante e deformato che tratteggia il caos, la disuguaglianza e lo squilibrio sociali, si risolve in semplificazioni eccessive. Dal crepitio della festa dovrebbe salire un odore acre di apocalisse: ma, tutt'al più, noi avvertiamo l'odore di una decomposizione che ha per soggetto alcuni strati marginali della piccola borghesia e del Quinto Stato.

D'altro canto, Valera dovette accorgersi ben presto che l'oltranzismo di una prosa aliena tanto dal «parlar proprio» quanto dal preziosismo estroso respingeva sia il suo pubblico abituale sia il pubblico più raffinato e ristretto. Perciò, dopo l'espatrio in Inghilterra, si avviò in altre direzioni, dedicandosi a *reportages* veramente giornalistici o recuperando – nella *Folla* – forme di scrittura più distese e strutture romanzesche. Conscio ormai della contraddizione insita in ogni intransigenza radicale che si vincoli alla negatività pura, non rinunciò certo a figure retoriche e locuzioni che gli erano care, ma considerò *Emma Ivon al veglione* come un'opera-limite, come il frutto di una sperimentazione troppo drastica ancorché utile. Della controcronaca scritta nel 1883 fece tesoro, attingendo da quel personalissimo repertorio immagini e parole con più maturo mestiere.

[19] Sotto questo aspetto, vale anche per *Emma Ivon al veglione* l'osservazione formulata da Rosa (*op. cit.*, p. 70) a proposito di *Milano sconosciuta*: «paradossalmente ma non troppo, lo sforzo di ribaltare l'immagine della 'capitale morale' viene condotto tutto all'interno di una dimensione moralistica che vanifica ogni analisi politica e sociale».

Scipio Slataper e il nido disfatto

1. – Molti sono gli aggettivi con cui i critici hanno cercato di definire l'autobiografismo vociano, nelle sue manifestazioni polimorfe. Gianfranco Contini – come hanno ricordato di recente Clelia Martignoni e Paolo Briganti [1] – è ricorso di volta in volta a formule più o meno azzeccate, quali «autobiografismo metafisico», o «astratto» o «ideale» o «trascendentale». Certo è che non possiamo parlare di autobiografismo *tout court*, e non solo perché siamo di fronte a un gruppo di testi d'impianto sperimentale, costituzionalmente refrattari al rispetto di canoni prestabiliti. A venir meno – tanto nell'*Ignoto toscano* quanto nel *Lemmonio Boreo*, tanto nel *Peccato* quanto in *Ragazzo* o in *Un uomo finito* – è la distinzione medesima fra testimonianza fedele e amplificazione immaginosa, fra documento e invenzione: cosicché il lettore deve perennemente interrogarsi, pagina dopo pagina, circa la natura (autobiografica o romanzesca) del patto che gli viene proposto.

Perciò le affermazioni di Prezzolini, secondo le quali i collaboratori della rivista sarebbero stati indotti a incardinare le loro opere sull'esperienza rivissuta da un «intenso desiderio» del vero, dall'adesione appassionata a un intransigente «culto della verità», appaiono generiche e poco convincenti. Si deve sottolineare piuttosto, più di quanto non si sia fatto finora, che l'autobiografismo eterodosso dei vociani sottintendeva la volontà di esaltare le risorse dell'individuo, colte nel loro dispiegarsi contrastato

[1] Cfr. Clelia Martignoni, *Per una storia dell'autobiografismo metafisico vociano*, in «Autografo», I, 2, 1984, pp. 32-47; Paolo Briganti, *I trentenni alla prova: l'autobiografismo dei vociani*, in «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1986, pp. 165-174; Idem, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, in «Annali d'Italianistica», IV, 1986, pp. 189-222. Ai saggi di Briganti – oltre che alle ormai classiche indagini di Lejeune e di Starobinski – rinvio anche per le opportune distinzioni fra autobiografia e autoritratto. Quanto alle espressioni prezzoliniane riportate sotto, si veda Giuseppe Prezzolini, *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Milano, Longanesi, 1953, p. 108 ss.

e tuttavia inesausto. Soffici e Boine, Jahier e Papini volevano rivendicare, ciascuno a suo modo, l'unità psicofisica dell'io; ricercavano un nuovo accordo fra sensibilità e razionalità, fra l'essere materiale e l'essere spirituale dell'uomo. Non per caso il Nietzsche amato da questi autori non era quello caro a D'Annunzio; era semmai quello di *Contra Wagner* e di *Ecce homo*, il Nietzsche – per intenderci – che ammoniva:

> *Star seduti* il meno possibile; non fidarsi dei pensieri che non sono nati all'aria aperta e in movimento – che non sono una festa anche per i muscoli. Tutti i pregiudizi vengono dagli intestini. Il sedere di pietra […] è il vero *peccato* contro lo spirito santo. [2]

Per tale aspetto, le opere dei vociani ambivano a collocarsi agli antipodi della *décadence*, contrapponendosi a tutti quegli scritti che mimavano la dispersione centrifuga del soggetto, la dissociazione dell'identità personale nel magma delle intuizioni e delle pulsioni momentanee e indistinte, la crisi irrimediabile dei valori a favore dei bisogni. In altri termini: non si deve confondere una sintassi strumentalmente frammentaria con un frammentismo compiaciuto, la scelta di uno stile sincopato con l'assenza di una tensione centripeta. Già Luperini del resto ha rilevato – ad esempio – come lo sforzo di fondere passato presente futuro, azione riflessione sensazione, fosse nel *Peccato* un modo per prospettare una problematicità arrovellata, sì, ma pur sempre protesa alla sintesi [3]. La «contemporaneità multivaria» di Boine intendeva proporsi al lettore come un'alternativa radicale rispetto alla «multanimità» dell'Imaginifico e di tanti altri letterati e artisti. Entro questo quadro, mi sembra che anche l'etichetta di «autobiografia lirica» con cui si suole definire *Il mio Carso* vada accolta con molte riserve. È divenuta ormai una consuetudine, per i critici, citare la lettera inviata da Slataper a Marcello Loewy il 5 gennaio 1911:

> Bene: ora lavoro con più o meno voglia a *Il mio Carso*. Sottotitolo: Autobiografia lirica. Tre parti: Bimbo, Adolescente, Giovane. Due intermezzi: *La Calata*, *La Salita*; e una fine: *Tra gli uomini*: circa così. Il poema della giovinezza forte, con i suoi turbamenti, scoraggiamenti e propositi. (*EP* 91) [4]

---

[2] *Ecce homo*, «Perché sono così accorto», § 1 (cfr. anche *Crepuscolo degli idoli*, «Sentenze e frecce», 34). Mi servo, qui e in seguito, delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964-1976.

[3] Cfr. Romano Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma - Bari, Laterza, 1978, pp. 85-86.

[4] Per le opere di Slataper mi servo delle edizioni seguenti: *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1950 (= *EP*); *Il mio Carso*, a cura di Claudio Milanini, Roma, Editori Riuniti, 1982 (= *MC*); il numero arabo accanto alla sigla indica la pagina.

Troppo poco si è badato al fatto che il sottotitolo, a opera conclusa, venne lasciato cadere. Ancor meno si è tenuto conto della successiva precisazione dell'autore, che il 20 maggio 1912 scriveva a Elsa Dobra:

> Basta che le dica che quel libro [cioè *Il mio Carso*] non è affatto la mia autobiografia, ma la vita d'uno qualunque (anche se mia) vista sotto certi angoli visuali, con un certo senso di complesso che esagera alcuni caratteri e ne dimentica molti altri; in modo che è piuttosto «mito» che storia. (*EP* 323)

Il passaggio dal pronome personale *io* all'indefinito *ognuno* è in effetti un elemento fondamentale nella dinamica interna al *Mio Carso*: e basti, in proposito, rinviare al saggio di Mutterle, che per primo ha saputo far tesoro del suggerimento contenuto nella lettera alla Dobra. Slataper diffidava delle confessioni dirette e spontanee non meno che delle ideologie *à la page*, come risulta – a tacer d'altro – dal sarcastico accenno a Donna Paola (*alias* Paola Baronchelli Grosson) [5] inserito in quella pagina del *Mio Carso* che preannuncia la calata in città di Pennadoro-Alboino. L'opera di cui ci stiamo occupando incorpora in sé, certo, espressioni di sfogo passionale, riferimenti cronachistici, spunti di polemica spicciola: ma a garantirne l'unità, sia a livello macrostrutturale sia a livello microstrutturale, è il soggiacente modello mitico.

Allo scopo di attingere archetipi generalmente validi, lo scrittore triestino utilizzò una serie massiccia di metafore; e ben si comprende come potesse costituire per lui un repertorio prezioso perfino la «metafisica» ovvero «simbolica universale» di Weininger. Nel *Mio Carso*, così come in *Ueber die letzten Dinge*, un monte può trasformarsi in gigante, l'abbaiare dei cani equivale a una «negazione assoluta», il mare indica la fine dell'individuazione (la scomparsa dell'io) ma anche la vera vita. Weininger – occorre ricordarlo? – aveva contrapposto l'«arte simbolica» all'«arte simbolistica» del suo tempo, rivendicando l'identità degli «eterni problemi» intorno ai quali s'arrovellano artisti e filosofi («ogni arte autentica è arte di pensiero, ogni grande artista è un grande pensatore, anche se pensa in maniera diversa dal filosofo») [6]. Slataper amava le immagini-simbolo elementari, i *Sinnbilden* rinvianti a esperienze primordiali, non i simboli astratti (*Symbolen*) o troppo ambiguamente suggestivi.

---

[5] Donna Paola fu autrice, oltre che del romanzo epistolare *Le confessioni di una figlia del secolo* (Milano, Aliprandi, 1901), di un libretto «femminista» intitolato *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*; quest'ultimo fu pubblicato nel 1910 da Carabba, cioè dal medesimo editore per il quale Slataper curò la traduzione del *Diario di Hebbel* e l'*Epistolario* del Tasso (apparsi entrambi nel 1912). Sulla lettera di Slataper alla Dobra si veda Anco Marzio Mutterle, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia, 1965-1981, p. 86 ss.

[6] Cito da Otto Weininger, *Delle cose ultime*, Pordenone, Studio Tesi, 1985, pp. 183-184, 195, 230-231.

2. – C'è una profonda omologia tra la forma concettuale del *Mio Carso*, che s'appella a un'esasperata dialettica dei contrari, e la struttura espositiva, nella quale s'alternano e s'intrecciano, non di rado sovrapponendosi, moduli allocutivi e moduli narrativi. *Il mio Carso* è, insieme, un monologo che si sviluppa zigzagando in presenza di testimoni e il racconto – tutt'altro che lineare e continuamente interrotto e ripreso – di una storia conclusa. L'io narrante, com'è ovvio, si cala talvolta totalmente nei panni dell'io che vive la vicenda, s'immerge in una dimensione propriamente epica fino a parlare di sé in terza persona; ma altre volte si comporta come un attore-personaggio che in un immaginario teatro abbandoni o perda il filo della narrazione per richiamare l'attenzione del pubblico sui rovelli che l'attanagliano nel momento in cui rammemora il passato. Non è chiaro in che misura egli si rivolga a interlocutori privilegiati (gli amici-nemici fiorentini), o a sé medesimo, o a un destinatario senza volto. Ma è certo che il procedimento serve a coinvolgere gli uditori, ossia i lettori, in una *quête* aperta: eccoci chiamati a condividere interrogativi e giudizi, eccoci fatti corresponsabili attivi, oltre che oggetto, di esortazioni e perfino di rampogne.

Non c'è un unico piano narrativo, non c'è un solo livello allocutivo. Il gioco dei pronomi («voi», «tu», «noi») concorre a determinare un ambiguo e impegnativo scambio delle parti, tanto che talvolta un medesimo passo può essere interpretato o come una dichiarazione personale d'intenti, o come un appello indirizzato all'umanità intera, o come un *memento* rinviante a precedenti specifici. Così, per esempio, nel periodo posto in clausola al libro («Noi vogliamo amare e lavorare»), si coglie un'eco della frase da cui era contrassegnato il programma originario della «Voce» («Di lavorare, abbiamo voglia») [7]: siamo dinanzi, con ogni evidenza, a un richiamo tanto più significativo quanto più gravi erano i dissensi che dividevano ormai, nel 1912, i collaboratori della rivista. Sarebbe peraltro assurdo attribuire alle ultime parole del *Mio Carso* il valore di un ammonimento rivolto esclusivamente ai vociani, trascurando il senso più ampio e patente che esse assumono nell'economia interna dell'opera.

Potremmo dire che *Il mio Carso* è un libro di andirivieni ossessivi. Andirivieni nello spazio del bimbo, dell'adolescente e del giovane di cui vengono rievocate le prove d'iniziazione alla vita; andirivieni nel tempo dell'uomo ormai maturo che ricorda e riflette; andirivieni tra i fogli scritti della mano del lettore: quest'ultimo è infatti sollecitato a girare spesso le pagine a ritroso dal disordine ben programmato (cioè dall'ordine inconsueto) che caratterizza l'intero testo. Soluzioni di continuità brusche, *hysteron proteron* plurimi e incastonati l'uno nell'altro, parallelismi, antitesi, iterazioni,

[7] Cfr. «La Voce», I, 2, 27 dicembre 1908, p. 1.

slittamenti semantici di parole-chiave, *correctiones*. Il Carso di Slataper può diventare il «nostro» Carso solo se siamo disposti a ripercorrerlo più volte in molteplici direzioni.

3. – La riduzione dello schema mitico del viaggio a movimento pendolare discende da un ulissismo conscio della condizione d'esilio che è tipica dell'uomo contemporaneo: non c'è più un'Itaca da riconquistare. Non per nulla la parola «patria» ritorna nel libro come un vero e proprio *Leitmotiv*, caricandosi di volta in volta di sovrasensi e di valenze ulteriori. Dapprincipio sembra che la patria venga fatta banalmente coincidere, dal Pennadoro «fiorentino», con i luoghi dove ha trascorso i suoi primi anni: «Devo tornare in patria perché qui sto molto male […] Penso alle mie lontane origini […] alla grande casa verdognola dove sono nato». Subito dopo però ci viene ricordato come il Pennadoro «triestino» nutrisse, fin dalla fanciullezza, la convinzione che la patria fosse «di là, oltre il mare» (*MC* 32, 34). La patria è insomma sempre al di là dell'Isonzo, al di là di un confine. Poi il termine acquista un significato sempre più esistenziale, perdendo ogni valore strettamente geopolitico (non già quello latamente politico), finché l'io smarrito del protagonista si ritrova e si rispecchia nel Carso: «Carso, mia patria sii benedetto» (*MC* 96). Ma perché il Carso, e in che senso?

Possiamo cercare una risposta, innanzi tutto, nell'immagine dell'altopiano che ci viene offerta dalle prime righe della sequenza finale:

> Carso, che sei duro e buono! Non hai riposo, e stai nudo al ghiaccio e all'agosto, mio carso, rotto e affannoso verso una linea di montagne per correre a una meta; ma le montagne si frantumano, la valle si richiude, il torrente sparisce nel suolo. (*MC* 109)

Il Carso non ha un coronamento, non ha il suo centro in una cima dominante, non offre mete immediatamente distinguibili. Può essere percorso, non scalato come il monte Kâl o il monte Secchieta. In altri termini: la terza parte dell'opera si conclude, sì, con un movimento analogo a quello delle precedenti, perché ancora una volta Pennadoro cerca nella solitudine della natura un lenimento alla propria inquietudine e un viatico che gli permetta di reinserirsi nel consorzio umano. Ma il verticalismo simbolico connesso allo schema della salita e della calata viene meno, in perfetta corrispondenza con una nuovissima acquisizione di umiltà da parte del protagonista. Non siamo più dinanzi a una sorta di faustiana salita-discesa alle madri (Mefistofele: «Adunque scendi! Io dirti anche, sali!, potrei: la cosa istessa»), compiuta con intento principalmente polemico.

La salita sul Kâl doveva permettere a Pennadoro di ricuperare la forza primigenia che gli appariva necessaria per distruggere le convenzioni servi-

li della società troppo civilizzata. L'ascesa fra le intatte nevi del Secchieta doveva produrre in lui una catarsi interiore, sulla base della quale avrebbe potuto, fra l'altro, riconciliarsi con la femminilità nel segno di una sovrumana purezza. In ambedue i casi il raggiungimento della vetta preludeva a un'autoinvestitura, all'autoattribuzione di un «privilegio» missionario.

Nel suo ultimo vagabondare per il Carso il protagonista scopre invece che l'unica nobiltà dell'uomo consiste nel lavoro, e che l'unico sovrappiù di consapevolezza che conti davvero coincide con la coscienza acuta del precario e del relativo. La meta va ricercata in collaborazione col prossimo, la patria è dovunque gli uomini riescano a ricreare un rapporto di solidarietà fattiva. Pennadoro si è lasciato ormai dietro le spalle sia il falso idolo di Alboino, sia quello del maestro anacoreta, dell'intellettuale libero da condizionamenti storici. Ha rinunciato all'idea di poter combattere la barbarie contemporanea (*Barbarei* nell'accezione schilleriana) facendo leva sulla barbarie delle origini (*Wildheit*) [8], poiché ha imparato che l'uomo può essere opposto a sé stesso in una duplice maniera: o come barbaro borghese, quando il suo tenore di vita distrugge i suoi sentimenti; o come selvaggio, quando i suoi sentimenti dominano sui suoi principi. Sa, d'altro canto, che il mondo non può più essere concepito come natura di fronte all'esistenza snaturata della civiltà urbana. Ritorna perciò nelle strade di Trieste, ma non dirige più i suoi passi – com'era avvenuto al termine della prima parte dell'opera – verso i viali dove i benestanti celebrano il rito serale dello struscio, né verso le osterie dove il sottoproletariato cerca nell'acquavite un conforto ai suoi mali; li dirige ora al porto, centro ordinato di laboriosità collettiva, emblematico punto d'approdo e al tempo stesso di partenza.

Rivelatrice è l'asserzione che preannuncia dapprima la scalata sul Kâl, poi l'incamminarsi finale del protagonista verso il porto: «Lontana è la patria, e il nido disfatto» (*MC* 49, 110). La frase ritorna identica, con la sola variante della virgola soppressa; ma il contesto le attribuisce significati divergenti.

Sulle labbra del ragazzo che si accinge a trasformarsi in Alboino, e che si è appena liberato dal legame sentimentale con Vila, le parole hanno il valore di un grido trionfale di libertà. Potremmo parafrasare: «Lontana è la patria, e anche il nido è finalmente disfatto». Più che una constatazione, questo è un addio volontario, che risponde al desiderio di conquistare un ben più ampio orizzonte. Infatti il protagonista aggiunge subito:

---

[8] Cfr. Friedrich Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, introduzione e note di Antimo Negri, Roma, Armando, 1971, pp. 119-120.

> Ma il vento trascorre con me […] ma il mare luccica di sole, e infinito è il mondo al di là del mare […] Pennadoro, nuovo venuto, se tu non dormi tua è la terra del sole.

È opportuno sottolineare come anche Zarathustra avesse usato i termini «patria» e «nido» (e «vento», «sole», eccetera) in un contesto affine:

> Un'estate sulle cime […] questa è la *nostra* altura e la nostra patria […] Sull'albero futuro noi costruiamo il nostro nido. [9]

Ben diversi sono il tono e il senso con cui risuonano le medesime parole quando a pronunciarle è un giovane sulla soglia della maturità, sconvolto dal dolore per il suicidio di Gioietta. Potremmo parafrasare: «Lontana è la patria, perché ho perduto perfino l'occasione di ricostruire il nido».

L'abbinamento di «patria» e «nido» vale anche a collocare gli insuccessi amorosi del protagonista sullo sfondo di un rivolgimento epocale. Certo, il rifiuto di Pennadoro a intrattenere una relazione stabile e feconda con le figure femminili che gli si affiancano nella sezione iniziale e nella sezione centrale del libro (prima la contadinella Vila, poi una «buona ragazza» borghese, «di carne incitante») si pone su un altro piano rispetto al fallimento tragico del rapporto con Gioietta. Ad acquistare risalto però, in tutti e tre i casi, è la crisi del mondo patriarcale e della sua etica.

Le difficoltà che s'incontrano nell'edificare un nuovo «nido» non hanno cause diverse da quelle per le quali è già andato distrutto il nido della famiglia d'origine: le esperienze negative vissute dal protagonista in qualità di sposo potenziale si innestano su uno sradicamento che egli ha già patito in veste di figlio e di nipote. Non per nulla la vicenda che ci viene raccontata nel *Mio Carso* prende avvio con una rievocazione commossa, avente per oggetto la casa dei nonni paterni a Strugnano d'Istria. Lì il protagonista fanciullo aveva potuto ammirare «larghe camere matrimoniali sostenute da travoni squadrati»; lì aveva goduto il calore di una tavola imbandita intorno alla quale innumerevoli parenti si raccoglievano sotto l'autorità di un unico *pater familias*; lì aveva appreso l'arte di narrare storie, che usava ripetere o rielaborare fantasticamente per i cuginetti seduti in cerchio nell'ampia veranda sul mare. Lì c'era un atrio paragonabile a «un grande tempio» (*MC* 34-38). Ben differenti saranno le dimore da lui conosciute in seguito, dopo il trasloco forzato («Ma noi s'andava via perché il nonno era morto e venivano a stare altri parenti, più ricchi») e in ispecie dopo il trasferimento a Trieste.

---

[9] *Ecce homo*, «Perché sono così saggio», § 8 (= *Così parlò Zarathustra*, «Della canaglia»).

Nella parabola individuale di Pennadoro, il distacco dalla casa degli avi determina la scoperta della solitudine, segna l'inizio di un itinerario che lo vedrà aggirarsi inquieto fra edifici nei quali i Lari e i Penati non hanno più il loro posto. Riferita alla storia dell'umanità, questa perdita del nido corrisponde alla trasformazione della comunità (dove l'individuo era organicamente inserito) in società (dove l'individuo è meccanicamente inserito). L'immagine della casa abbandonata, «bella e patriarcale», va interpretata come simbolo del rapporto primigenio, organico-tellurico, con l'ambiente: forma smarrita di una solidarietà sacrale fra suolo ed esistenza umana, fra terra-madre e *nomos.* Nello spazio ostile del mondo metropolitano, nell'illimitato intrecciarsi delle sue vie e delle sue traiettorie, «abitare» significherà ormai disporsi a una condizione di erranza. La ricerca di un nuovo equilibrio comporterà l'accettazione consapevole di uno stato di precarietà e il rispetto di leggi non ancora codificate:

> E anche noi obbediremo alla *nostra* legge. Viaggeremo incerti e nostalgici, spinti da desiderosi ricordi che non troveremo nostri in nessun posto. Di dove venimmo? Lontana è la patria e il nido disfatto. (*MC* 110; corsivo mio)

A riprova, si confronti la Trieste di Slataper con quella di Saba [10] o di Svevo. Nel *Mio Carso* la città viene identificata con un agglomerato labirintico di fabbricati, privi di qualsivoglia grazia e decoro; «grandi case» e «alti casamenti» invariabilmente «rettangolari», muri grigi e sgocciolanti di «sudore giallastro», casipole sbarrate «come per un assassino notturno che sia sempre pronto» incombono su un reticolo di strade nell'ambito del quale «andare avanti, svoltare a sinistra o a destra, è indifferente» (*MC* 57, 85, 87, 93, 102). Una realtà disgregata, dove persone e miseri nuclei familiari si fronteggiano con animo sospettoso, dove «nessuno si fida di nessuno, benché tutti salutano tutti», dove la gente «si rinchiude tra muri per non vedere reciprocamente i propri corpi avvoltolarsi insonni fra le lenzuola, e si tesse vestiti per poter pensare che almeno il corpo dell'altro è sano e regolare» (*MC* 56, 89).

Questa immagine di Trieste sembra memore, assai più che della Trieste reale, di quel dibattito sulla «cosmopoli» moderna e sulle questioni urbane che ebbe larghissimo sviluppo fra Otto e Novecento soprattutto in Germania [11]; ed è lecito ipotizzare che Slataper conoscesse, almeno, le teorie espo-

[10] Si può forse far eccezione per la «barbara mole» che «deturpa la strada» in un testo sabiano del 1912, *Intorno a una casa in costruzione*; va notato che lì il poeta si rifaceva, a sua volta, a Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*, «Della virtù che rimpicciolisce»).

[11] Rinvio in proposito ai seguenti volumi di Francesco Dal Co, entrambi corredati da una ricchissima documentazione ed editi da Laterza, Roma - Bari, 1982: *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*; *Abitare nel moderno*.

ste da Ferdinand Tönnies in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887). Certo è, in ogni caso, che *Il mio Carso* si inserisce a buon diritto in una tradizione letteraria e artistica che ha individuato nella *metropoli* e nel *viaggio* i due poli essenziali dell'esperienza contemporanea, raffigurando la prima come ambiente «straniero» per eccellenza e come condensatore di allucinazioni [12]: il pensiero corre alla Parigi di Baudelaire, alla Milano di Boito (*Case nuove*), alla Genova di Sbarbaro … o alle *villes tentaculaires* di Verhaeren, alla metamorfica *Stadt* di Hesse, alla geometrica *Città che sale* di Boccioni …

4. – Appunto perché percepisce la società moderna come luogo della separatezza e della discontinuità, Pennadoro tenta di recuperare l'integrità del proprio io attraverso un contatto diretto – fisico oltre che psichico – con la natura. La nostalgia di un *abitare* armonioso, di un *asilo* ove possano riconciliarsi interiorità ed esteriorità [13], lo induce a «correre col vento espandendosi a valle», a buttarsi «a capofitto nel fiume per dissetarsi la pelle», ad affondare il corpo nudo «nell'aspre eriche e timi e mente» (*MC* 46-47) … Atti reiterati, che non implicano tuttavia alcuna adesione o approdo definitivo a forme di panismo estatico; corrispondono invece a embrionali prove iniziatiche, deliberatamente affrontate dal protagonista con l'animo di chi aspira non all'oblio di sé, bensì ad «esser uno» [14].

L'esito della ricerca è quindi per più aspetti precondizionato, anche se non del tutto predeterminato. Queste «immersioni» nel grembo della natura diventano in effetti sempre più impegnative, fino ad assumere il carattere di veri e propri riti di passaggio: e sappiamo che ogni autentico rito di passaggio, se da un lato prelude a una rinascita, dall'altro si accompagna necessariamente con l'esperienza estrema della labilità dell'esistere. Ancora una volta, dobbiamo notare come un tema introdotto dapprincipio quasi in sordina sia destinato a rivelare progressivamente uno spessore imprevisto. Sequenze in apparenza slegate dall'immediato contesto, ma distribuite in

---

[12] Un sintetico ma penetrante cenno sui diversi modi in cui è stato affrontato il tema della città nella letteratura otto-novecentesca si legge nel saggio di Arnaldo Di Benedetto, *Gozzano e Saba: due note «contrastive»*, in AA.VV., *Atti del convegno internazionale «Il punto su Saba»*, Trieste, LINT, 1985, pp. 243-244.

[13] Cfr. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, II, 4: «l'uomo moderno si porta in giro un'enorme quantità di indigeribili pietre del sapere, che poi all'occorrenza rumoreggiano dentro di noi […] Con questo rumoreggiare si rivela la qualità più propria di questo uomo moderno: lo strano contrasto di un interno a cui non corrisponde alcun esterno, e di un esterno a cui non corrisponde nessun interno, un contrasto che i popoli antichi non conoscono».

[14] A riscontro, si veda la lettera inviata da Slataper a Guido Devescovi il 15 aprile 1912: «l'uomo deve esser uno: e se vale in una sola parte di sé è come un verso buono in un poema brutto. La vita è nella completezza dell'organismo» (*EP* 144).

tutte e tre le sezioni dell'opera, si riallacciano l'una all'altra disponendosi in un'anomala *climax*.

Nelle pagine che fanno seguito al racconto della salita sul Kâl e sul Secchieta, si legge:

> Tremando mi caccio nel solco e mi ricopro della terra gravida sconvolgendo le sementa. E questo tocco di zolla ghiacciata io l'addento come pane. (*MC* 53)

> Penetro con le dita spalancate nell'acqua del mare, come tra i capelli morbidi e resistenti d'una donna; e m'arrovescio sulla superficie a riposarmi […] Il riposo è grande e infinito […] E il mare mi porta lontano dove io non veda altro che mare e cielo, e tutto sia zitto e pace. Apro la bocca e fra i denti mi scorre l'acqua salsa, e il corpo si lascia calare lentamente nel mare. (*MC* 79)

Nel primo brano viene raffigurata una singolare inumazione, una sorta di autoseppellimento che produce un travaso positivo di fecondità; nel secondo, viceversa, un gesto che sembra ispirato da un vitalismo aggressivo trapassa in autoaffogamento: a un certo punto Pennadoro non «penetra» più, ma si lascia penetrare dall'acqua e trascinare sul fondo marino. La vita nella morte, la morte nella vita. Siffatta dinamica ci viene riproposta, nella sua completezza, entro il cuore dell'ultima sezione del libro:

> M'accoccolai fra le rocce a picco sul mare, nascondendo vergognoso la faccia nelle mani. Io non credo in Dio, non credo in Dio. Ma forse lei è qui sopra di me, in questa luce senza scampo, in questo cielo, in questa terra […] La terra si può aprire e restituire la sua preda. Il cielo si può riunire per ricrear la sua forma […] Non avermi abbandonato! […] Io sono davanti alla morte e la guardo incantato come guardo questa roccia spaccata sotto i miei piedi […] Ella è in una tomba nella pietra liscia […] l'individuo è per l'eternità staccato dagli altri individui ed egli aspira ad esser tutto […] questa ricerca è la vita. (*MC* 97-98)

Qui il desiderio della reversibilità, fattosi tanto acuto da spingere Pennadoro a coniare un tempo verbale inesistente (l'imperativo passato «Non avermi abbandonato!»), è all'origine di una doppia metamorfosi; assumendo la posizione del feto nel ventre materno l'io si identifica con la roccia carsica, mentre quest'ultima si trasforma in lastra tombale. Solo attraverso questi passaggi il delirio può risolversi in una riflessione meno concitata: la morte non è l'avvio verso un qualcosa privo di attinenza con la vita, è piuttosto una parte della vita che dà alla vita una dimensione altra.

Il paesaggismo si libera per tal via di ogni più ovvia ipoteca impressionistica, arrovesciandosi in un'interrogazione solenne – sia pure, a tratti, fin troppo giovanilmente generosa e ingenua – intorno alle «cose ultime». *Il mio Carso* resta, beninteso, un libro sorretto da un forte vitalismo, capace di celebrare l'esistenza nelle sue forme più minute, quali il crescere di un

filo d'erba o lo «scridire» degli insetti. Sarebbe sciocco negare il valore che ha, in sé, il lirismo schietto e germinale, tutto immerso nei sensi e nelle cose, da cui sono contraddistinti molti passi dell'opera; sarebbe tuttavia altrettanto erroneo sottovalutarne il risvolto abissale: la meditazione sul Nulla, sul Vuoto che circonda ogni essere vivente. Non discende, del resto, l'esemplarità del paesaggio carsico, anche dal fatto che in esso si uniscono – in modo più visibile di quanto non avvenga altrove – realtà minerale e realtà vegetale, materia inanimata e materia animata?

5. – La natura, col suo ciclo misterioso di creazione e distruzione, non offre nicchie o nidi tranquilli, non ubbidisce a leggi più rassicuranti – per il singolo individuo – di quelle che si è data la città. Sennonché, i poeti hanno sempre saputo che la vita e la storia non sarebbero state possibili qualora la discontinuità non fosse stata anche continuità, qualora il culto di Osiris non si fosse potuto legare al culto di Aton: e Pennadoro è un poeta. Come tale, egli si sente investito del compito di dare voce a quanto si è spezzato per ricongiungersi, a ciò che è passato ma deve essere conservato nel presente perché si proietti nell'avvenire. Un compito difficile, per chi è circondato da un pubblico distratto. Non basta infatti «esprimere»; occorre anche che la testimonianza artistica venga accolta senza fraintendimenti: occorre – per dirla con Slataper – che qualcuno ascolti o legga con animo «fraterno».

La riflessione su questo problema occupa una parte non secondaria nel *Mio Carso*. Si pensi agli *incipit* della prima e della seconda sezione, che si configurano come il rovescio di protasi convenzionali: l'io narrante accenna ad argomenti e a modi discorsivi che poi subito scarta, denunciando da un lato l'inanità di una scrittura intenta al mero rispecchiamento di fantasie eroicizzanti, condannando dall'altro ogni forma di resocontismo analitico (giudicato anodino e dunque «seccante» per il lettore); resta uno spazio intermedio, ma indefinito e ambiguo. Si considerino i segmenti autoreferenziali disseminati nel corpo della narrazione, nei quali l'esaltazione della funzione affabulatoria si accompagna sempre con guardinghi richiami al rischio di probabili mistificazioni. Si riesamini, soprattutto, la «storia del carso» che Pennadoro recita a sé stesso:

> Molti anni prima di noi una donna del carso con capelli biondi, aveva partorito un piccolo che tremava anche sotto la pelle d'orso. Allora lei poiché il suo fiato non bastava, accese il fuoco per la prima volta […] Il piccolo crebbe […] Pascolava le capre […] Un cervo passava annusando, un uccello fischiettava, e quei suoni entravano in lui e si intricavano. Poi dormiva un poco. Poi tornava al calar del sole e raccontava con parole chiare come le foglie dopo la piova. La sua famiglia l'ascoltava.

> Un giorno, mentr'egli raccontava, vennero uomini […] ammazzarono la famiglia, rubarono il fuoco, e condussero lui in servitù. (*MC* 86)

Siamo dinanzi a una *mise en abyme*, a un «racconto nel racconto» in cui si appalesa per linee essenziali il disegno dell'intera opera: il bimbo della favola viene strappato dalla grotta così come Pennadoro è costretto a lasciare la casa patriarcale; la sua servitù è la medesima di Pennadoro, cioè del poeta che abita in una civiltà alienante.

Narrare, lontano da quel fuoco originario, è una scommessa. Per questa ragione, credo, Slataper ci ha lasciato un libro assai più irto di interrogativi che ricco di risposte. Non un'autobiografia distesa, non un romanzo di formazione in cui venga delineata compiutamente la crescita sentimentale e intellettuale di un personaggio immaginario. Una storia di cimenti, piuttosto, che non può essere apprezzata se non da un lettore disposto a una collaborazione particolarmente attiva col testo. *Il mio Carso* è un racconto d'iniziazione tipicamente *open-ended*, e gli spazi bianchi che si aprono fra i quadri staccati di cui è composto hanno il compito non tanto di indicare delle cesure temporali, quanto di comunicare un senso di tensione e di disagio: la tensione e il disagio di un giovane autore che si sentiva costretto, fra l'altro, a ricercare i suoi destinatari entro una folla di passanti senza volto.

Il piacere di vivere: Saba e Nietzsche

Beatitudine e solitudine. – Nel suo saggio su Saba, pubblicato sulla «Rivista Rosminiana» del gennaio-marzo 1934 e poi riprodotto in *Un anno di letteratura*, Gianfranco Contini scriveva:

> Una certa impersonalità, una certa «inattualità» storica di Saba sta sotto gli occhi fin dall'origine […] Egli riconosce le cose, ma alla distanza necessaria per goderle. I suoi giudizî esistenziazli (per esempio, visivi) sono eudemonologicamente già ultimi e, parrebbe, beati. «Vista dilettosa», «campagne grate», «care voci», «amata casa»: queste e siffatte espressioni, invece che per un epitetare «letterario», di convenzione, depongono per un ottimismo certamente eccezionale fra i poeti lirici […] Nella tenuità biografica della posizione sabiana, una conversione del dolore e dello «strazio» (non più carichi, infatti, di specificazione) in gaudio è pressoché inevitabile: un fatto dialettico. Pure, anche questo mondo poetico, assertivo, coraggioso, ripieno di quella fiducia di cui si fa un esplicito dono all'amicizia, possiede «un anello che non tiene»; nel senso che il poeta isola da sé e, per dir così, estrania la propria felicità.

Contini faceva riferimento alle raccolte pubblicate da Saba tra il 1921 e il 1933, e in particolare a *Tre composizioni*[1]. Non poteva sospettare quanto fosse mistificante l'immagine del Saba giovanile offerta dal primo *Canzoniere* e da *Ammonizione ed altre poesie*. Perciò riteneva che la propensione a convertire lo strazio in gaudio fosse connaturata sin dal principio al mondo poetico dell'autore triestino.

---

[1] Il saggio s'intitolava appunto *«Tre composizioni», o la metrica di Saba*: riprendo il passo qui sopra riportato da Gianfranco Contini, *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 91. Per Umberto Saba farò riferimento, salvo indicazione diversa, alle seguenti edizioni: *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981; *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988; *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001. Per Friedrich Nietzsche: *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964-1976.

In realtà i testi e le varianti che noi ora possiamo agevolmente leggere nell'edizione critica del *Canzoniere 1921* curata da Castellani o nel volume *Tutte le poesie* allestito da Stara rivelano esordi assai più pessimistici e assai meno dialettici. Solo intorno al 1907 Saba cominciò, in modo sporadico e non senza accenti dubitosi, a farsi banditore di un vitalismo programmatico che mirava ad accettare l'esistenza in tutti i suoi aspetti; e si mosse in siffatta direzione richiamandosi a una concezione soggettivistica e vagamente titaneggiante, come là dove dichiarava che «al saggio è luce il suo pensiero» (*Sopra un adagio di Beethoven*), che «ogni luce, ogni ombra, / ed ogni bene e ogni male / parte pur sempre da noi» (*L'intermezzo della prigione*).

A ben guardare, anche nel suo primo libro di versi, uscito col titolo *Poesie* nel novembre 1910, prevalevano i componimenti intonati su un registro malinconico, e talora persino cupo. Gli accenni alla scoperta di una verità «dolce a ridirsi», una verità che avrebbe dovuto donare «gioia a chi ascolta, gioia da ogni cosa» (*A la finestra*; poi, nel *Canzoniere* del 1921, *Fantasie di una notte di luna*; infine *Meditazione*) restavano isolati, circoscritti. In effetti, non si coglie alcun ribaltamento dello strazio né nel disegno sotteso al libro nel suo insieme né in quello delle tre sezioni che lo compongono.

Nel gruppo di cinque sonetti che chiudevano la Parte Prima, posti sotto il titolo complessivo *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea*, Saba proclamava, sì, di volersi giovare «anche del male / e de la pena, e de la nausea ieri / più paventata»; aggiungeva però subito che questa sua volontà non era diversa dagli «istinti che àn celle e prigionieri». Un *explicit* più interrogativo che assertivo, ben differente da quello che s'incontra nelle varie redazioni ed edizioni del *Canzoniere*, contraddistingueva l'ultimo componimento della Parte Seconda, *A mamma*: «Mamma, il tempo che fugge / porta il rimpianto di quello che fu. / La vita intanto il nostro sangue sugge, / non so se dolorosa o bella più». Quanto alla serie dei versi militari, da cui era occupata quasi tutta la Parte Terza, va ricordato che provvedeva a suggellarla non *Di ronda alla spiaggia*, come accadrà nel *Canzoniere*, ma *Dopo il silenzio*; a fungere da clausola era insomma non l'immagine *en abyme* di un poeta-soldato che scrive con la punta della baionetta un caro nome sulla sabbia, ma una dichiarazione di estraneità rispetto ai commilitoni: «gente nova», guardando la quale il poeta si riconosceva «vecchio, paürosamente».

Una dinamica ascendente, sostenuta da una evidente intenzione di far proprio il motto *ex malo bonum*, è presente invece un po' a tutti livelli nella raccolta successiva, edita nel 1912 con un titolo non più neutro, bensì allusivamente polemico: *Coi miei occhi*.

Si badi innanzi tutto alla chiusa delle singole liriche. Certo non mancano testi come *Il torrente*, *Il pomeriggio*, *La moglie*, *Dopo una passeggiata*, dove perdurano sino alla fine note tristi o angosciate; *La capra* e *Il maiale* ci

parlano addirittura di una condizione di dolore che accomuna tutti gli esseri viventi. Ma molte di più sono le liriche caratterizzate da *explicit* positivi, continianamente «fiduciosi». Qualche esempio:

> «La mia città sì pittoresca, e viva, / più d'ogni altra, à un cantuccio ove l'ozio / diventa in me vita contemplativa», «Della più lunga pena, / della miseria più dura e nascosta, / anima, noi faremo oggi un poema!», «Qui sento, pure in sconcia compagnia / il pensiero di te santificarsi; / tutto il mio amore farsi / più puro dove più turpe è la via», «La gallinella che ancor qui si duole, / e raspa ov'è quella porta funesta, / mi fa vedere dietro la sua cresta / tutta una fattoria piena di sole», «è l'ora grande, l'ora che accompagna / meglio la nostra vendemmiante età» … «Nell'anima che tu innocente ài lesa, / che alla morte che affretta si prepara, / pure al ricordo, lascia / questa dolcezza la tua voce amara».

Non meno sintomatica è la progressione con ribaltamento da cui è innervata quella che Saba stesso, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, additerà come la poesia centrale della raccolta, cioè *Tre vie*. In essa non a caso si susseguono, distribuiti uno per strofa e posti sempre in rilievo dall'inarcatura, tre sintagmi affini e contrapposti: «la pena / della vita», «la nera foga / della vita», «[…] l'antico piacere / di vivere».

A rivendicazioni esibite di beatitudine perviene poi l'autore nei testi che si configurano, esplicitamente o implicitamente, come dichiarazioni di poetica; e qui vale l'osservazione di Contini secondo la quale Saba «estrania» la propria felicità, cioè rende pienamente palese come essa sottenda uno sforzo, nasca da un «voler essere». Ecco l'*explicit* del *Tempo*: «Un poeta à le sue serate / contate / (come tutti gli uomini) ma quanto, / quanto beate!» (il contesto suggerisce dieresi su «poeta» e dialefe dinanzi ad «à», cosicché il verbo «avere» acquista valore pregnante, a significare una disposizione attiva nei confronti del tempo). Ecco la quartina conclusiva del *Fanciullo*: «Nel chiaro giorno, se ò vagato assai, / poco rinvenni più fraterno e grato / d'un fanciullo, nei cui gesti ò ascoltato / i miei pensieri reconditi e gai». Ecco il finale di *Dopo la tristezza*: «e chi mi avrebbe detta la mia vita / così bella, con tanti dolci affanni, // e tanta beatitudine romita!».

Quanto alla disposizione dei testi, essa muta notevolmente nel passaggio dal libro del 1912 al primo *Canzoniere*, dove *Coi miei occhi* diventa *Trieste e una donna*, e poi ancora nel *Canzoniere* del 1945. Rinvio, per un'analisi complessiva, al recente saggio di Alberto Cadioli [2]. In questa sede, mi preme sottolineare come le due sezioni di *Coi miei occhi*, quella eponima e quella intitolata *Nuovi versi alla Lina*, fossero provviste ciascuna di un

[2] Alberto Cadioli, *Il «romanzetto» di «Trieste e una donna»*, in «Moderna», II, 2, 2000, pp. 72-92.

proprio epilogo (*All'anima mia* e *L'ultima tenerezza*) e come fossero entrambe incluse in una sorta di super-cornice, formata da una poesia che fungeva da prologo all'intera raccolta (*Al Signore*) e da un epilogo ulteriore (*La solitudine*).

Semplificando assai, potremmo dire che la sezione iniziale, fondamentalmente monologica, s'incardinava sul tema della conquista progressiva di un secondo sguardo, di una nuova conoscenza di sé e del mondo, il cui valore veniva ribadito appunto nel relativo epilogo: «A me la mia miseria è un chiaro giorno / […] Triste ma soleggiato è il mio cammino; // e tutto in esso – fino l'ombra – è in luce». L'altra sezione, di tenore largamente dialogico, dava spazio alle ambivalenze dei sentimenti ripercorrendo le tappe di una crisi coniugale che sembrava porre in discussione ogni certezza precedentemente acquisita, per poi concludersi nel segno di una riconciliazione resa possibile dalla capacità del protagonista-poeta di rivisitare nel suo insieme la storia di Lina: «[…] e dopo tanta guerra, / dopo tante per te notti affannose, / dentro il mio cuore, a Dio, rendo amorose / grazie, per non averti ancora uccisa». Infine, l'epilogo ulteriore, una rivendicazione orgogliosa di autonomia e di superiorità: «Le mie nebbie e il bel tempo ò in me soltanto: / come in me solo è quel perfetto amore, / per cui molto si soffre; io più non piango; // che i miei occhi mi bastano e il mio cuore». *La solitudine* da un lato suonava come una ripresa più forte e recisa delle affermazioni contenute in *All'anima mia*, dall'altro rinviava per contrasto alle ammissioni dolenti e alla richiesta d'aiuto contenute nel prologo *Al Signore*.

In *Trieste e una donna* Saba intreccia le sue trame fin dall'inizio. Già nella prima edizione del *Canzoniere*, cassata *Al Signore*, la posizione d'apertura è affidata a *L'autunno*, una lirica in cui si fondono i due motivi del difficile rapporto coniugale e dello smarrimento della deuteragonista femminile dinanzi all'incalzare di una stagione che è insieme reale e metaforica: «Per una donna, amico mio, che schianto / l'autunno!»; parallelamente, cade la divisione in due sezioni, e quindici dei diciassette componimenti che costituivano la seconda sezione vengono ridistribuiti nell'ambito di una sequenza serrata che si presenta «come una poesia sola, un lungo canto d'abbandono, frammisto a rimproveri, a rimpianti, ad accuse» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*; ora in *Tutte le prose*, p. 161). *All'anima mia* viene collocata a ridosso dell'*Ultima tenerezza* ed entrambi i testi si avviano a formare, insieme con *La solitudine*, quel trittico che incontreremo nel *Canzoniere* definitivo: così che l'intera raccolta di *Trieste e una donna* si chiuderà con un triplice «sì» alla vita.

Vale la pena di ricordare che Saba, quando apportò le ultime modifiche a *Trieste e una donna*, aveva ormai maturato da tempo un giudizio

assai severo sull'*Ultima tenerezza*; in una missiva da lui inviata a Montale il 23 febbraio 1937 si legge addirittura: «Vorrebbe essere una poesia d'amore, invece è un attacco di mal di pancia, accompagnato dal grido di 'mamma, mamma!', una cosa per me oggi insopportabile»[3]. *L'ultima tenerezza* fu dunque conservata nel *Canzoniere* per ragioni intertestuali, per salvaguardare una *fabula* che intendeva prospettare in tutti i suoi aspetti principali un esito positivo, o per lo meno non catastrofico. D'altro canto, proprio la posizione iniziale attribuita a *L'autunno* richiedeva che alla fine della raccolta l'immagine di Lina non si eclissasse, che acquistasse anzi maggior profondità anche sul piano biografico. Ed ecco che l'autore, con un'ultima mossa, interpose nel 1945 *L'ultima tenerezza* fra *All'anima mia* e *La solitudine*. Il gioco di rispondenze così ottenuto, fra la lirica d'apertura e il trittico conclusivo, contribuisce a rendere più patente la diversità di atteggiamento fra Lina e il poeta, fra chi subisce l'incalzare mutevole delle passioni e chi invece attraverso la contemplazione giunge a signoreggiarle, a non esserne succubo.

Beninteso, il «sì» alla vita pronunciato da Saba è sofferto e problematico. La beatitudine conquistata presuppone l'attraversamento del dolore: «Dell'inesausta tua miseria godi» (*All'anima mia*). Il «chiaro giorno», la «luce», il «sole», la nuova «primavera» di cui il poeta rivendica il possesso s'accampano come termini metaforici che alludono in modo trasparente alla superiorità di chi ha saputo riconoscere il primato del sapere, di chi ha raggiunto una saggezza che coincide con l'accettazione dei contrasti, delle contraddizioni, delle ambivalenze del cuore. Parallelamente, l'«ombra», le «nubi», la «piova», le «nebbie», l'«inverno» si configurano come l'equivalente del male, della menzogna, dell'opacità intellettuale e affettiva che ogni uomo deve, necessariamente, affrontare: e superare la crisi, vincere la prova (come si legge in *La solitudine*), significa porsi al di là dei pregiudizi correnti, tornare padroni di sé medesimi, rivendicare una gerarchia di valori tanto più autentici quanto più fondati su un'esperienza personale intensamente vissuta e lungamente meditata.

A questo punto, è quasi inevitabile osservare come la «privata meteorologia» (Lavagetto)[4] entro le cui coordinate si muove il poeta sembri rinviare, più che a Pascal («J'ai mes brouillards et mon beau temps au dedans de moi»), a Nietzsche, e in particolare al frequente uso di riferimenti allegorici alle stagioni e alle ore del giorno che s'incontra nelle sue opere. Il «perfetto amore» che Saba afferma di avere finalmente conquistato ricorda la re-

[3] *Lettere di Umberto Saba a Eugenio Montale*, con una nota di Maria Antonietta Grignani, in «Autografo», I, 3, ottobre 1984, p. 64.

[4] Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 103.

denzione «da tutte le penombre» rivendicata da Zarathustra per la propria «anima amante», un'anima divenuta capace «di dire no come la tempesta, e di dire sì come il cielo sereno dice sì» (*Così parlò Zarathustra*: «Del grande anelito»). La solitudine lodata da Saba non appare molto diversa da quella esaltata dall'autore di *Umano, troppo umano* nei paragrafi conclusivi del capitolo «Sintomi di cultura superiore e inferiore» (I, §§ 287 e 292):

> L'alternarsi di amore e odio caratterizza per un lungo periodo lo stato interiore dell'uomo che vuol diventare libero nel suo giudizio sulla vita […] Da ultimo, quando la lavagna della sua anima sarà tutta coperta di esperienze, non disprezzerà né odierà l'esistenza, ma neanche l'amerà, e rimarrà invece al di sopra di essa ora con l'occhio della gioia, ora con quello della tristezza, e i suoi sentimenti saranno come la natura ora estivi, ora autunnali.
>
> […] nessun miele è più dolce di quello della conoscenza […] la stessa vita che ha il suo vertice nella vecchiaia, ha anche il suo vertice nella saggezza, in quel mite splendore di sole di una costante letizia intellettuale.

Documenti ambigui e testimonianze trascurate. – I versi destinati a confluire in *Coi miei occhi* e quindi in *Trieste e una donna* furono composti da un uomo che attraversava un periodo psicologicamente difficile: pur essendo divenuto padre da poco più di un anno, nel 1911 Saba si assentò a lungo da Trieste, poi dovette far fronte al tradimento della moglie. Come poeta evitò tuttavia, per quanto gli era possibile, di gravare «l'accento su tristezze immedicabili»: mirava già, piuttosto, a far tesoro di «quelle poche gocce d'oro che cadono talvolta sulla nostra lingua», come avrebbe dichiarato – citando Nietzsche – nelle pagine di *Storia e cronistoria* dedicate alla S*erena disperazione* (*Tutte le prose*, p. 172).

Ma quando Saba «scoprì» Nietzsche, quando cominciò a vedere nel «Nietzsche psicologo» un «maestro» (*Tutte le prose*, p. 197)? Su questa questione si è soffermato lucidamente Elvio Guagnini [5], analizzando le congetture avanzate da più parti. Nondimeno, permangono divergenze e dubbi. Cercherò allora di chiarire meglio perché resto a favore di una datazione piuttosto precoce, nonostante le obiezioni formulate da critici assai autorevoli, e in particolare da Romano Luperini [6]. Ricordo innanzi tutto quali sono i dati, in sé incontrovertibili, che vengono generalmente addotti a favore della tesi secondo la quale Saba avrebbe letto le opere di Nietzsche intorno al 1916.

---

[5] Elvio Guagnini, *Il punto su Saba*, Roma - Bari, Laterza, 1987, pp. 48-53.

[6] Romano Luperini, *La cultura di Saba*, in AA.VV., *Atti del convegno internazionale «Il punto su Saba»*, Trieste, LINT, 1985, pp. 31-34.

a. Negli scritti sabiani, la prima citazione esplicita di Nietzsche s'incontra in una lettera a Francesco Meriano datata 11 novembre 1917 [7].
b. La copia manoscritta del *Canzoniere* preparata da Saba tra il 1917 e 1919, e ora posseduta dalla Biblioteca Civica di Trieste, è il primo testimone che attesti sia l'eliminazione di *Al Signore* da *Coi miei occhi*, sia l'introduzione della variante «troppo ebraico» al posto di «troppo vecchio» nel sonetto militare *Il bersaglio*. Ciò proverebbe che solo a questa altezza Saba, seguendo le orme di Nietzsche, si sarebbe deciso «a fare drasticamente i conti con l'ideologia della positività del mondo ebraico ancora presente in *Coi miei occhi*» [8].
c. Nel *Bianco immacolato signore*, riferendosi al suo ultimo incontro con D'Annunzio, avvenuto a Taliedo nel 1916, Saba scrive: «Un altro dei suoi figli che i casi della vita avevano fatto il mio tenente, mi disse […]: 'Perché non va a salutare mio padre? Se ha riguardo la accompagno io da lui'. Ma la mia breve parentesi dannunziana si era chiusa da un pezzo; che cosa avrei potuto dirgli? Era anche il tempo nel quale avevo scoperto Nietzsche; ma il Nietzsche che io amavo non era il suo, era un altro, era la sua perfetta antitesi» (*Tutte le prose*, pp. 495-496; l'anno in cui avvenne l'incontro è indicato sulla prima stesura dattiloscritta del racconto, in un passo cassato dall'autore ma riprodotto da Aldo Marcovecchio nella nota critica che correda la prima edizione postuma delle *Prose*) [9].
d. Nella scorciatoia 121 viene riportata una frase di Linuccia Saba, che avendo da poco appreso a leggere e avendo ricevuto in dono il suo primo libro, rispose al padre, che le chiedeva «Ti piace Pimpiricchio?», con un'altra domanda retorica «A te, babbo, piace *Nicce*, vero?». L'aneddoto rinvia al 1918: «Si era alle ultime giornate dell'altra (ultima) guerra».

A me sembra evidente che nessuno di questi elementi può essere considerato decisivo ai fine di fissare un *terminus post quem*. Un breve riesame analitico non sarà tuttavia inutile.

a. Nel carteggio con Meriano, che ebbe inizio nel 1914, Saba fornisce parecchie informazioni sulle sue condizioni di vita e sulle sue opere, ma non si sofferma mai sulle sue letture, né presenti né passate, fatta eccezione per la lettera del 20 marzo 1917 nella quale rammenta di aver elet-

---

[7] Ora in Francesco Meriano, *Arte e vita*, Milano, Scheiwiller, 1982, p. 135 (Gloria Manghetti è la curatrice del carteggio con Saba compreso nel volume).

[8] Luperini, *op. cit.*, p. 33.

[9] *Prose*, a cura di Linuccia Saba, con una nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, p. 981.

to a «grandi maestri», durante la prima giovinezza, Petrarca e Leopardi: maestri, precisa, a cui si era sentito particolarmente vicino quando «il *suo* pensiero poetico era più semplice». Non spiega, Saba, attraverso quali passaggi tale «pensiero» sarebbe divenuto più articolato e complesso. È noto del resto come egli tendesse a dissimulare le proprie fonti, a giocare a rimpiattino con gli interlocutori: e basti ricordare, a questo proposito, la vaghezza con cui avrebbe alluso, nel nono sonetto dell'*Autobiografia*, alle esperienze intellettuali e agli incontri – sicuramente decisivi per la sua formazione – del quinquennio 1903-1908: «Vidi altri luoghi, ebbi novelli amici. / Strane cose da strani libri appresi». Scrivendo a Meriano, Saba nomina Nietzsche non nel contesto di un discorso culturale, ma per consolare l'amico dopo la disfatta di Caporetto; non per nulla il brano citato, tratto dal capitolo «Della guerra e dei guerrieri» di *Così parlò Zarathustra* (dove si parla di battaglie spirituali), viene sottoposto a forzatura, viene adattato alla circostanza («E se sarete sconfitti che la vostra rettitudine gridi al trionfo»). Siamo dinanzi, insomma, a un riferimento occasionale, che mostra tutt'al più come a quest'altezza l'autore triestino fosse in grado di citare Nietzsche con disinvoltura.

b. L'allontanamento di Saba da qualsivoglia ortodossia religiosa risale per lo meno al 1904, e molto probabilmente a prima, come risulta dalla prosa autobiografica *Come fui bandito dal Montenegro*, pubblicata nel 1913 sul «Resto del Carlino»: in questo articolo, narrando di un viaggio compiuto quando aveva «diciotto o diciannove anni», l'autore rappresenta sé stesso nell'atto di negare l'esistenza di Dio «con tutti gli argomenti che può mettere fuori un ragazzaccio quando voglia convincere gli altri, e soprattutto se stesso» (*Tutte le prose*, pp. 474 e 480). Di un meditato giudizio critico sul mondo del ghetto, di un distacco netto dall'educazione ricevuta alla Talmùd Toràh, danno poi testimonianza inequivocabile i ricordi-racconti *Gli Ebrei* (1910-1912): già nel testo di data più alta, *Un letterato ebreo*, Saba non nasconde la propria simpatia per Spinoza, ebreo iconoclasta verso il quale il grande Samuele Davide Luzzatto mostrava di nutrire «l'odio profondo e senza mezzi termini che si ha per le persone e le cose che non si capiscono» (*Tutte le prose*, p. 374); Saba s'immedesima inoltre, in modo trasparente, col sedicenne Vita Zelmann, ribelle nei confronti delle buone maniere e soprattutto degli studi commerciali. Ma si pensi anche a quel passo di *Tre vie* in cui l'autore parla dei «suoi vecchi» («quei vecchi» in *Coi miei occhi*), sepolti nel «vecchio cimitero» degli ebrei «dopo tanto / penare e mercatare», «simili tutti d'animo e di volti»: non siamo certo dinanzi a una rivendicazione di appartenenza, ma a una radicale – seppure sofferta – presa di distanza da ogni conformismo. Ancora, spostandosi appena un po' più

in là, si rammentino i versi 13-17 del *Caffè dei negozianti*, pubblicato nel 1913 su «La Riviera Ligure» e poi nel *Canzoniere* del 1921: «Oggi, poi che il destino è sì diverso, / che han veduto in me stesso gli occhi miei, / che nulla nulla han trovato di grande / che un poeta son io, non un mercante / che il vero Dio non è il Dio degli Ebrei»; e di questo medesimo componimento si considerino anche i versi conclusivi, dove l'autore definisce con estrema lucidità il rapporto bifronte da lui intrattenuto con la «industre gente» del ghetto: «Pur l'amo, che da lei nacque il pensiero, / l'antica fede, cui *per gioco* agogno, / quando *fingo* che, gli anni addietro volti, / la mia vita è pur sempre come allora, / che il sole s'è fermato sull'aurora» (corsivo mio). In questo quadro, l'eliminazione di *Al Signore* e l'introduzione della variante «troppo ebraico» nel *Bersaglio* appaiono del tutto secondarie, oltre che facilmente spiegabili. L'autoritratto *Al Signore* – che non coincideva affatto con una pacifica rivendicazione di ebraicità, come ha ben visto Guagnini – cadde infatti naturalmente dal *Canzoniere* quando, nella ridistribuzione complessiva dei testi, perse l'originaria funzione di prologo. La variante «troppo ebraico», che forse risente dell'aforisma 140 della *Gaia scienza* (come ha suggerito Francesco Mùzzioli) [10] venne introdotta, o riaffiorò alla superficie, quando Saba, essendo ormai morta la zia Regina, non dovette più preoccuparsi di offenderne i sentimenti.

c. Nel *Bianco immacolato signore* Saba scrive «il tempo in cui *avevo scoperto* Nietzsche», non «il tempo in cui leggevo Nietzsche». Il passo è rilevante soprattutto perché pone in relazione la scoperta di Nietzsche col superamento dell'infatuazione dannunziana; e sappiamo che il ripudio di quest'ultima, già evidente nei *Versi militari*, si fece addirittura programmatico in *Quello che resta da fare ai poeti*.

d. Dall'aneddoto riportato nella scorciatoia 121 non si può dedurre che Linuccia avesse colto nel padre «l'entusiasmo del neofita» [11]. La tendenza a manifestare con fervore i propri sentimenti, in privato e in pubblico, fu infatti una costante nella vita di Saba, così come la tenacia nel difendere le idee da cui era stato conquistato.

Va segnalata poi l'esistenza di una testimonianza ingiustamente dimenticata, che sposta a ritroso il *terminus ad quem*. Nelle pagine iniziali del suo *Ricordo di Saba*, Anna Curiel Fano rammenta di aver assistito, forse tredicenne e sicuramente prima della grande guerra, a discussioni accalorate tra Giorgio Fano, Saba, Enrico Elia, Guido e Dino Voghera: «Si parlava d'arte, di politica, di filosofia, di Dante, di Leopardi, di Machiavelli e di

[10] Francesco Mùzzioli, *La critica e Saba*, Bologna, Cappelli, 1976, p. 20.
[11] Luperini, *op. cit.*, p. 32.

Nietzsche»[12]. Se teniamo conto del fatto che la Curiel nacque nel 1901, e del fatto che Saba, prima di trasferirsi a Milano nel febbraio 1914, era uso ritornare periodicamente a Trieste da Bologna, la testimonianza ci rinvia a un periodo ben identificabile: le discussioni rievocate da Anna Curiel Fano dovettero svolgersi soprattutto negli ultimi mesi del 1913. Non va trascurato, inoltre, l'articolo *Le donne triestine* (apparso su «Grazia» il 3 agosto 1946, ora in *Tutte le prose*, pp. 959-963), tramite il quale Saba sembra suggerire che il suo incontro con il pensiero di Nietzsche va ulteriormente retrodatato, e di parecchio. Qui le indicazioni cronologiche sono per la verità alquanto imprecise, rinviano ai «primi anni» del Novecento, all'epoca in cui la Duse recitava a Trieste la *Signora delle Camelie* (non ho potuto verificare la data della rappresentazione, ma è noto che la Duse, dopo il 1909, cambiò repertorio); ebbene, Saba rammenta come allora le donne di Trieste leggessero «molto e con molta passione» e aggiunge: «Con una donna triestina appartenente ai ceti colti, si poteva parlare di Ibsen, di d'Annunzio, magari di Nietzsche, con la certezza di essere ascoltati e compresi».

Ovviamente, tra una conoscenza generica e una conoscenza diretta e approfondita c'è una differenza notevolissima; ma le reticenze di Saba, il silenzio (o quasi) dei suoi amici d'anteguerra, la perdita di gran parte dei carteggi giovanili frustrano ogni tentativo di individuare, a tale proposito, un discrimine certo: il percorso intellettuale del primo Saba resta in parte misterioso, come hanno riconosciuto i suoi biografi. C'è tuttavia, sul piano biografico, una traccia che non mi sembra essere stata sufficientemente seguita e che ci offre, se non la possibilità di individuare un *terminus post quem* rigoroso, almeno quella di avanzare un'ipotesi che farebbe tornare molti conti. Questa ipotesi ha un nome e un cognome: Silvio Benco. Benco fu non solo un attento lettore di Nietzsche, ma fu forse il primo in Italia a operare una chiara distinzione tra il Nietzsche «contemplativo» e il Nietzsche «superomistico». Già i primi articoli da lui dedicati allo scrittore tedesco, apparsi su «L'Indipendente» di Trieste il 3 e il 24 settembre 1900, si ponevano controcorrente, in trasparente polemica con le interpretazioni dannunziane e post-dannunziane; e dal 1905 in poi, a cominciare cioè da quando recensì *La gaia scienza* sul «Piccolo della Sera» (18 giugno), Benco manifestò sempre più apertamente il suo dissenso nei confronti di chi esaltava il Nietzsche eroicizzante e oracolare. Ammirò lo psicologo, colui per il quale i «vecchi pregiudizi» erano divenuti «fenomeni da studiare come si studiano i fossili»; ma prese seccamente le distanze dal propugnatore della doppia morale, dal teorico misticheggiante, denunciandone le incongruen-

[12] Cfr. «Galleria», XVI, 3-4, maggio-agosto 1966, pp. 99-100.

ze. In breve: Benco «scoprì», prima di Saba, quel Nietzsche «diverso» a cui si allude, tra l'altro, nel brano del *Bianco immacolato signore* che abbiamo riportato sopra.

Saba strinse rapporti amichevoli con Benco nel 1908, come risulta dalla prefazione di quest'ultimo al volume *Poesie*; timidi indizi di una possibile lettura di Nietzsche sono riscontrabili in alcuni *Versi militari* del 1908 e anche in *A mia moglie*; indizi numerosi e ben più significativi in *Coi miei occhi*. A questo punto non mi pare azzardato indicare nell'amicizia con Benco il fattore decisivo per l'accostamento di Saba a quello che sarebbe divenuto il «suo» Nietzsche: un accostamento progressivo, come tutto lascia credere, ma anche e soprattutto (per fortuna di Saba e nostra) fortemente selettivo.

Antico e nuovo. – Di per sé, i raffronti intertestuali possono essere ingannevoli: molte metafore e immagini e concetti cari a Nietzsche ebbero nel primo Novecento una fortuna troppo grande perché il loro riuso sia automaticamente interpretabile come esito di un processo approfondito di appropriazione e assimilazione. Ma il rischio di attribuire il valore di prelievi diretti a locuzioni e motivi largamente diffusi viene meno quando i riecheggiamenti si addensano in un medesimo testo o in testi coevi, e per di più appaiono connessi con un rilevante mutamento di poetica.

In *Coi miei occhi* i passi riconducibili a una matrice nietzschiana sono davvero molti. Certo, questi passi non sono sempre riconoscibili di primo acchito, sia perché sono inseriti in un disegno complessivo che ingloba spunti tematici e locuzioni provenienti da più fonti, sia perché ogni fonte viene utilizzata da Saba con grande libertà. Grazie a una maturità artistica faticosamente ma ormai pienamente raggiunta, il poeta triestino è in grado di ricavare, dalle sue letture, tessere culturali e linguistiche che non si trasformano in ipoteche espressive: un sistematico lavorio di frantumazione e adattamento precede l'inserzione in un mosaico che ubbidisce a un disegno unitario e personalissimo. Ciò vale anche per quanto riguarda il rapporto intrattenuto con le opere di Nietzsche. Vi sono tuttavia alcuni componimenti in cui permangono tessere abbastanza integre perché valga la pena di riesaminarle nella loro singolarità.

Uno di questi è *Carmen*: un componimento anche metricamente e strutturalmente anomalo, poiché è l'unico, nella raccolta, ad articolarsi in una doppia serie di tre strofe e ad esibire, fin dal titolo, l'intento di esorcizzare il trauma della crisi coniugale riconducendolo almeno in parte entro i termini di una situazione canonica. È qui, del resto, che il poeta fornisce la spiegazione più compiuta del processo di identificazioni multiple connesso con la sovrapposizione Lina/Carmen. Nietzsche, nel secondo paragrafo del *Caso Wagner*, aveva scritto:

> [La *Carmen* di Bizet] ha ancora di Merimée la logica nella passione, la linea più breve, la *dura* necessità […] Invidio Bizet per aver avuto il coraggio di questa sensibilità che fino a oggi non aveva ancora un linguaggio nella musica cólta d'Europa […] Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! Non l'amore di una «vergine superiore»! Nessun sentimentalismo tipo Senta! Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*! […] Non conosco alcun altro caso, in cui la tragica ironia che costituisce l'essenza dell'amore si sia espressa in maniera tanto rigorosa, abbia trovato una formulazione tanto terribile, come nell'ultimo grido di Don José, con cui si chiude l'opera: // «Sì, *Io* l'ho uccisa, / *io* – l'adorata mia Carmen!».

Già Benco, citando Nietzsche in un articolo scritto in occasione della scomparsa del celebre mezzosoprano Célestine Galli-Marié (*La morte di Carmen*, «Il Piccolo della Sera», 1 ottobre 1905), aveva sottolineato come Bizet e i suoi librettisti avessero avuto il merito di non far perdere al personaggio creato da Merimée «la primitività nativa e la fragranza aspra e feroce». Saba, a sua volta, esalta il «fiero mutevole ardore» e la «gaia crudeltà» di Lina-Carmen; e a lei si rivolge chiamandola «incolpabile amica, austera figlia / d'amore», quasi che volesse riversare in un appellativo ostentatamente melodrammatico anche l'aforisma da cui aveva preso il titolo *Al di là del bene e del male* (§ 153: «Quel che si fa per amore, è sempre al di là del bene e del male»). Si spinge poi fino a immedesimarsi con don Josè, rievocando appunto l'ultimo grido di costui: «ò sognato pur io d'averti uccisa, / pel conforto di piangere su te». Infine, non diversamente dallo scrittore tedesco («Invidio Bizet …»), dichiara la propria ammirazione per chi aveva saputo dar vita a una figura e a una vicenda capaci di rappresentare la passione amorosa in tutta la sua paradossale innocenza, senza nulla concedere al perbenismo ipocrita: «Geloso sono non di don Josè, / non d'Escamillo: di chi primo un canto / sciolse alla tua purezza, ed al tuo santo / coraggio incontro alla tua verità».

La *Carmen* di Saba si configura, a un tempo, come lirica di impianto narrativo, come catabasi antropologica e come dichiarazione di poetica. Non per nulla i nomi di Nietzsche e di Carmen verranno affiancati nelle *Terze scorciatoie*: «il mio Nietzsche, il mio buon Nietzsche (non quello altro e di altri) è così affascinante perché parla all'anima e di cose dell'anima come Carmen parlava d'amore a Don Josè» (*Tutte le prose*, p. 31).

Senza insistere su osservazioni che già ebbi modo di esporre nel mio commento a *Coi miei occhi*[13], vorrei rilevare come sia sintomatico il fatto

[13] Umberto Saba, *Coi miei occhi*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore, 1981.

che gli echi nietzschiani riemergano con maggiore forza proprio là dove più scoperte sono le inflessioni autoriflessive, metatestuali. Così avviene nel *Fanciullo*, dove Saba approda a una sua «poetica del ragazzaccio» rielaborando in chiave trasgressiva un aneddoto della plutarchiana *Vita di Alcibiade* da cui già avevano tratto spunto i paragrafi 200 e 228 di *Al di là del bene e del male*: tanto nel *Fanciullo* quanto in *Al di là del bene e del male*, Alcibiade si trasforma nel prototipo di chi persegue valori antitetici rispetto a quelli dominanti nelle epoche di tarda civiltà, mentre il carrettiere che ne disturba il gioco incarna il modello dell'utilitarista, di chi propugna una morale del benessere collettivo profondamente repressiva nei confronti della creatività individuale. Nel *Tempo*, che assumerà non a caso come titolo definitivo *Il poeta*, la celebrazione dell'attitudine a riconoscere una varietà inesauribile sotto la superficie in apparenza monotona dell'esperienza quotidiana ha la sua matrice in *Umano, troppo umano*: «Se uno ha molto da cacciarvi dentro, una giornata ha cento tasche» (I, § 529); parallelamente, l'ironia nei confronti dei «grandi avvenimenti», l'irrisione verso la «lunga istoria» nella quale «messi di sventura / e di vittoria» si alternano a mo' di fenomeni meteorologici, sottende una polemica ideologica rinviante, oltre che alla seconda delle *Considerazioni inattuali*, a *Così parlò Zarathustra*, «Di grandi eventi»: «io ho disimparato a credere a 'grandi eventi' […] Gli eventi più grandi – non sono le nostre ore più fragorose, bensì quelle senza voce». In *Dopo la tristezza* ci viene offerta allusivamente dall'autore una definizione della sua arte come capacità di guardare «con occhi nuovi nell'antica sera» che si accorda, ancora, con un aforisma di *Umano, troppo umano* (II: «Opinioni e sentenze diverse», § 200): «Non il vedere per primi qualcosa di nuovo, bensì il vedere *come nuovo* l'antico, ciò che è già anticamente conosciuto e che è da tutti visto e trascurato, contraddistingue le menti veramente originali».

Ritrovare sé stessi. – A lasciare sconcertati i lettori delle poesie giovanili di Saba non è tanto l'oscillazione da un modello formale all'altro, quanto il variare degli atteggiamenti: l'assenza di un mondo intenzionale dai contorni definiti, di un orientamento prevalente, di una sistema di valori coeso. Solo a partire dai *Versi militari* comincia a delinearsi quella svolta che avrebbe trovato in *Coi miei occhi* la sua compiuta espressione.

L'approdo a una nuova capacità di sintesi, la conquista di una prospettiva nitida, l'affermarsi di una personalità artistica consapevole della propria identità furono sicuramente l'esito, oltre che di recenti esperienze esistenziali, di letture non soltanto nietzschiane, giacché nelle liriche uscite dalla penna di Saba a cavallo degli anni Dieci si cominciano a cogliere echi di Stirner, Baudelaire, Palazzeschi … Ma tutto ciò non toglie vigore

all'ipotesi che i libri del filosofo di Röcken abbiano esercitato un'influenza determinante. Una conferma puntuale ci viene dalla prima dichiarazione di intenti formulata in prosa dall'autore triestino, *Quello che resta da fare ai poeti* (ora in *Tutte le prose*, pp. 674-681). Scritto nel 1911 per «La Voce», questo articolo va inquadrato nell'ambito di un periodo storico che vide una vasta fioritura di bilanci retrospettivi e di manifesti programmatici. Già Antonio Pinchera [14] ha sottolineato come sia assai probabile che Saba conoscesse il saggio di Croce su *Un carattere della più recente letteratura italiana* (1907), dove D'Annunzio era accusato – insieme con Fogazzaro, Pascoli e altri – di «insincerità». Aggiungo che non doveva essergli ignoto neppure il libro di Thovez *Il pastore, il gregge, la zampogna* (1909), nel quale si affermava che D'Annunzio «non sente, immagina di sentire»; e sicuramente aveva letto su «La Voce» (11 agosto 1910) l'articolo *Miele e pietre* di Papini, battagliero sino al limite del delirio contro la «letteratura degli insifilidati dell'Abbruzzese». Va subito precisato però che le coordinate ideologiche entro cui si iscriveva *Quello che resta da fare ai poeti* avevano ben poco di crociano, poiché erano lontanissime dal concedere alcunché alla dialettica dei distinti; il giudizio sui guasti provocati dal dannunzianesimo si collocava poi addirittura agli antipodi di quello pronunciato da Papini: Saba condannava D'Annunzio e i dannunziani non per le loro inflessioni crepuscolari, ma – al contrario – perché avrebbero scambiato «l'abito claustrale per l'uniforme soldatesca», perché avrebbero disprezzato la propria «alta femminilità», facendosi cantori della «virilità abbietta dei conquistatori di mercati e di imperi».

Ai poeti della vecchia generazione veniva addebitato l'errore di non aver seguito la via della contemplazione, di non aver assunto come modelli «gli eroi del pensiero e del sentimento»; di qui la necessità di ritornare alle origini, di rileggere i classici per «ritrovar se stessi», di condurre «una vita di riparazione e di penitenza». Le categorie a cui faceva riferimento Saba erano in larga misura psicologiche, e solo di conseguenza etico-estetiche: categorie largamente nietzschiane, come risulta anche dalla terminologia e dalle metafore utilizzate.

Procedo a un rapido raffronto, avvertendo che non sarebbe difficile moltiplicare le citazioni dalle opere del filosofo tedesco, stante il loro carattere abbondantemente ripetitivo. Il verdetto emesso contro D'Annunzio, dichiarato colpevole di «ubriac*arsi* per aumentarsi», in parte si rifà alle considerazioni negative formulate da Zarathustra (nel capitolo «Dei poeti») a proposito di coloro che cedono alla tentazione di «fatturare il proprio vino», in parte ricalca quasi alla lettera la censura che campeggia nel paragra-

[14] Antonio Pinchera, *Umberto Saba*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 49-51.

fo 3 del *Caso Wagner*: «La prima cosa che la sua arte ci offre è una lente di ingrandimento: si guarda dentro, non si crede nei propri occhi – tutto si ingrandisce, persino Wagner si ingrandisce». La distinzione tra «versi mediocri ed immortali» e «magnifici versi per la più parte caduchi», così come il conseguente invito a ricercare con meticolosità una perfetta corrispondenza «fra il pensato e lo scritto», presuppongono la tesi secondo cui «il voler *mostrare* per una cosa più sentimento di quel che realmente si *ha*, corrompe lo stile» (*Umano, troppo umano*, II: «Il viandante e la sua ombra», § 136). Il concetto di «alta femminilità» affonda le radici nell'aforisma 72 della *Gaia scienza*, nel paragone lì istituito fra l'amore che l'artista nutre per la propria opera e l'amore materno: «la gravidanza dello spirito genera il carattere del contemplativo che è affine a quello femminile: [gli artisti] sono le madri maschili». La convinzione che i poeti, non diversamente dai santi e dai filosofi, debbano attenersi a un *otium* operoso, evitando ogni intromissione clamorosa nelle pubbliche faccende, era stata espressa in modo reciso già nel paragrafo 6 della terza *Considerazione inattuale* e poi ribadita in varie sedi (si veda ad esempio *Umano, troppo umano*, I, § 291). Quanto all'invito a condurre una vita di penitenza, risulterà tutt'altro che sorprendente, ove si rammenti l'entusiasmo manifestato da Zarathustra per «i poeti trasformati», cioè per i poeti che hanno «lo sguardo rivolto contro se stessi» e possono perciò indicare il retto cammino a tutti i «penitenti dello spirito».

Quello che resta da fare ai poeti d'altronde, oltre a esaltare un'idea di originalità controcorrente che già abbiamo visto discendere da *Umano, troppo umano*, si apre e si chiude con sentenze che contengono un terminechiave assai caro a Nietzsche: «Ai poeti resta da fare la poesia onesta», «Ai poeti della generazione presente resta […] quello che finora fu solo raramente e parzialmente compiuto, la poesia onesta». Ebbene, l'onestà di cui parla Saba è parente stretta di quella *Redlichkeit* che per Nietzsche era la sola virtù di cui gli «spiriti liberi» non possono liberarsi, l'unica a cui devono anzi «attendere» con tutta la loro «malizia» e il loro «amore», senza stancarsi mai di perfezionarsi in essa (*Al di là del bene e del male*, § 227). Di tale virtù Nietzsche tesse l'elogio in più luoghi, tra i quali non sarà inutile citare in modo non troppo scorciato, per l'evidente consonanza con la posizione complessiva assunta da Saba, il paragrafo 319 della *Gaia scienza*:

> A tutti i fondatori di religioni e simili è stata estranea una certa specie di onestà: delle loro esperienze di vita essi non hanno mai fatto una questione di coscienza del conoscere. «Che cosa ho io propriamente vissuto? Che cosa accadde allora in me, intorno a me? Era la mia ragione chiara abbastanza? Era rivolta la mia volontà contro tutte le frodi dei sensi, e agì da valorosa nel difendersi dall'immaginario?». Nessuno di loro ha fatto queste domande […] Ma noi, noialtri assetati-di-ragione, vogliamo guardare negli occhi le

> nostre esperienze di vita così severamente come se fossero un esperimento scientifico, ora per ora, giorno per giorno. Vogliamo essere noi stessi i nostri esperimenti e le nostre cavie.

Nel corpo dell'articolo, Saba ricorre a vari esempi per spiegare che cosa significhi, per un poeta, lavorare con la «scrupolosa onestà dei ricercatori del vero»; esibisce anche alcune varianti di un suo componimento del 1910, *Il sogno*, centrato non a caso sui temi dell'autoanalisi e dello smascheramento: la «poesia onesta» implica innanzi tutto uno sguardo su di sé e sul mondo scevro da ipocrisie e pregiudizi, un'introspezione accanita, un costante riesame delle proprie pulsioni e dei propri sentimenti. La scelta paziente di immagini e parole calzanti viene indicata altresì come essenziale, ma solo in quanto consustanziale al perseguimento di una chiarezza interiore.

Se riprendiamo ora in mano *Coi miei occhi*, possiamo verificare come l'autore abbia davvero giocato tutte le sue carte su una protratta esplorazione del proprio petto, sino a mettere in scena un «io» cosciente delle proprie contraddizioni e insieme proteso a rivendicare la propria unicità. Un io stratificato, plurimo, lacerato; ma anche un io capace di affrontare le prove più dure senza lasciarsene definitivamente spezzare. Da un lato l'autobiografismo sabiano documenta con immediatezza le fasi tormentate di una crisi che vede i personaggi, e innanzi tutto il protagonista-poeta, subire i condizionamenti dell'inconscio, dei traumi pregressi, dell'angoscia, delle passioni prevaricanti; dall'altro si offre come testimonianza del processo di ricostruzione di una soggettività che viene liberandosi da ogni falso pudore, dal moralismo corrente, da complessi di colpa ingiustificati e mortificanti. L'autore mira non solo e non tanto a tradurre fedelmente in linguaggio degli stati d'animo, ma anche e soprattutto a porre in risalto il percorso attraverso il quale se ne è riappropriato. Il tema principale dell'intera raccolta coincide con l'illustrazione del modo in cui si diventa ciò che si è.

Diarismo e memorialismo, adesione al presente e rievocazione del passato, si alternano e si sovrappongono con moto incessante nel passaggio da lirica a lirica, e spesso all'interno di una medesima lirica; ma alla fine non è il passato a spiegare il presente, è il presente a dare un senso al passato. L'io degli enunciati appare immerso nel fluire dell'esistenza, avvertita come realtà frammentaria e per molti aspetti dolorosa; l'io dell'enunciazione osserva quella stessa realtà da «un'erta», da un «cantuccio» appartato, e mentalmente la ricompone in unità organica, per tal via scoprendo la fondamentale innocenza di ogni creatura sofferente. L'autentico «piacere di vivere» è il frutto di una saggezza appresa a caro prezzo, precaria, parente stretta di una «serena disperazione» che può sempre tornare a visitarci.

Il «filo d'oro». Su Saba e Leopardi

1. – A differenza di molti poeti del Novecento, che hanno esercitato con assiduità il mestiere di recensore e di critico, Saba ci ha lasciato solo un esile manipolo di articoli e saggi dedicati ad altri scrittori. Nondimeno, nelle sue prose s'incontrano non pochi giudizi (anche) letterari; e non sarà inutile, prima di esaminare il rapporto fra Saba e Leopardi, passarli rapidamente in rassegna.

Citiamo, innanzi tutto, alcune sentenze sui classici. Petrarca: «La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro […] Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro. Così non c'è, in tutto il lungo CANZONIERE, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore». Alfieri tragico: «ogni cinque o sei anni, periodicamente, lo rileggo. Sempre tra affascinato ed orripilato da quelli strani versi, che è dubbio se, e fino a quando, sieno versi. E dalla natura di quei suoi alti personaggi, che mancano di naturalezza come il linguaggio attraverso il quale esprimono le loro univoche tesissime passioni». Foscolo: «[Il sonetto *Padre, quand'io per la tua muta tomba*] è già del grande Foscolo; superiore, comunque, a tutto quanto egli scrisse dopo I SEPOLCRI, comprese le senili GRAZIE, nelle cui gelatinose iridescenze alcuni […] vogliono vedere le origini della recente poesia italiana».

Passiamo ai moderni e ai contemporanei. Carducci: «SEI NELLA TERRA FREDDA – Sei nella terra negra … due settenari carducciani, o due palate di terra sul figlio morto, perché non risorga? / Ahimè! Il caso mi sembra di un'evidenza grossolana». Pascoli: «Se quasi solo il bambino esiste, se sul suo stelo si è formato appena un embrione d'uomo, abbiamo il 'poeta puer' […]; ne proviamo insoddisfazione e un po' di vergogna». D'Annunzio: «Come i dementi precoci, dai quali lo divise un filo, non arrivò quasi mai, o appena, all'amore per l'oggetto. Mancandogli le cose si rifaceva sull'ombra, ingigantita, delle cose». Moretti: «Questo bisogno di sempli-

città, di umiltà, di raccoglimento, di nessuna gonfiatura per darla da bere a se stesso o al lettore, questa mai abbastanza lodabile tendenza dei poeti moderni di fare i propri versi come i prigionieri fanno i loro lavori di pazienza o i soldati le loro canzonette, non si è unita in Marino Moretti ad una grande anima, ad una più vasta o più nuova visione della vita, che non sia quella della comune degli uomini». Gozzano: «[La sua] è una poesia nata da una vena molto povera; […] egli vi aggiunse elementi sospetti, i quali – a chi sa scoprirli – lo rendono antipatico; elementi di mondanità, di posa, di leziosaggine: di falsità insomma». Mallarmé: «Quando non si può entrare in profondità, si complica e si nasconde. È umano. Ma non nascono figli». Aragon: «Sono i poeti di secondo e di terz'ordine (gli Aragon) che possono, sotto la spinta di avvenimenti esterni e di altri fattori, cambiare maniera» [1].

A questa antologia di battute paradossali, di valutazioni limitative e di stroncature feroci, si potrebbe contrapporre l'elenco delle professioni d'amore, o di stima, nei confronti di Dante, Ariosto, Racine, Parini, Heine, Ungaretti, Montale, Penna, Sereni. Sennonché in questi casi, con pochissime eccezioni (una «scorciatoia» per Penna, la recensione a *Diario d'Algeria*), siamo dinanzi a mere espressioni di consenso, sbrigative e in sé ovvie, racchiuse nell'ambito di paragoni che vengono sviluppati quasi esclusivamente a danno di coloro contro i quali s'indirizzano gli strali avvelenati (Dante *vs* Petrarca, Ariosto *vs* Tasso, Racine *vs* Corneille e Alfieri…).

A conti fatti, c'è un solo poeta di cui Saba parli a più riprese in termini elogiativi e non generici, un solo autore italiano con cui riconosca senza riserve d'aver avuto un'affinità profonda: Leopardi. Leggiamo, ad esempio, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «quando, nella sua cameretta 'dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori', Saba lesse la prima volta il Leopardi, deve aver avuta l'impressione non già di leggerlo, ma di rileggerlo». E nell'incompiuto ricordo-racconto *Della Biblioteca Civica ovvero della gloria* (titolo già in sé leopardiano), sempre a proposito degli anni di formazione: «Dei libri che possedevo, quello che più leggevo era il Leopardi, i *Canti* cioè, le *Operette Morali*, ed alcuni suoi pensieri e lettere» [2].

A Leopardi l'ormai settantaquattrenne Saba dedicò nel 1957 uno dei suoi pochissimi racconti di tenore fantastico, *Le polpette al pomodoro*; e sei

[1] Umberto Saba, *Prose*, a cura di Linuccia Saba, prefazione di Guido Piovene, nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964. I giudizi su Petrarca, Foscolo, Carducci, Pascoli, D'Annunzio e Mallarmé sono in *Scorciatoie e raccontini* (pp. 265, 324-325, 267, 877, 397); quelli su Alfieri, Moretti e Gozzano nella sezione «Prose varie» (798, 765, 778); l'accenno ad Aragon in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (p. 581).

[2] *Ivi*, pp. 420 e 249.

anni prima, in omaggio al grande recanatese, si era misurato nel gioco del rifacimento, pubblicando sulla rivista «Archi» sia una versione linguisticamente ammodernata sia un libero rimaneggiamento della favola in versi *L'uccello*[3].

Le polpette al pomodoro toccano l'acme, com'è noto, nella rappresentazione di un'immaginaria cenetta casalinga alla quale partecipa – varcati i confini del tempo, su invito dei coniugi Saba – l'autore dei *Canti*. Non ci interessa, qui, soffermarci sull'esito estetico della *rêverie* (che è peraltro notevolissimo); vogliamo invece sottolineare come il brano si ispiri a un sentimento di ammirazione che innesca un vero e proprio processo di immedesimazione. Nel porre in risalto il «sorriso pieno di mestizia e di dolcezza» che erra sulle labbra dell'ospite, Saba si rifà infatti fedelmente al celebre disegno di Luigi Lolli; ma quando accenna allo sguardo di Giacomo, aggiunge una considerazione che proietta sull'effigie del conte tratti autobiografici: «gli occhi indicavano una grande bontà ed una, al tempo stesso, intollerabile stanchezza, come di persona troppo forte per morire e troppo debole per sopportare». Umberto usa qui, per descrivere lo stato d'animo di Giacomo, le stesse parole che usava, nelle lettere coeve a parenti ed amici, per lamentarsi della propria condizione. Bontà e stanchezza, forza e debolezza erano d'altronde le qualità che l'autore triestino aveva attribuito con più insistenza a sé stesso anche nelle pagine apologetiche di *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Ci pare poi significativo che il racconto *Le polpette al pomodoro* s'avvii a conclusione senza che si sia sviluppato alcun dialogo. Nel momento in cui il triestino cede alla tentazione di farsi portavoce di una domanda pascoliana (se rose e viole possano fiorire contemporaneamente), il recanetese scompare. Giustamente: la domanda è sbagliata, comporterebbe una risposta e un confronto non conciliabili col sovrapporsi dell'autoritratto al ritratto. A questo punto, Saba dovrebbe iniziare a narrarci un'altra storia, la storia della conquista del suo personale mondo poetico: una storia già scritta altrove, in prosa e soprattutto in versi.

Appropriazione, contraffazione e rivendicazione implicita della propria originalità si sommano in modo esemplare nel rimaneggiamento di *L'uccello*. Con «sacrilego» candore, Saba introdusse qualche immagine allotria nel testo recuperato da Alessandro Donati per il volume laterziano *Puerili e abbozzi vari*. Ecco la favola del dodicenne Leopardi, ecco la favola dell'ultrasessantenne Saba, riprodotte da noi con corsivi atti a rendere più comodo il raffronto fra i passi che maggiormente si differenziano (omettiamo le due quartine in cui Saba inserì varianti di minor peso):

[3] Cfr. ora Saba, *Prose* cit., pp. 219-225 e 849-855.

Entro dipinta gabbia fra l'ozio ed il diletto educavasi un *tenero* *amabile* augelletto.	Entro dipinta gabbia, dei fanciulli a diletto, era educato un *tenero* *e feroce* uccelletto.
A lui dentro i tersissimi bicchieri *s'infondea* fresc'acqua, e il biondo miglio pronto a sue voglie avea.	*Candida mano* in tersi bicchieri *rinnovava* l'acqua; egli il biondo miglio a sua voglia tritava.
Pur de la gabbia l'uscio avendo un giorno aperto, spiegò fuor d'essa un languido volo non bene esperto.	Pur della gabbia un giorno l'uscio – *o fu il Caso?* – aperto: l'ali spiegava a un languido volo non bene esperto.
[…]	[…]
Di libertà l'amore regna *in un giovin core*.	Di libertà l'amore regna *ai fringuelli in cuore*.

Nella strofa iniziale Saba immette un ossimoro, nel distico conclusivo un sostantivo-ripresa: procedimenti a lui cari, ricorrenti in tutto il *Canzoniere*, dove antitesi ossimori sineciosi sono adibiti a inglobare e ridurre *ad unum* la pluralità del mondo, mentre la *redditio* contribuisce insieme con le altre figure di ripetizione a esprimere la percezione di un tempo non lineare. In questo caso, nel passaggio da una coppia di aggettivi affini («tenero / amabile») a una coppia di antonimi («tenero / e feroce») dobbiamo cogliere l'indice esibito di una concezione della natura che rifiuta ogni forma di travestimento idealizzante: non esistono, per un seguace di Freud, creature prive di aggressività, né istinti scevri da ambivalenze. Quanto alla *redditio*, non solo trasmuta la *permixta apertis allegoria* di Leopardi in *tota allegoria*, ma attribuisce all'intero testo un diverso significato. La sostituzione di «giovin» con «fringuelli» fa sì, infatti, che cambi la morale stessa della favola. Potremmo parafrasare: l'amore per la libertà non è una questione di età, è una questione di cromosomi, di indole.

Ancor più sintomatiche le correzioni della seconda e della terza strofa. Nella seconda Saba introduce quasi di soppiatto l'accenno a una «candida mano». La favoletta leopardiana ha un solo personaggio (l'augelletto), così come un protagonista pressoché esclusivo (lo fantino) aveva la ballata *For de la bella cayba* dei Memoriali Bolognesi. Qui i personaggi si moltiplicano, il punto di vista prevalente non è più né quello del volatile desideroso di libertà né quello di un fanciullo-padrone abbandonato. Inoltre: la domanda inclusa nella terza strofa viene formulata con ogni evidenza dal narratore, che sia pure in modo dubitoso chiama in causa il Destino, la forza superio-

re che ha reso inutili i reiterati gesti accattivanti della candida mano. In altri termini: Saba (che a cavallo degli anni Cinquanta veniva raccogliendo in *Uccelli* e in *Quasi un racconto* tutta una serie di apologhi sul tema dell'affetto non contraccambiato), si mostra in questa ri-creazione ben consapevole del carattere del proprio mondo poetico: un mondo, come osservò Giacomo Debenedetti, eminentemente «relazionale».

2. – I brani e i testi che abbiamo considerato finora sembrano accreditare la tesi di chi, in sede critica, ha ritenuto di individuare nell'opera di Saba i segni di una fedeltà a Leopardi trasparente e continuativa, sempre coerente oltre che confessata. Questa tesi ha avuto un sostenitore fervido in Renzo Negri, che ha parlato di «culto esemplare», «durato ininterrottamente dall'esordio all'ultima stagione, in versi e in prosa»; e un sostenitore più selettivo e cauto in Gilberto Lonardi [4]. Ad entrambi gli studiosi spetta il merito di aver rintracciato – in modo assai più sistematico di quanto non avessero fatto in precedenza Ettore Caccia e altri – numerosi calchi nel *Canzoniere*, e soprattutto di aver inquadrato l'atteggiamento dell'autore triestino nei confronti del recanatese entro una ricostruzione storica d'ordine complessivo. Resta il fatto che né Negri né Lonardi hanno potuto avvalersi di edizioni critiche o di contributi filologici adeguati. Le loro indagini si fondavano, oltre che sulla raccolta postuma delle *Prose* sabiane, sulla versione definitiva del *Canzoniere*: e ben sappiamo, ormai, come quest'ultima tendesse a nascondere, più che a rivelare, le svolte di un itinerario tortuoso. Opportunamente, del resto, Lonardi ha sottoposto poi le sue pagine (ristampandole a sedici anni di distanza) ad alcuni assestamenti non soltanto formali.

Senza avere la pretesa di affrontare in modo esauriente un argomento che richiederebbe analisi assai dettagliate, vorremmo qui di seguito procedere ad alcune distinzioni. L'uscita dell'edizione critica del *Canzoniere 1921* a cura di Giordano Castellani, e quella di *Tutte le poesie* a cura di Arrigo Stara [5], rendono oggi abbastanza agevole il riconoscimento di fasi tutt'altro che omogenee anche nell'ambito del rapporto fra Saba e Leopardi.

Diciamo allora che il disegno retrospettivo tracciato da Saba negli anni Quaranta e Cinquanta è in parte ingannevole e fuorviante, ubbidisce a un

---

[4] Cfr. Renzo Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970; Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

[5] Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981; Idem, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988. A queste edizioni faccio riferimento per ogni citazione delle poesie sabiane.

intento di nobilitare le origini della propria vocazione che non trova riscontro nelle prove giovanili non ritoccate o «recuperate» *a posteriori*. In realtà sia i pochi autografi d'inizio secolo che ci sono pervenuti (1902), sia i primi componimenti pubblicati su rivista (1905-1908), sia il primo libro di versi (*Poesie*, apparso nel 1910), rivelano ascendenze plurime e in prevalenza nient'affatto leopardiane.

Certo, non manca qualche tassello e qualche situazione (magari rovesciata) in cui traspare il ricordo dei *Canti*. Leggiamo ad esempio nei manoscritti conservati fra le lettere all'amico Amedeo Tedeschi: «L'avvenire / innanzi viene gelido ed austero / e come sola meta al mio soffrire / mi mostra lungi il bianco cimitero» (*Addio!*); «Io solo, io solo con pensieri strani / vò tormentando l'anima severa […] / e ripenso a un'età che è già passata […] E ascoltando la voce» (*Sonetto di primavera*); «Volan frattanto, nè s'arrestan, l'ore / e i mesi e gli anni, e il tempo giovanile» (*Introduzione*, poi sotto il titolo *Fra chi dice d'amarmi*). Leggiamo in *Poesie*: «Di che parli alle tue molte compagne? Certo d'amore» (*Versi d'amore*); «Lina, già volge l'anno che ti vidi. / Seduta a la finestra eri, e cucivi» (*Lina*). Si tratta peraltro di prelievi minimi, talora accostati o incrociati con derivazioni da altri classici (Dante, Petrarca, Parini, Manzoni…), talora inseriti in un contesto dissonante, fra più sonori echi provenienti da quegli stessi autori delle generazioni più vicine che per il Saba maturo sarebbero divenuti – come abbiamo visto – oggetto di censura o addirittura di scherno (Carducci, Pascoli, D'Annunzio; e anche Stecchetti, Graf, Betteloni, Picciòla…) [6].

Ben poco indicativa la presenza di singole voci (come «femminetta», «arcano», «dilettoso») e sintagmi («gioconda voce», «d'affanni / carca») che, pur comparendo nei *Canti*, hanno avuto nei secoli una fortuna troppo vasta perché si possa individuare una filiazione privilegiata. Per locuzioni simili ci sembra inutile stilare il regesto delle fonti. Basterà sottolineare ancora una volta come il linguaggio di questi *juvenilia* risentisse di un doppia ipoteca, geografica e ideologica: era un linguaggio conquistato sui libri, poiché nessuno al di là dell'Isonzo parlava abitualmente italiano; ed era un linguaggio condizionato da un amore per la tradizione reso più vivo dall'irredentismo. Sappiamo, d'altronde, che Saba componeva i suoi versi per lo più passeggiando e a memoria, recitandoli a sé stesso come in un immaginario teatro [7]. Lettore disordinato e vorace, tipicamente autodidatta, dovette spesso ritrovare nella mente, mentre rifletteva sulla propria esperienza e si sforzava di afferrarla e comprenderla, uno spunto, una frase nella quale

[6] Un ricco regesto di agnizioni possibili è nelle note che corredano l'edizione del *Canzoniere 1921* curata da Castellani, cit.

[7] Cfr. Saba, *Prose* cit., p. 731 (*Prefazione per «Poesie dell'adolescenza»*).

l'essenza del suo travaglio era in parte già espressa e precisata; e poco contava, allora, quale fosse l'*auctoritas* che gli prestava soccorso.

Va osservato inoltre che il Leopardi di cui si può certificare, a questa altezza, una sicura presenza è quello della canzone *All'Italia*, della *Sera del dì di festa*, di *A Silvia*, delle *Ricordanze*: il Leopardi, cioè, più ovvio e scolastico. Insomma, stando ai testimoni d'epoca, di leopardismo precoce non si può affatto parlare.

3. – Il momento decisivo dell'incontro fra Saba e Leopardi cade, a mio parere, intorno agli anni Dieci e coincide, non a caso, con l'abbandono dell'ingenuo sincretismo giovanile. La prova va cercata innanzi tutto in *Coi miei occhi* (1912; assumerà nel *Canzoniere* il titolo *Trieste e una donna*). In questo libro, che rappresenta l'esito di una maturazione artistica faticosamente ma ormai pienamente raggiunta, Saba continua a manipolare tessere linguistiche e culturali di varia provenienza, ma lo fa con padronanza e discrezione, sottraendosi all'imitazione patente, trasfondendo ogni reminiscenza entro un linguaggio acquattato su un lessico abbastanza comune. Da un lato si allarga e si modifica il canone delle fonti, dall'altro queste agiscono tanto più in profondità quanto meno vengono esibite. Fonti diverse possono perciò essere tranquillamente sfruttate per sviluppare un unico tema, senza che si avvertano stridori e stonature.

Il canone include ora anche Palazzeschi, Baudelaire, Heine, Stirner, Nietzsche, ossia molti autori che possiamo qualificare a vario titolo come trasgressivi, irriverenti verso ogni sorta di perbenismo; e comprende – ciò che soprattutto ci preme rilevare in questa sede – il Leopardi del ciclo di Aspasia, dello *Zibaldone*, di canzoni come *Ad Angelo Mai* e *Alla Primavera …* Si veda la strofa d'apertura della *Malinconia amorosa*:

> Malinconia amorosa
> del nostro cuore;
> come un vizio secreto ed un fervore
> solitario più sempre intima e cara;
> per te un dolce pensiero ad un'amara
> rimembranza si sposa,
> discaccia il tedio che dentro ristagna,
> e poi tutta la vita n'accompagna.

La memoria del teatro per musica, palese nell'accostamento «cara-amara-rimembranza-sposa» (Ottavio, nel *Don Giovanni* di Mozart: «Lascia, oh cara, La rimembranza amara. Hai sposo e padre in me»), s'incontra qui felicemente con una serie di echi, smorzati ma ben percepibili, dal *Pensiero dominante* («più sempre», «dolce pensiero»), da *Amore e Morte* («gode il

fanciullo Amore Accompagnar sovente»), dalla canzone *Ad Angelo Mai* (il «tedio che n'affoga»). Al Leopardi più noto rinvia poi l'immagine del «vecchierello» privo di pace, che compare nell'ultima strofa.

Dai *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* proviene probabilmente la similitudine centrale dell'*Ora nostra*: «l'ora che la mia vita in piena va / come un fiume al suo mare». Vero è che siamo dinanzi a un *topos* per il quale si potrebbe ricostruire un albero genealogico assai intricato, con radici affondate nella più lontana antichità e con fronde superiori fin troppo abbondanti (dal Nietzsche di *Così parlò Zarathustra* al Pascoli dell'*Ultimo sogno*, dal D'Annunzio più vulgato al Corazzini del *Fanciullo*); ma vi sono altri elementi che suffragano l'ipotesi di una derivazione dalla pagina 493 dello *Zibaldone*[8], e più precisamente dal passo «i nostri destini erano quelli ai quali correvamo naturalmente, come il fiume al mare». In una lirica scritta di lì a pochi mesi, *Dopo una passeggiata*, Saba userà infatti la locuzione «i nostri due avversi destini». E nel *Torrente*, cioè in un componimento che risale a poco più di un anno prima ma che è collocato subito dopo *L'ora nostra*, si ritrova la medesima immagine (già capovolta, come capovolti sono i «destini» di *Dopo una passeggiata*) entro un contesto largamente connotato in senso leopardiano:

> Tu così avventuroso nel mio mito,
> così povero sei fra le tue sponde;
> non àn, ch'io veda, margine fiorito:
> dove ristagni scopri cose immonde.
>
> Pur, se t'incontro, il cor d'ansia mi stringi,
> o torrentello!
> Tutto il tuo corso è in quello
> del mio pensiero, cui tu risospingi
> alle origini […]; e se qui penso i grossi
> fiumi, lo sbocco nell'avverso mare […]
>
> Sulla tua sponda lastricata l'erba
> cresceva, e cresce nel ricordo sempre;
> sempre è d'intorno a te sabbato sera;
> sempre ad un bimbo la sua madre austera
> rammenta che quest'acqua è fuggitiva […]

Ha la sua matrice nei *Canti* il sintagma «margine fiorito» (*Alla Primavera*, «fiorito / margo»; «aprico margo» nell'*Ultimo canto di Saffo*), è una vera e propria citazione «il cor d'ansia mi stringi». Ai *Canti* rimanda il sabato

[8] Cfr. *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991 (= *Zib.*).

inteso come vigilia e vana attesa di festa, e dai *Canti* discende l'attitudine a dilatare uno spazio fisico circoscritto in uno spazio mentale smisurato, sino a trasformarlo in un'allegoria della profondità del tempo. Quanto alla figura della madre, sottende un confronto biografico che qui resta criptico e verrà reso palese al lettore molto più tardi: nel capitolo di *Storia e cronistoria* dedicato a *Trieste e una donna*, Saba paragonerà in modo esplicito la propria mamma a quella di Giacomo, usando per entrambe la definizione «troppo austera».

Su parecchi altri intarsi mi dovrei forse dilungare. Ma, come già si sarà capito dalle ultime considerazioni che ho formulato a proposito del *Torrente*, la lezione leopardiana esercita su *Coi miei occhi* una suggestione che va identificata soprattutto in termini generali: d'atmosfera, di situazione, di atteggiamenti. Mi limito allora ad aggiungere alcuni rilievi sintetici.

Primo rilievo. La Trieste «ritrovata» di Saba è una città-borgo, una città in apparenza indenne da ogni sviluppo tumultuoso (e sappiamo invece che la capitale giuliana conobbe proprio agli inizi del Novecento una crescita anche demograficamente rapidissima). È una città pre-baudelairiana, che non ha nulla in comune con le metropoli alienanti, popolate di esuli, di tanta letteratura tardo-ottocentesca e primo-novecentesca [9]. Non è la Trieste irrequieta dei romanzi di Svevo, né quella tutta segnata da aspri conflitti sociali e politici che s'incontra nel *Mio Carso* di Slataper. In *Coi miei occhi*, così come poi nel *Canzoniere*, Trieste è il luogo dell'infanzia, della memoria e degli affetti: un luogo che invita a riflettere sulle verità più elementari, sul dolore, la gioia, la vita, la morte, l'amore. Resta insomma predominante, nelle immagini che ci vengono offerte, il paradigma dei canti pisano-recanatesi (che poi Saba amasse Trieste, e Leopardi detestasse Recanati, è un altro discorso).

Secondo. C'è una forte consonanza tra le immagini di bambini che campeggiano nelle liriche di *Coi miei occhi* e il vagheggiamento leopardiano di una condizione di felicità fanciullesca. Si pensi, per esempio, al protagonista del *Fanciullo appassionato*, che vede soltanto «il suo mondo», che sente e vive come «un giovine animale», che è beato perché è quasi totalmente immerso nel presente. Senza escludere altri riferimenti, vale la pena di accostare a questi versi, almeno, un brano dello *Zibaldone* (3265) e un passo dell'*Elogio degli uccelli*: «considerando il presente e il futuro non esattamente e matematicamente, ma in modo largo, secondo che noi siamo

[9] La distanza da Baudelaire risulta ancor più significativa per il fatto che in *Coi miei occhi* non mancano locuzioni riprese dalle *Fleurs du Mal*. Sull'immagine della città in Saba ha osservazioni penetranti Arnaldo Di Benedetto, *Saba e Gozzano: alcune considerazioni*, in «Letteratura italiana contemporanea», V, 1984, pp. 397-400.

soliti di concepirlo e chiamarlo, si dee dire che il bambino non pensa che al presente. Poco più là mira il fanciullo»; «nel modo che l'uccello quanto alla vispezza e alla mobilità di fuori, ha col fanciullo una manifesta similitudine; così nelle qualità dell'animo dentro, ragionevolmente è da credere che lo somigli. I beni della quale età se fossero comuni alle altre, e i mali non maggiori in queste che in quella; forse l'uomo avrebbe cagione di portare la vita pazientemente».

Terzo. Dopo aver rievocato le tappe principali della propria storia con Lina, Saba esalta il senno e la libertà riconquistati con accenti non dissimili da quelli che contraddistinguono gli ultimi versi di *Aspasia*. Come il recanatese, così il triestino intesse un doloroso elogio della propria autonomia, raffigurandosi sullo sfondo di un paesaggio che può di nuovo essere contemplato con occhio limpido, ora che la visione non è più turbata dalla passione amorosa. Già nel testo che chiude la sezione eponima della raccolta, *All'anima mia*, leggiamo: «Triste ma soleggiato è il mio cammino; / e tutto in esso – fino l'ombra – è in luce». E nella poesia che funge da *explicit* dell'intero libro, *La solitudine*: «Le mie nebbie e il bel tempo ò in me soltanto: / come in me solo è quel perfetto amore, / per cui molto si soffre; io più non piango; / che i miei occhi mi bastano e il mio cuore». Senza dubbio il linguaggio non è di stampo leopardiano [10]; ma d'impronta leopardiana sono il titanismo, il conforto e la vendetta perseguiti, il sorriso che investe la caduta delle illusioni.

Quarto. Fraseggi leopardiani s'intrecciano spesso, entro un medesimo componimento, con espressioni di marca nietzschiana. Ciò non autorizza, ovviamente, a ipotizzare che Saba abbia a un certo punto riletto Leopardi attraverso Nietzsche (quel Nietzsche che Silvio Benco era venuto recensendo fin dal 1905 sul quotidiano triestino «Il Piccolo della Sera»). È indubbio però che l'insegnamento di entrambi contribuì, in modo determinante, a far maturare in lui il convincimento che le esperienze di vita non possano essere sublimate in poesia se non diventano, innanzi tutto, una questione di coscienza del conoscere.

Quinto. Una riprova dell'influenza esercitata in questo periodo da Leopardi ci è offerta (oltre che dalle scelte metriche, per l'analisi delle quali rinvio a Castellani) dalla dichiarazione programmatica *Quello che resta da fare ai poeti* (1911). Si tratta di un testo nel quale si propugna un ideale di onestà («Ai poeti resta da fare la poesia onesta») che s'apparenta strettamente col concetto nietzschiano di *Redlichkeit* (l'unica virtù a cui gli spiriti liberi devono attendere – aveva scritto il filosofo tedesco – con tutta la loro

[10] Fa eccezione, in *La solitudine*, l'emistichio «un infinito affetto», che sembra ricalcare «l'infinito affetto» del *Consalvo*.

malizia e il loro amore) [11]. Si tratta anche, come già hanno notato Pinchera e Negri [12], di una risposta al saggio di Croce *Un carattere della più recente letteratura italiana* (1907), al libro di Thovez *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1909), alle susseguenti discussioni che si erano venute sviluppando sulle colonne della rivista «La Voce» (penso in particolare alle riflessioni di Papini circa la «maschilità» e la «femminilità» degli artisti, esposte nell'articolo *Miele e pietre* dell'11 agosto 1910). In breve, *Quello che resta da fare ai poeti* sottende uno sforzo di sintesi assai impegnativo, che va ben al di là dell'occasione: e Leopardi viene qui additato da Saba ai suoi contemporanei, insieme con Dante e Petrarca, appunto quale sommo esempio di scrittore onesto, di poeta che non teme di ripetersi, perché sa come «esser originali e ritrovar se stessi sieno termini equivalenti». Inoltre: derivano direttamente dallo *Zibaldone*, con ogni probabilità, sia le considerazioni di Saba sulle difficoltà incontrate dai poeti moderni nel loro pur necessario tentativo di percorrere strade differenti da quelle già battute dai classici (*Zib.* 40), sia l'attenzione per la parte sostenuta dalla «virtù del suono» nell'imprimere la parola poetica nella memoria (*Zib.* 1689), sia l'insistenza sul fatto che di una poesia non resta soltanto lo «spirito che l'animava», ma anche «la materia in cui s'è incarnato». Lo stile e le parole, aveva scritto Leopardi rifacendosi a Pindemonte, sono «non la veste, ma il corpo de' pensieri»; la parola «è quasi il corpo dell'idea la più astratta», l'idea legata e immedesimata nella parola «è quasi materializzata» (*Zib.* 1657 e 1694). Parola-materia, parola-corpo. Leggiamo ancora in Saba: la poesia «non è la commemorazione dei protestanti, ma l'ostia del rito cattolico; tutto il corpo e l'anima del Signore».

4. – A differenza di altri poeti del Novecento, che soltanto *a posteriori* decisero di riunire le loro raccolte sotto un unico titolo (come Ungaretti), Saba mirò piuttosto precocemente a diventare l'autore di un solo libro di versi: il progetto di un'opera organica fu da lui concepito fin dal 1913-1914 e venne poi pazientemente coltivato nell'arco di un quarantennio. Ma un libro organico, appunto, è tutt'altra cosa da una mera raccolta di raccolte; né poteva, il Saba trentenne, proporsi semplicemente di riordinare il già scritto. Doveva tenersi aperta, piuttosto, la possibilità di arricchire la sua opera con nuovi capitoli. Di qui la scelta di una struttura assai articolata, recettiva, atta a inglobare testi tematicamente e stilisticamente dissimili.

---

[11] Cfr. *La gaia scienza*, § 319; *Al di là del bene e del male*, § 227. Faccio riferimento alle *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964-1976.

[12] Antonio Pinchera, *Saba*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 49; Negri, *op. cit.*, pp. 88-89.

A questo proposito Carlo Muscetta [13] ha avanzato l'ipotesi che l'autore triestino avesse preso come modello la silloge dei versi di Heine approntata da Bernardino Zendrini. Sarebbe tuttavia un errore sottovalutare il peso che, anche per questo aspetto, ebbe l'esempio dei *Canti*. Dal *Canzoniere* di Heine-Zendrini Saba poté desumere infatti l'idea di distribuire i componimenti in serie cicliche e cronologiche, in collane corredate da appositi prologhi ed epiloghi. Ma la ricerca di un'organicità sostanziale, la presenza di una trama capace di travalicare le singole parti, il rilievo dato ai nessi che legano sezione a sezione, l'assunzione stessa dell'asse biografico come elemento-guida, tutto ciò non trova riscontro nel volume allestito dallo Zendrini; ha invece un chiaro antecedente nei *Canti*. Credo dunque che sia più giusto parlare di una sorta di *contaminatio* fra i due esempi, fra due criteri d'ordinamento tutt'altro che inconciliabili (quanto alla qualità dell'autobiografismo, Saba si discosta da Heine non meno che da Leopardi).

Nella prefazione al *Canzoniere* del 1921, Saba mirò del resto a raffigurarsi come l'erede della tradizione classica italiana, una tradizione di cui si vantava d'aver saputo ritrovare «il filo d'oro» fin dalla prima giovinezza, in perfetta solitudine, quando «nessuno ancora *gli* aveva parlato di buoni e di cattivi autori». Così per la sezione iniziale, datata 1900-1903, scelse una ventina di «poesie dell'adolescenza» in cui esibiva senza pudore i suoi (veri e pretesi) quarti di aristocrazia letteraria. Omesse nel volume d'esordio e presentate come un «onesto» documento della propria formazione, queste liriche erano in realtà il risultato di un compromesso fra recupero e rifacimento, venivano coinvolte in quel processo di costruzione e ricostruzione continua di una soggettività che l'autore avrebbe continuato a perseguire negli anni a venire, di volta in volta operando ben calibrate manomissioni degli scritti giovanili.

Ecco allora, accanto alle reminiscenze più o meno dissimulate, quelle ostentate. Ecco un sonetto che si apre con una scoperta imitazione petrarchesca («Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti / passi rivolgo») e si chiude con una clausola in parte dellacasiana e in parte leopardiana («ombrosa umida scende / la notte, e lungi muore una canzone»). Ecco un sonetto che trae il verso iniziale dalla fusione di un *incipit* foscoliano con un *incipit* petrarchesco («Così passo i miei giorni i mesi e gli anni») e subito dopo ripropone il tema delle illusioni con accento leopardiano («altro non chiedo in gioventù piacere / che tessere nell'ombra vuoti inganni, / care immagini sì, ma menzognere»). Ecco di nuovo, nell'ultima terzina di un sonetto amoroso, il Foscolo più celebre («d'un pino al tronco io m'appoggiai beato,

[13] *Introduzione* a Umberto Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, a cura di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1963, pp. XXXI-XXXII.

[…] e sospirando detti un nome ai venti»). Ecco ancora, sciorinato senza alcun intento di parodia nell'*incipit* e nel corpo di una *Lettera ad un amico pianista*, il Leopardi di *A Silvia* («Elio ricordi il bel tempo gentile, […] Straniere vie all'intorno / empiendo vai di suoni, / nè fin che al tutto non è spento il giorno / l'istrumento abbandoni»), in una con il Leopardi di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* («come talvolta con stupor si vede / nube in cielo rosata // veleggiare tranquilla, a un tratto forme / cangiar, perder sua tinta, / in due spezzarsi, dileguar sull'orme / d'altra lì appena estinta»).

Scarsi e poco significativi nelle sezioni comprese fra le *Poesie dell'adolescenza* e *Trieste e una donna*, i debiti contratti con Leopardi tornano a farsi agevolmente riconoscere, oltre che nella *Serena disperazione* (1912-1914), nelle due collane poste da Saba a suggello del suo primo *Canzoniere*, cioè in *Cose leggere e vaganti* (1920) e nell'*Amorosa spina* (1921). Gli spogli linguistici di Negri e le agnizioni di Castellani esimono da ulteriori citazioni: aggiungo soltanto che mi pare opportuno distinguere nettamente, per quanto concerne le liriche del dopoguerra, fra memoria ingenua e memoria maliziosa, fra ricalco puro e semplice (tipo «Altri tempi, fanciullo, altra stagione! / Tedio è il presente») e riuso provocatorio, interpretativo-competitivo. In effetti, negli anni medesimi in cui i collaboratori della «Ronda» si servivano di Leopardi per propugnare una letteratura intesa come risoluzione di un qualsiasi contenuto in termini di eleganza espressiva, Saba sembra voler sfidare i contemporanei a fare i conti con il «suo» Leopardi: il Leopardi introspettivo, intento ad esplorare pervicacemente anche le zone più private del «proprio petto».

Entro questo quadro, i riecheggiamenti possono essere adibiti a svolgere una doppia funzione, come risulta evidente da alcune poesie che hanno per tema esplicito le pulsioni istintuali dell'io, l'amore-desiderio più che l'amore-sentimento. Da un lato, l'intertestualità ha qui il compito di rendere solenne il proibito, fornisce un lasciapassare a ciò che il perbenismo non permetterebbe di dire e i versi di Saba invece dicono a chiare note; dall'altro, essa si proietta a ritroso sui *Canti*, ne suggerisce una rilettura non convenzionale, che dia pieno valore anche a quanto era oggetto di immediata sublimazione o di trattazione rattenuta.

Già nella *Serena disperazione*, per la verità, alla commemorazione quasi freudiana [14] di un'amicizia fra adolescenti era attribuito il titolo leopardiano *Il primo amore*. Ora, in *Cose leggere e vaganti*, c'è una lirica-raccontino che ha per titolo *L'ultimo amore* e che si configura come un rifacimen-

[14] Sulla data delle prime letture freudiane di Saba divergono sia le testimonianze sia le ipotesi critiche. Il testo del *Primo amore* sembra dar ragione a chi, come Castellani, propende per una conoscenza (magari indiretta) ben anteriore agli anni Venti.

to, tutto in prima persona e in chiave decisamente carnale, del *Consalvo*: l'addio definitivo ad Elvira («Non ti vedrò, ch'io creda, Un'altra volta») diventa il saluto a una assai meno casta Paolina («non ti vedrò fra qualche giorno, io credo, / che di rado e di furto»); la domanda pudica di un bacio («un bacio Non vorrai tu donarmi? un bacio solo In tutto il viver mio? Grazia ch'ei chiegga Non si nega a chi muor») si trasforma in una richiesta sfacciata («E non vorresti / prima una volta, una sol volta, quello / che in un orecchio già ti dissi […] e sia / l'ultimo fiore che tra i vivi io colga?»). Analogamente, il sintetico elenco stilato da Leopardi per confessare quanto fosse stata spasmodica la sua attenzione verso Aspasia («Ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto Spiar sommessamente») viene incastonato, quasi alla lettera, nell'ultima lirica dell'*Amorosa spina* («a guardare ogni tuo gesto, ogni modo / tuo di essere, ogni tuo piccolo atto»): con un effetto, insieme, di complicità e di straniamento, poiché le parole con le quali il recanatese prendeva congedo dalla servitù amorosa vengono fatte qui risuonare nell'ambito di un appello francamente erotico.

Dopo il 1921, nelle raccolte destinate a confluire entro il *Canzoniere* del secondo dopoguerra, la memoria dei *Canti* seguiterà a riaffiorare: spesso nell'ambito, come ha notato Renzo Negri, di un «originale intreccio Leopardi (ciclo di Aspasia) - Freud». Di una siffatta commistione l'esempio più clamoroso è certamente rappresentato da *La brama*, concepita nel suo insieme come una rivisitazione psicanalitica del *Pensiero dominante*, e per di più tramata con locuzioni riprese da *Amore e Morte* e da *Aspasia*. Ma anche minime tessere prelevate dalle prime canzoni, dagli idilli e dai canti pisano-recanatesi possono essere investite (e trasmutate) dalla luce di quel sapere freudiano a cui il Saba maturo fa ormai sistematicamente ricorso. L'«insueto […] gaudio» da cui era ravvivata Saffo dinanzi al turbinio dei venti si riversa nella «gioia» selvaggiamente sensuale di una donna che trova conforto nelle immagini di un inverno rovinoso (*Inverno*, in *Parole*); le «morte stagioni» dell'*Infinito* diventano le stagioni di un vissuto personale che l'inconscio ha censurato perché Eros non soccombesse a Thanatos (*I morti amici*, in *Ultime cose*); le «voci alterne» risonanti nella casa paterna, evocate nell'autoritratto di sé fanciullo posto da Leopardi all'inizio delle *Ricordanze*, sono calate in un contesto onirico (*Notte d'estate*: «Dalla stanza vicina ascolto care / voci nel letto dove il sonno accolgo») …

Fra i *Canti*, soltanto quelli contraddistinti da una totale o sostanziale assenza dell'io soggettivo, come *Il tramonto della luna* e *La ginestra*, continuano a non subire furti. Da tutti gli altri Saba trae spunti e motivi, via via appropriandosene in modo più disinvolto, più libero, poco ortodosso e tuttavia non mai ironico. Quando poi decide di operare una drastica selezione dei 5400 versi riuniti nel primo *Canzoniere*, scartandone quasi la

metà prima di inglobarli nel *Canzoniere* del 1945, si guarda bene dal sacrificare quelle liriche che del magistero leopardiano conservano tracce. Fa anzi il contrario: e mentre elimina, o rende meno appariscenti, numerose derivazioni da altri autori, dà il massimo risalto alla caratura leopardiana di quel «filo» che in realtà non era composto soltanto «d'oro».

Si collega a questo disegno anche il recupero tardivo e parallelo, in sede paratestuale e testuale, di due poesie additate come testimonianze di affinità originaria, di parentela spirituale, *Alla mia stella* e *Ammonizione*. La prima, apparsa in precedenza solo su «La Brigata» del 1917, viene riesumata in *Storia e cronistoria* con varianti che ne pongono in più forte rilievo i punti di consonanza con l'idillio *Alla luna*: «Ancor non volge, io mi ricordo, un anno; / qui seduto, altro cuore, / altra faccia levavo a contemplarla» diviene «Mi rammento che presto volge un anno / dal dì che in questo luogo / io venivo, piangendo, ad ammirarla». La seconda, inclusa in una redazione manoscritta e provvisoria del *Canzoniere 1921*, pubblicata per la prima volta nel 1929 su «Solaria» e poi nel 1932 in un volumetto antologico che annunciava la volontà dell'autore di procedere al riassetto di tutta la sua produzione, viene collocata sulla soglia del nuovo, definitivo e monumentale, *Canzoniere*.

Le quattro strofette di *Ammonizione* in cui subito s'imbatte il lettore di Saba non sono affatto «ingenue», come recita *Storia e cronistoria*; e con ogni evidenza nessuna delle stesure a noi pervenute appartiene «ad un'età poco più che infantile». Il risultato ultimo, ottenuto attraverso un serie ossessiva di permutazioni [15], corrisponde a un condensato di parole leopardiane, protende più di un indice verso il *Canto notturno*, la prima canzone sepolcrale, *Il sabato del villaggio*. Nello stesso tempo, *Ammonizione* ricava profondità da un gioco di specchi tipicamente post-romantico. Il tema è sapienziale; il ritmo, decisamente melodico e affidato a un metro *démodé*, dimostra come sia ancora possibile danzare in catene «senza dileggiarle» (cosa che, secondo Nietzsche [16], soltanto i veri adoratori della bellezza seppero e sanno fare); l'allocuzione è formalmente doppia («Che fai nel ciel sereno, / bel nuvolo rosato […] Tu pure, o baldo giovane»), ma di fatto coinvolge una pluralità di interlocutori. Il poeta interroga un nuvolo che

[15] Per lo studio delle varianti rinvio a Michel David, *La nuvoletta rosa che divenne nuvolo*, in «Il Piccolo», CII, 56, 9 marzo 1983 (supplemento dedicato a Saba, p. II). Sul rapporto fra l'inclusione nel *Canzoniere* di *Ammonizione* e il taglio apportato al testo di *Lettera a un amico pianista* rimando a Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 229-230.

[16] *Umano, troppo umano*, II, «Il viandante e la sua ombra», §§ 140 e 159 (qui proprio Leopardi viene citato accanto a Chopin: e l'accostamento non poteva non essere caro a chi, adolescente, aveva firmato le sue poesie «Umberto Chopin Poli»).

«cangia sue forme» e si dilegua (come la nuvoletta di *Sopra un basso rilievo*), il nuvolo (maschilizzato perché il meccanismo delle immedesimazioni possa scattare con maggior naturalezza) ammonisce un giovane: cioè il poeta medesimo che a sua volta ammonisce noi tutti, garzoncelli un tempo scherzosi, chiamati ora a sfogliare la pagine del *Canzoniere* con amore e rispetto.

Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi

1. – Il «diario di un'anima» o un «libro di poesia» nel quale permangono zone esteticamente opache che vanno considerate come «la ineliminabile, necessaria matrice di un'arte che fu stroncata alle soglie del suo sviluppo»? Oppure un «canzoniere» capace di rendere «l'intero ritratto» di una persona? Tutte queste definizioni campeggiano nella prefazione che Eugenio Montale stilò, nel 1948, per la terza edizione di *Parole*: edizione, va ricordato, che esibiva ancora sul frontespizio l'etichetta, apocrifa, «diario di poesia».

È palese l'oscillazione, il disagio del Montale critico: con ogni evidenza, egli cercò sì di sciogliere il nodo implicito nell'ambiguo sintagma aggiunto al titolo originale, ma poi rinunciò a offrire ai lettori un'indicazione risolutiva. E un certo disagio, a definire il volume che raccoglie le opere in versi di Antonia Pozzi, lo proviamo anche noi, che pure disponiamo di un'edizione che riproduce quasi il doppio dei testi che Montale poté esaminare: direi anzi che il fatto di avere tra le mani un volume che riproduce pressoché integralmente la produzione poetica dell'autrice rende ancor più problematica la formulazione di una definizione sintetica. In effetti «libro di poesia» è una locuzione del tutto generica, troppo vaga, e la cautela con cui venne utilizzata da Montale serve solo a ricordarci come egli sapesse, all'occorrenza, essere un buon diplomatico. Quanto ai termini «diario e «canzoniere», essi ci appaiono entrambi insoddisfacenti, oltre che incompatibili fra loro.

«Canzoniere» è parola che ormai si usa solo per raccolte di versi organiche, coese, rispondenti a criteri distributivi volti a porre in risalto delle linee di sviluppo ben riconoscibili. Quanto meno, questa definizione sottintende un'idea di omogeneità: e infatti Montale riteneva che le liriche della Pozzi fossero contraddistinte, nel loro insieme, da una «relativa unidimensionalità», anzi da una «aerea uniformità». Ora, a me pare che sia vero il contrario: e non solo per una ragione esterna, per il fatto cioè che all'au-

trice mancò il tempo di operare una scelta in vista di una pubblicazione, ma per ragioni intrinseche. Credo, insomma, che il riecheggiare insistito e – nella fase centrale della sua produzione – quasi ossessivo di alcuni temi (l'amore, la morte, la maternità frustrata, l'aspirazione a rinascere) non debba farci sottovalutare la presenza di molti altri motivi (la contrapposizione tra esperienza concreta e pensiero astratto, la polemica verso il «velenoso mondo» del perbenismo, l'attenzione partecipe verso gli aspetti più minuti del vivere quotidiano, il rifiuto esplicito anche se non sempre mantenuto nei confronti delle «romanticherie sciroppose», la disponibilità a denunciare ingiustizie e violenze anche storiche) [1].

Inadeguata anche la parola «diario», il ricorso alla quale sembrerebbe autorizzato dalla condizione materiale in cui ci sono pervenute quasi tutte queste le poesie: sistematicamente corredate da date poste in calce e trascritte quasi sempre su quaderni secondo l'ordine cronologico di composizione (e quando un testo è accompagnato da una duplice data, quella che indica il momento della stesura prevale su quella che indica l'occasione, ovvero l'esperienza a cui è legata l'ispirazione). Ma non abbiamo nessuna prova che questo ordinamento dovesse essere definitivo, che l'autrice intendesse presentare i suoi versi, nel loro insieme, come testimonianze contemporanee al vissuto, come espressioni di singoli momenti della propria esistenza. È palmare del resto che l'indicazione del momento, e talora del luogo, dell'enunciazione, non ha sempre lo stesso valore: talora fa corpo col testo, ne è parte essenziale (un po' come avviene nella sezione eponima del *Porto sepolto* ungarettiano), altre volte è una semplice aggiunta, una sorta di *pro memoria* che risponde a una personalissima esigenza – come vedremo – di fermare il tempo. Di più: le uniche poesie che l'autrice osò sottoporre all'attenzione di Antonio Banfi, le uniche (per quel che ne sappiamo) che fece leggere a una persona con la quale non intratteneva rapporti di stretta confidenza, furono preventivamente sottoposte a un riordinamento non cronologico: vennero incluse in una serie che ubbidisce a un criterio di progressione tematica, una serie dotata – come già è stato notato da molti – di una sorta di prologo riassuntivo e di un congedo.

Vero è che *La vita sognata* (agosto-ottobre 1933) è l'unica *suite* per la quale l'autrice vergò di sua mano un apposito indice. Ma nel *corpus* complessivo di *Parole* si possono riconoscere altri testi che erano probabilmente destinati a formare dei cicli, o che in ogni caso acquistano pieno significato se vengono letti, appunto, come parti di un sequenza tendente all'unità,

[1] Cito da *Fuga* (11 agosto 1929) e da *Muffe sotto vetro* (16 aprile 1929). Per le poesie della Pozzi farò sempre riferimento al volume: Antonia Pozzi, *Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Garzanti, 2001.

in una certa misura autonoma rispetto al *corpus* complessivo. Mi limito a qualche esempio.

Tra i componimenti in endecasillabi sciolti scritti fra il 17 e il 20 luglio 1929 ve ne sono tre che esibiscono nel titolo la parola «canto»: *Canto selvaggio*, *Canto rassegnato*, *Canto della mia nudità*. Ebbene, non c'è dubbio che ciascuno di essi possa essere apprezzato come una lirica a sé stante; ma se badiamo alla congruenza di immagini che lega i versi di *Canto della mia nudità* a quelli di *Canto selvaggio*, se teniamo conto dell'apostrofe che *Canto della mia nudità* condivide con *Canto rassegnato*, se prestiamo attenzione infine alla presenza del termine «stelle» nella chiusa tanto del canto iniziale quanto di quello intermedio, ecco che ci accorgiamo che il panismo dionisiaco del primo *Canto* ha il suo complemento nel paesaggismo crepuscolare del secondo, e che l'ultimo – letto alla luce dei precedenti – si carica di ulteriori sovrasensi, giacché ripropone in un più domestico contesto non solo il tema del legame fra Eros e Thanatos, ma anche quello di un'attesa dubitosa («Oggi, m'inarco nuda, nel nitore / del bianco bagno e m'inarcherò nuda / domani sopra un letto, *se* qualcuno / mi prenderà»). Che poi la serie sia rimasta interrotta, che l'autrice abbia avuto dei dubbi circa l'opportunità di conservare i versi più audaci (come lasciano sospettare i segni di cassatura), nulla toglie all'ipotesi di una genesi comune.

Fra questi tre testi il rapporto è principalmente dialettico. Ma non mancano componimenti che si propongono in modo evidente come tavole di un polittico di più ampio respiro: così è per le quattro poesie del 1936 che portano in calce l'indicazione «Misurina». Qui, all'atto della trascrizione su quaderno, l'ordine cronologico è stato volutamente alterato, sia pure tramite dislocazioni minime: l'ultima poesia in ordine di composizione (*Approdo*, 12 gennaio) è presentata come seconda, la più antica (*Notte di festa*, 6 gennaio) come terza. Non per niente, del resto, la poesia conclusiva s'intitola *Commiato*, e subito prima dell'*explicit* presenta l'immagine di una mano tracciata dal sole sulla montagna («A sera / l'ultima mano rosea – / una pietra – / alta accennava / salutando») che si ricollega all'immagine della «mano sulla roccia», delle «dita sulla pietra» afferranti «orli di cielo bianco», su cui s'incardina la lirica d'apertura, *Salita* (stessa data di *Commiato*, 11 gennaio). È poi fin troppo ovvio osservare come la strofa finale di *Commiato* («Lentamente / i fiumi a notte / mi portavano via») abbia per oggetto un movimento inverso – sia in senso fisico sia in senso metaforico – rispetto quello del testo inaugurale. Come l'ascensione alpinistica assumeva i connotati di un'ascesi spirituale («Andiamo verso il Sorapis: / così soli / verso l'aperto / *altare* di cristallo»), così l'allontanarsi dai monti equivale a una catabasi. Quanto ai due testi collocati al centro, che sono i più ricchi di particolari concreti, di riferimenti a eventi e a incontri, va sottolineato co-

me siano anch'essi percorsi da un'inquietudine protratta, resa esplicita da domande («Non andiamo ai confini di una terra?») e da plurime locuzioni allusive (una per tutte: «la slitta attende / coi suoi rami verdi / *in croce*»). La rappresentazione di un soggiorno in montagna diviene in tal modo una sorta di sacra rappresentazione, ci parla di un destino.

Una vera e propria progressione è sottesa agli otto testi che vanno da *Il secondo amore* a *L'àncora*[2], composti (o finiti di comporre) tra il 4 e il 16 dicembre 1934. Siamo dinanzi a un macrotesto strutturalmente simile a quello della *Vita sognata*: anche qui incontriamo una poesia chiaramente proemiale, seguita da poesie vicendevolmente legate da numerosi echi che scandiscono le tappe di un rapporto amoroso. Ovviamente ci sono anche differenze. La *Vita sognata* ripercorre *a posteriori* una storia ormai finita, anzi l'intera sequenza si configura – anche in virtù dell'impostazione sintetica del prologo e dell'inflessione parenetica del congedo – come una sorta di esorcismo, inteso ad allontanare fantasmi della mente con cui non è più possibile convivere. In queste poesie nate dal «secondo amore» si parla invece di una vicenda *in fieri*: il proemio introduce cautelosamente la figura dell'amato sullo sfondo di una rievocazione dolorosa («benedetto il soffrire, il morire / di tutti i mondi che portai nel cuore – / se dalla morte si rinasce / un giorno, / se dalla morte io rinasco / oggi – per te, me stessa offrendo […]»); l'*explicit*, preannunciato non a caso da un fitto susseguirsi di immagini acquatiche, non può far riferimento se non a una promessa reciproca, che viene peraltro posta in massimo rilievo nei due versi finali da un improvviso mutamento del valore semantico delle particelle pronominali, oltre che dalla cadenza ritmica inconsueta, perentoria («Lenta nell'acqua oscura / del cuore / […] penetra l'àncora / delle tue tre parole: / – Tu aspetta me –»).

Per la *Vita sognata* e per le otto poesie del «secondo amore» su cui ci siamo ora soffermati potremmo parlare, sì, di brevi canzonieri, e di altri canzonieri incompiuti s'intravedono i lacerti: resta l'anomalia per la quale essi sono, per così dire, involti fra le pagine di una raccolta eterogenea. A questo punto sarà forse il caso di dichiarare che, se nessuna etichetta di genere si attaglia al libro che abbiamo tra le mani, è perché Antonia Pozzi, anche se non scriveva come Pascoli su tre tavoli, coltivò lungo tutto l'arco della sua produzione una forte propensione sperimentale. Dico «sperimentale», non «avanguardistica», e neppure uso il termine per indicare

[2] Graziella Bernabò (*Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Viennepierre, 2004, p. 188) ha giustamente osservato che sono biograficamente legate alla medesima vicenda affettiva anche due fra le poesie che precedono, *Rinascere* e *Tre sere*: ma si tratta di poesie costruite con ben diversa sintassi, in sé compiute.

un lavorio volto intenzionalmente a rinnovare innanzi tutto il linguaggio poetico. No: intendo semplicemente sottolineare come l'autrice abbia continuato a saggiare la propria vena frequentando sottogeneri assai diversi, dalla lirica-frammento alla poesia-raccontino, dal compianto al ritratto, dalla rievocazione onirica all'autoanalisi in versi. Non per nulla i critici, nel tentativo di inquadrare storicamente *Parole*, hanno fatto riferimento a modelli letterari assai diversi, da Leopardi a Rimbaud, da D'Annunzio a Pascoli, da Corazzini a Palazzeschi, da Ungaretti a Saba, da Rilke a Quasimodo.

Per la medesima ragione è difficile sottoporre la produzione pozziana alla linea di un'evoluzione coerente, unidirezionale: ecco che, quando sembra avere ormai decisamente optato per soluzioni post-simboliste, compone *Per un cane* (14 settembre 1933), un testo di tenore in gran parte narrativo nel quale il parlar proprio prevale nettamente sul parlar metaforico; quando sembra aver rinunciato a rievocare in modo lineare episodi della propria fanciullezza, scrive *La fornace* (16 settembre 1933), che è una limpida e affettuosa rievocazione dei sacrifici materiali patiti dai civili durante la prima guerra mondiale, filtrati da uno sguardo infantile; e quando sembra essersi liberata della presenza troppo ingombrante dell'io, ci ripropone con *L'ava* (1° maggio 1937) un autoritratto interiore, sia pure calibrato con nuova sobrietà e finezza.

2. – Una chiave utile per orientarsi nell'ambito di una produzione così variegata può esserci offerta, forse, dall'esame del modo in cui la ricerca pozziana si riflette nel trattamento delle coordinate temporali e spaziali.

Nelle poesie più antiche (1929-1930) le descrizioni d'ambiente sono condotte con mano ferma, sono disegnate con tocchi netti. Certo, affiora talora la tendenza ad attribuire alla natura tratti antropomorfici: ma siamo in presenza di testi brevissimi giocati esclusivamente sulla figura classica della similitudine (così in *Mascherata di peschi*, così in *Il sole*, datati rispettivamente 7 e 14 aprile 1929), o di spunti marginali che esibiscono un'ascendenza romantica più che simbolistica (come in *Offerta a una tomba*, 17 aprile 1929, dove ai cipressi è attribuito «un additare nero»).

Più significativo a questa altezza, e meno convenzionale, il modo in cui l'io percepisce il trascorrere del tempo. E qui ci soccorre una dichiarazione che risale addirittura al 1926, a un'epoca in cui Antonia quattordicenne cominciava a interrogarsi su questioni come l'origine della materia, la vastità dell'universo, l'eternità:

> Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge, e nemmeno vola: scivola, dilegua, scompare, come la rena che dal pu-

gno chiuso filtra giù attraverso le dita, e non lascia sul palmo che un senso spiacevole di vuoto.[3]

Colpisce, in questo brano, la contrapposizione fra un tempo riconducibile a immagini visive, un tempo inesorabile e tuttavia spazialmente raffigurabile, e un tempo che non si vede ma «si sente», un tempo che ci attraversa come se noi non fossimo null'altro che l'orifizio che collega le ampolle di una clessidra smisurata, senza apice e senza fondo.

Ed ecco alcuni versi del 1929. Cito da *Pace* (3 luglio):

> Ascolta:
> come sono vicine le campane!
> […] Ogni rintocco
> è una carezza fonda, un vellutato
> manto di pace […]
> Camminiamo così: la strada è lunga.
> Leggo per un gran tratto nel futuro
> come sul foglio che mi sta dinnanzi:
> poi, la visione cade bruscamente
> nel buio dell'ignoto, come questa
> pagina bianca, che si rompe, netta,
> sul panno scuro della scrivania.
> Ma vieni: camminiamo: anche l'ignoto
> non mi spaventa, se ti son vicina […]

L'avvio è tradizionale, sembra quello di una serena meditazione; ma tra la doppia esortazione a essere partecipi di un cammino comune è incastonata l'immagine di un interno ben diversamente drammatica, che denuncia quanto sia illusoria ogni aspirazione a formulare progetti per il futuro. Il *continuum* temporale consueto, a cui rinviano i carezzevoli rintocchi delle campane che portano con sé i ricordi dell'infanzia, si spezza. La vita non è un libro, come in Pascoli: è solo un foglio, o per lo meno a noi non è dato conoscere altro che un foglio. Di più: questo foglio su cui credevamo di leggere qualcosa del nostro presente e del nostro domani si trasforma di colpo in una pagina bianca.

Leggiamo ora *Copiatura* (1° settembre):

> Nel giallore temporalesco
> le mie poesiucole
> ricopiate su un quaderno di scuola
> per te.

[3] Antonia Pozzi, *Diari e altri scritti*, nuova edizione a cura di Onorina Dino, Milano, Viennepierre, 2008, p. 36.

L'anima s'appiattisce
tra passato e presente
come un'avvinazzata corolla di papavero
– a ricordo d'un idillio di viaggio –
fra le pagine di una guida turistica.

Qui il tempo che ci è dato padroneggiare è esplicitamente indicato come tempo interstiziale; l'atto medesimo del poetare si configura come qualcosa che si realizza entro una curvatura o inarcamento del tessuto della vita, entro una piega o distorsione nel corso del tempo: un tentativo disperato, e forse inane, di sottrarre all'oblio ciò che più ci è caro.

In *Lagrime* (11 luglio) la sofferenza provocata dalla consapevolezza della propria finitudine è posta in relazione diretta con un'ansia di superamento del limite che affonda le proprie radici nella nostra stessa costituzione biologica. E in questo componimento è un'immagine dell'infinito a essere racchiusa fra un *incipit* e un *explicit* che evocano un interno quotidiano, una stanza dove una madre suona una musica che induce al pianto:

So che forse noi siamo creature
nate tutte da un'ansia eterna: il mare;
e che la vita, quando fruga e strazia
l'essere nostro, spreme dal profondo
un po' del sale da cui fummo tratte.

3. – Nella produzione che va dal 1931 al 1934, che comprende le poesie legate al periodo più tormentoso del primo amore, e in una parte della produzione datata 1935, il fenomeno più appariscente consiste nel prevalere di quella attitudine ad antropomorfizzare gli elementi naturali di cui già, come ho accennato, si riscontravano tracce nelle prime liriche uscite dalla penna della poetessa. Ma ora tale processo si carica di sovrasensi esistenziali e simbolici. Si indeboliscono i nessi argomentativi, si moltiplicano le immagini. I primi sono spesso sostituiti da iterazioni o riprese che assecondano progressivi slittamenti del significato, sia configurandosi come elementi di una prolungata *correctio*, sia preludendo a improvvise antitesi. Le seconde si susseguono in concatenazioni dinamiche che sembrano passibili di espansioni illimitate, anche quando vengono introdotte tramite un secondo termine di paragone che appare, in sé, già conclusivo. Così avviene, ad esempio, nella strofa centrale di *Cervino* (20 agosto 1933):

Tu stai di contro alla notte
come un asceta assorto in preghiera.
Giungono a te le nuvole
cavalcando
su creste nere:

dalle regioni dell'ultima luce
portano doni di porpora e d'oro
al tuo grembo.
Tu affondi nei doni i ginocchi:
chiami le stelle
che t'inghirlàndino
nudo.

Preceduti e seguiti da una doppia apostrofe alla montagna che ne fa sin troppo esplicitamente l'emblema di una volontà di resistenza contro «l'informe strazio», questi versi riflettono il desiderio di chi cerca nella contemplazione estatica del mondo esterno una modalità per sfuggire a una condizione di emarginazione, di debolezza, di perdita della propria identità psicofisica.

Altre volte la Pozzi abolisce totalmente la sintassi del «come», pur continuando a prediligere (a differenza degli ermetici) analogie aliene dall'implicare accostamenti del tutto inconsueti o dissonanti tra campi semantici. Così in *Attendamento* (21 agosto 1933):

Stanotte calerà il vento
immenso falco
sulla nostra tenda;
rapirà le nuvole lacerate.
Sul nostro sonno
le stelle
sciolte dai veli
intrecceranno ghirlande
di fiamma e lentissime danze.
[…]
Per noi, portati
dagli artigli notturni
del vento,
giaceranno i messaggi delle vette
alla soglia:
leggerli sarà lavare
nel puro azzurro
gli occhi le mani
il cuore –

Il vento, le nuvole, le stelle (e altrove le nebbie, gli alberi, le fontane, i laghi, le pietre, la sabbia …) diventano protagonisti di metamorfosi intese a modulare le fluttuazioni dell'equilibrio psichico dinanzi alla terribile semplicità dell'esistere e del patire. Di qui un dilatarsi di spazi dove la continuità, la connessione, la mobilità a tutti note sono alterate. I luoghi possono allora (dico «possono», perché qui intendo porre in rilievo solo una delle linee di sviluppo del fare poetico pozziano) perdere di fisicità, nonostante l'accu-

mularsi di tocchi descrittivi: diventano lo scenario su cui si proietta un'introspezione estenuata e a tratti quasi cullata, il teatro di un rito penitenziale compiuto da una protagonista che si sente in transito e in fuga, tangenziale alla vita che pure ama appassionatamente.

A questa trasfigurazione del paesaggio e degli ambienti (che può spingersi, come accade in un componimento del 16 maggio 1933 intitolato *I musaici di Messina*, fino alla giustapposizione entro un medesimo componimento di ambienti e tempi assai distanti fra loro) fa riscontro, per converso, una insistente tendenza dell'io a identificarsi con elementi vegetali o addirittura ad assimilarsi a una cosa fra altre cose: «Dall'anima sfinita i sogni / come fogliame cadono / a lembo a lembo. / E resto come un pioppo nudo» (*Giorno dei morti*, 2 novembre 1932); «Io / sotto l'abete / in pace / come una cosa della terra, / come un ciuffo di eriche / arso dal gelo» (*Sogno nel bosco*, 16 gennaio 1933); «Io sono il fiore / di chissà qual tronco sepolto» (*Disperazione*, 24 gennaio1933); «Mi trovò l'alba / come una lampada spenta: / stupirono le cose / scoprendo in mezzo a loro / il mio volto freddato» (*Il volto nuovo*, 20 agosto 1933).

Ciò che il poeta prende dal mondo sensibile è la materia per foggiare un'immagine emblematica di sé e delle sue aspirazioni: chiede un mezzo per esprimere la propria anima. Estasi, malesseri, sogni ad occhi aperti. In alcune delle liriche più riuscite il movimento è duplice: dalla realtà esterna all'io percipiente, dal «cuore» alle realtà. Così in *La roccia* (8 settembre 1933):

Trine di betulla
nella valle
i pensieri –
ma ieri
quando soli erravamo
sulla nuda montagna –
il taglio
delle rupi più eccelse
era il disegno
della mia forza – in cielo.
E non parlare di rovina
tu cuore –
fin che uno spigolo nero a strapiombo
spacchi l'azzurro
e una corda s'annodi all'anima
bianca
come le ossa del falco
che sul torrione più alto
regalmente ha voluto
morire.

La dimensione temporale, in questi componimenti, è da un lato quella del susseguirsi e del trascolorare degli stati d'animo, dall'altro quella scandita dal trapasso delle ore e delle stagioni. Numerosissimi sono i riferimenti alle albe e ai tramonti, alla primavera, all'autunno, all'inverno: ma vale la pena di sottolineare come non venga mai assunto come tema un possibile contrasto fra *aiòn* e *chronos*, fra il tempo ciclico della natura e quello lineare concesso alle singole creature viventi. È, questa, un'assenza che risponde a una *Weltanschauug* che esclude ogni divaricazione tra *Natura naturans* e *Natura naturata*. E in questo quadro, credo, vanno valutate anche alcune poesie-preghiera che potrebbero far pensare a spunti di religiosità cristiana ma che non a caso finiscono col risolversi sempre nella denuncia del silenzio di ogni ipotetica entità trascendente. Beninteso, la religiosità di Antonia Pozzi è profonda e sincera, se per religiosità s'intende il senso dei propri limiti e il rispetto verso tutto ciò che ci circonda. Il punto è che alle movenze metamorfiche delle sue poesie corrisponde una religiosità panteistica. Una conferma ci viene, del resto, da un passo delle lettera da lei inviata a Tullio Gadenz il 29 gennaio 1933:

> Io so che cosa vuol dire raccogliere negli occhi tutta l'anima e bere con quelli l'anima delle cose e le povere cose, torturate nel loro gigantesco silenzio, sentire mute sorelle al nostro dolore. Perché per me Dio è e non può essere altro che un Infinito, il quale, per essere perennemente vivo e quindi più Infinito, si concreta incessantemente entro forme determinate che ad ogni attimo si spezzano per l'urgere del fluire divino e ad ogni attimo si riplasmano per esprimere e concretare quella Vita che, inespressa, si annienterebbe. [4]

Il tema dell'infinito, già affrontato in alcuni testi dell'adolescenza come *Amore di lontananza* o *Lagrime* con accenti vagamente leopardiani, viene ora reinterpretato in una direzione mistica che sottende una riflessione sull'essere e sul divenire coerentemente coltivata, anche se espressa, nelle pagine che ci sono pervenute, in termini troppo generali perché si possano individuare con sicurezza ascendenze filosofiche privilegiate (ma azzarderei due nomi: quello di Schleiermacher, lo Schleiermacher di *Spinozismus* e di *Darstellung des spinozistischen Systems*; e quello di Georg Simmel, il Simmel di *Lebensanschauung*) [5]. L'angoscia di affondare nelle giornate, di essere sommersi dall'onda delle ore che scivolano senza che ci sia data la possibilità di compiere alcunché di significativo, coincide allora con la per-

[4] Antonia Pozzi - Tullio Gadenz, *Epistolario (1933-1938)*, a cura di Onorina Dino, Milano, Viennepierre, 2008, pp. 99-100.

[5] Onorina Dino segnala la presenza, nella biblioteca di Antonia Pozzi, di una copia postillata dei *Monologhi* di Schleiermacher editi da Carabba nel 1919; cfr. l'*Introduzione* all'edizione citata del carteggio Pozzi-Gadenz, p. 39.

cezione di non essere in sintonia col ritmo dell'universo: a rendere tormentosa l'esistenza non è la paura della morte, accettata come una parte della vita, ma la sterilità, l'essere come «uno sterpo» (*Paura*, 19 ottobre 1932) o come «un orto abbandonato» (*Nàufraghi*, 19 dicembre 1933) o come una nave che ha perduto il suo carico prima di giungere a destinazione (*Il porto*, 20 febbraio 1933). L'amore negato e la maternità mancata sono perciò vissuti, e rappresentati, come ferite ontologiche oltre che psicologiche. Con analoga sofferenza è avvertita la difficoltà a esprimersi e a comunicare, a porsi in relazione con gli altri esseri viventi: ed ecco il patimento per le parole fraintese, la «tristezza di questa mia bocca / che dice le stesse / parole tue – altre cose intendendo» (*Sfiducia*, 16 ottobre 1933), l'attesa vana e il rimpianto per una «parola non detta» (*Tre sere*, 1° dicembre 1934).

4. – A partire, all'incirca, dalla metà del 1935, le rappresentazioni dei paesaggi si fanno sempre meno antropomorfiche, e parallelamente si fanno più frequenti le immagini di una natura ostile. Caduto ogni afflato religioso, ogni slancio mistico «positivo», la contemplazione della «fine che torna ogni anno, / che è nuova ogni anno» (*Precoce autunno*, 18 agosto 1935), o della pioggia notturna (*Ottobre*, 30 settembre 1935), o di un «baratro» (*Sul ciglio*, 22 agosto 1935) non sembra più preludere a nessuna rinascita o risalita. Questo emergere di cupe monocromie corrisponde, beninteso, a una soltanto fra le direzioni perseguite; ma è significativo che in una delle poesie dell'ultimo periodo, *Sete* (28 aprile 1937), la Pozzi si spinga fino a comporre una sorta di *collage* iper-realistico e insieme apocalittico:

> Or vuoi ch'io ti racconti
> una storia di pesci
> mentre il lago s'annebbia?
> Ma non vedi
> come batte la sete nella gola
> delle lucertole sul fogliame trito?
> A terra
> i ricci morti d'autunno
> hanno trafitto le pervinche.
> E mordi gli steli arsi: ti sanguina
> già lievemente l'angolo del labbro.
> Ed or vuoi
> ch'io ti racconti una storia d'uccelli?
> Ma all'afa
> del mezzogiorno il cuculo feroce
> svolazza solo.
> Ed ancora
> urla tra i rovi il cucciolo perduto:

forse il baio in corsa
con lo zoccolo nero lo colpì
sul muso.

Qui tutte le creature viventi, vegetali animali umane, risultano accomunate da un male di vivere che non lascia scampo. Lo scompaginamento dello spazio e del tempo produce un effetto di convergenza sincronica dinanzi alla quale il poeta si riduce a mero sguardo impotente, a testimone che si sente ridotto al silenzio.

Ho citato *Sete* perché i suoi versi mi paiono esemplificare nel modo più eloquente come la Pozzi torni sui suoi passi con una prospettiva del tutto diversa. Altre sono tuttavia le direzioni nelle quali ottiene gli esiti più persuasivi. Mi limito a indicarne due.

La prima è rivolta al recupero di una socialità solidale. Lo spazio torna a popolarsi di presenze umane plurime, la dimensione storica riacquista consistenza. Non mi dilungo, perché già molti altri ne hanno parlato. Desidero però sottolineare, almeno, come gli ambienti privilegiati siano in prevalenza luoghi di passaggio e di confine: rifugi di montagna o estreme periferie cittadine (e anche Portofino è località indicata come «penisola»). A figure in transito, che attendono o sono attese, sono d'altronde dedicati i ritratti più intensi: viviamo «sotto zingare stelle», recita l'ultimo verso di *Voce di donna* (18 settembre 1937). In transito vengono presentate anche le persone più care, come l'ava «pregna di pace e vicina a morte» (*L'ava*, 1° maggio 1937) o come il compagno a cui si rivolgono le speranze dell'io: «Tu sei l'erba e la terra, il senso / quando uno cammina a piedi scalzi / per un campo arato» (*Certezza*, 9 gennaio 1938). Già nella stagione precedente la Pozzi aveva evocato le figure del viandante, del pellegrino, del boscaiolo, non senza immedesimarsi con esse: ora a quelle presenze topiche, a quegli stereotipi alquanto evanescenti, si sostituiscono persone dotate di una precisa individualità. Ma resta questo tratto comune.

A sua volta l'opposizione polemica fra natura e mondo cittadino, che era rimasta latente in gran parte delle poesie paesaggistiche dei primi anni Trenta, può farsi esplicita. Esemplare, in tal senso, la prima delle due poesie dedicate a Comici (*a Emilio Comici*, 16 gennaio 1936):

Mille metri
di vuoto:
ed un pollice di pietra
per una delle tue
suole di corda.

Ti ha inchiodato il tramonto allo strapiombo.

A quest'ora la tua città
coi vetri in fiamme abbacina le barche.
Dove hai lascito le tue vesti,
i volti
delle ragazze, i remi? […]

La seconda direzione coincide con la ricerca di una sublimazione visionaria che è, insieme, più spregiudicata e più sorvegliata di quanto non avvenisse in precedenza. L'abbandono al flusso labirintico della vita psichica e dell'immaginario approda sì, in questi testi, a una sorta di ubiquità e di simultaneità della rappresentazione, all'abolizione di ogni confine tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, ma si tratta di un abbandono ben controllato, come risulta evidente proprio dalla poesia che più direttamente implica riferimenti a dimensioni diverse, *La terra* (1° novembre 1937). Il discorso si sviluppa qui per cerchi concentrici: la voce poetante si rivolge apertamente al nostro pianeta, chiamandolo «stella morta», come se lo vedesse da una prospettiva astrale; poi la prospettiva si fa ravvicinata, lo sguardo si sofferma sulle immagini idilliache di una vita condotta a contatto con la natura; poi ancora queste cedono luogo all'apparizione di un vecchio montanaro che parla con accenti profetici degli sconvolgimenti catastrofici prodotti dalle guerre; infine c'è un nuova invocazione al pianeta, intorno agli orli del quale s'intrecciano ormai «nubi di pianto e corolle di deliri», e non più «nubi di sogno e corolle di parole». *La terra* è dunque sì una poesia visionaria, ma è anche una poesia-parabola, una sorta di «operetta morale».

Più personale, ma ugualmente ben decifrabile al di là di ogni procedimento straniante, è *Incantesimi* (22 dicembre 1935):

Alti orli ghiacciati
si disfecero al mondo.

Solcava
lenta e lieve la barca
laghi d'oro,
andando così noi nel sole
abbracciati.

Gracili reti bionde
Imprigionavano l'ora.

E nacquero brividi;
crebbero
voci tristi;
fischiò
a sponda il dilacerarsi delle canne.

Belve chiare
guardarono dal folto

a lungo
il tramonto nell'acqua,
andando così verso l'ombra
io libera
e sola per sempre.

Il distico d'apertura e i verbi al passato sembrano alludere a un'età remota; ma ben presto diviene patente che l'assenza di ancoraggio a una realtà più circostanziata è uno schermo. La fantasticheria funge da alveo e da argine per una confessione che è anche, e soprattutto, un atto d'accusa. Solo l'amore può offrirci un senso di pienezza, può farci vivere il «tempo che scivola» come «tempo fermo»; e sono belve, belve a cui è fin troppo facile attribuire un volto, coloro che per ambizione, per brama di disporre dell'altrui vita, o anche semplicemente per attaccamento a viete consuetudini oppure per mancanza di coraggio, vorrebbero costringerci ad assuefarci a una vita priva di ciò che essi chiamano «sogni». Ecco, se dovessi indicare una singola lirica in cui Antonia Pozzi ci lasciato un'immagine compiuta della sua esistenza, sceglierei proprio questa.

Neorealismo: poetiche e polemiche

1. – L'inadeguatezza del termine «neorealismo» a designare le esperienze artistiche attraverso cui si espresse, sulla spinta esaltante delle speranze suscitate dalla Resistenza, il desiderio comune a molti intellettuali di contribuire alla formazione di una nuova coscienza collettiva è ben testimoniata dalla storia stessa della parola. Il lettore si rassicuri: non intendiamo coinvolgerlo in una disputa nominalistica, né abbiamo la pretesa di puntualizzare in poche righe venerandi problemi di estetica, assai dibattuti fin da quando Aristotele stabilì la nota equazione fra arte e mimesi. Vogliamo soltanto, in via preliminare, riproporre alcune considerazioni sull'incerta connotazione semantica di un'etichetta la cui diffusione appare non poco extravagante rispetto ai confini cronologici entro i quali si produssero le opere che ne costituiscono il referente privilegiato.

Ricordiamo in primo luogo come il vocabolo, calco alquanto approssimativo sul finire degli anni Venti dal tedesco *Neue Sachlichkeit* [1], avesse conosciuto un'ambigua fortuna già durante il fascismo, allorché fu utilizzato, tra l'altro, più per indicare i limiti che per sottolineare i pregi di alcuni libri d'eccezione: *Gli indifferenti* di Moravia, *Gente in Aspromonte* di Alvaro, *Tre operai* di Bernari. Ci sembra significativo che nel 1934, cioè nell'anno medesimo in cui fu pubblicato il terzo di questi romanzi, proprio Francesco Jovine scrivesse di una «tendenza alla riconquista della realtà», dando risalto innanzi tutto all'intento polemico che le era connesso:

> In antitesi con una letteratura vuota di contenuto, ridotta a vane esercitazioni stilistiche, si tenta di contrapporne un'altra che tragga dalla realtà presente le sue ragioni di vita.

[1] Si vedano le osservazioni di Bonaventura Tecchi in *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, E.R.I., 1951, pp. 65-67.

E ancor più ci colpisce il severo giudizio conclusivo del futuro autore delle *Terre del Sacramento*:

> Per sfuggire alla retorica della pura forma i neo-realisti minacciano di crearne un'altra: quella del puro contenuto. [2]

In secondo luogo si deve rilevare la scarsa frequenza della parola (rimasta «chiusa per un po' d'anni nei cassetti della Storia», poi avventurosamente re-inventata nel 1942 dal montatore del film *Ossessione*, Mario Serandrei) [3] nell'ambito dell'intenso dibattito che caratterizzò l'arco di tempo compreso fra la lotta di Liberazione e le elezioni del 18 aprile 1948. Di un recupero generalizzato del vocabolo è possibile in effetti reperire ampia documentazione solo a partire da quest'ultima data; e subito vennero manifestate non poche incertezze e riserve.

Rileggiamo qualche brano delle dichiarazioni rilasciate nel 1950-1951 a Carlo Bo [4]. Vittorini distingueva:

> Possiamo parlare di neorealismo anche per la nostra letteratura ma non nello stesso senso in cui possiamo parlarne, ad esempio, per il nostro cinematografo. In questo campo l'espressione ha un valore critico decisivo che definisce qualità e difetti, aspirazioni e atteggiamenti comuni a tutti i nostri registi. Usata invece in letteratura non definisce niente d'intrinseco che sia comune a tutti i nostri scrittori o anche solo a una parte di essi […] Via via che dici la parola tu la devi riempire di un significato speciale. In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori.

Da parte sua, Moravia riduceva il neorealismo a realismo, rifiutando di trovare una risposta-guida:

> Non è assolutamente possibile dire in che modo un narratore dovrebbe sfruttare la realtà. Non ci sono regole né sistemi, ogni caso vale per sé solo. Ma in maniera generale si può rispondere che un narratore sfrutterà la realtà nella misura in cui vi parteciperà.

Secondo Bilenchi:

> C'è […] un grave pericolo […] a cui i neorealisti debbono sottrarsi: di travisare cioè (pur essendo in buona fede) quelli che sono sempre stati e sono tuttora i doveri dell'artista. Che il loro realismo, insomma, non divenga resoconto, che dall'impegno morale e, diciamolo pure, politico non li porti ad

---

[2] *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», XXXVI, 1, 23 settembre 1934, p. 2.

[3] Cfr. Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 28-30.

[4] Cfr. *Inchiesta sul neorealismo* cit., pp. 27-28, 42, 54.

> una facile quanto inutile, inumana divulgazione invece che ad un serio, quasi direi assoluto e perciò poetico, approfondimento delle varie situazioni.

Queste perplessità, lungi dal risolversi, erano destinate ad aggravarsi col trascorrere degli anni. Quanto più ci si allontana dal dopoguerra, tanto più tendono a divaricarsi i giudizi espressi sul neorealismo da coloro che ne furono i protagonisti. Bernari condanna (nel 1957: dunque con largo anticipo nei confronti delle polemiche provocate da Asor Rosa con la pubblicazione di *Scrittori e popolo*) il «rozzo e anarchico compromesso fra aspirazione al vero e velleità populistiche», Pratolini rivendica l'importanza di una letteratura concepita come fatto operativo, d'intervento, Zavattini ritiene che la morale e lo stile del movimento consistessero essenzialmente nello stare attaccati al presente come il sudore alla pelle, per Visconti le ragioni autentiche del «nuovo realismo» andrebbero colte in «una reazione al naturalismo, al verismo, che ci venivano dalla Francia, e che avevamo in parte accettato»…[5]

2. – Dal canto loro, gli studiosi del neorealismo sono approdati nel passato a valutazioni spesso divergenti, talora contraddittorie[6]. Quanto ai contributi critici più recenti, si dichiarano per la maggior parte diretti a individuare «i momenti della discontinuità, o le differenze, piuttosto che il fenomeno complessivo a scapito delle sue interne divisioni»[7]. Attraverso procedimenti siffatti è stato possibile denunciare incongruenze palesi (quelle, per intenderci, ben avvertibili nelle numerose storie letterarie che dedicano sbrigative stroncature al neorealismo nel suo insieme, tranne poi elogiarne i singoli esponenti), e si è pervenuti a stabilire alcuni punti fermi. Così, ad esempio, si è dato finalmente il giusto rilievo alla distanza intercorrente fra quelle esperienze letterarie a cui va ascritto, fra gli altri meriti, quello di aver demistificato già durante il ventennio la mitologia fascista della gloria e del-

---

[5] Faccio riferimento a: Carlo Bernari, risposte a *Questioni sul realismo*, inchiesta di Franco Matacotta, in «Tempo Presente», II, 7, luglio 1957, p. 518; Vasco Pratolini, *Il neorealismo e i gattopardi della malora*, a cura di Giulia Massari, in «Tuttolibri», II, 24, 19 giugno 1976, p. 2; Cesare Zavattini, *Il neorealismo secondo me*, in «Rivista del cinema italiano» III, 3, marzo 1954, pp. 18-27 (relazione al Convegno sul neorealismo tenuto a Parma il 3-4-5 dicembre 1953, ripubblicata in Idem, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 1979); Luchino Visconti, *Approdo al realismo. Intervista con Tommaso Chiaretti*, in «Mondo Nuovo», 9, 28 febbraio 1960, poi in *Visconti: il cinema*, Modena, ed. del Comune di Modena e di Reggio Emilia, 1977.

[6] Per una bibliografia ragionata cfr. Elisabetta Chicco Vitzizzai, *Il neorealismo. Antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Torino, Paravia, 1977, pp. 67-87.

[7] Giovanni Falaschi, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina - Firenze, D'Anna, 1977, p. 6.

la morte eroica, la prospettiva pedagogica del fascismo e la sua retorica, e quante rifletterono invece, in questo secondo dopoguerra, «la speranza della rinascita che proiettava all'esterno il vissuto e permetteva agli individui di dargli un nome (di raccontarlo appunto) senza restarne schiacciati» [8]. Si sono introdotte utili distinzioni fra gli autori e fra i testi sulla base di rilevazioni anche generazionali e regionali. Si sono proposte più nette partizioni per generi e sottogeneri letterari, che hanno comportato una più attenta considerazione non solo per il racconto e la memorialistica, ma anche per la finta cronaca e per il successivo emergere di narrazioni-inchieste: opere tutte non più riconducibili in modo affrettato entro le categorie ambigue della sub-letteratura o della paraletteratura.

Permane tuttavia la necessità di chiarire meglio attraverso quali passaggi un fenomeno tanto eterogeneo abbia potuto determinare una profonda frattura nei confronti dei modelli correnti del rapporto intellettuale/storia, intellettuale/società, intellettuale/lotta politica; e restano, agli interpreti più attenti, non pochi dubbi circa la possibilità di definire *a posteriori*, in maniera sintetica e rigorosa, la poetica di un movimento che, a differenza delle classiche scuole artistiche, non fu ispirato da alcun gruppo dirigente centralizzato, né elaborò statuti teorici o codici formali imperativi, ma si sviluppò sulla base della «convergenza verso talune comuni esigenze morali e politico-culturali d'un fascio d'energie altamente individualizzate» [9].

Certo, valgono alcune osservazioni di carattere generale. Diffusa fu la passione per una cultura globale, il desiderio che i vari discorsi di ogni specifica ricerca e produzione rientrassero a far parte di quel discorso comune che è la storia degli uomini, almeno per chi aspira a padroneggiarla e a indirizzarla in senso finalmente umano. Alla letteratura si chiese di «stare in mezzo ai linguaggi diversi e tener viva la comunicazione tra essi» [10]; l'espressione artistica non apparve più crocianamente scaturire dall'intuizione lirica, bensì rivolta a far intuire sensibilmente, attraverso la raffigurazione del particolare, la totalità del reale nella sua ricchezza dispiegata di contenuti e di forme. Caddero, nelle poetiche dei singoli autori, barriere prima considerate invalicabili. Gli avvenimenti storici si erano rivelati troppo ricchi di imprevisti, perché si potesse cercare di rapportarli ancora alle categorie di qualche «filosofia dello Spirito», o di filtrarli attraverso le maglie di estetiche già collaudate. Gli eventi tragici della guerra, le sofferenze inflitte a milioni di persone nei campi di concentramento e di sterminio, superavano

[8] *Ivi*, p. 39.

[9] Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1975, p. 1610.

[10] Italo Calvino, in *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini e Renato Palmieri, Bari, Laterza, 1962, p. 87.

le consuete possibilità di calcolo morale, ponendo in mora ogni teoria; occorreva dunque procedere per tentativi, dare vita a un'immagine di cultura in cui si ricomponessero i diversi aspetti del conoscere e del fare.

Perciò anche la realtà rispecchiata e plasmata nell'arte, presa nel suo insieme, non poteva non implicare, fin dal primo momento, una presa di posizione di fronte alle lotte storiche del tempo nel quale l'artista si trovava a operare. Di «presa di posizione», di «impegno» si parlò moltissimo: e bisogna precisare che il corrispettivo del termine sartriano *engagement* finì col prevalere proprio grazie a quel tanto di ambiguamente volontaristico che sottintendeva. Rifiuto dell'incomunicabilità specialistica, rispecchiamento, impegno: il neorealismo si nutrì di un nuovo modo di guardare il mondo, di un avvaloramento delle responsabilità individuali davanti alle vicende collettive che era strettamente collegato alla Resistenza antifascista. Ma è difficile uscire da queste formule generiche, anche se significative.

3. – Se scendiamo nello specifico, rischiamo addirittura di giungere alla dissoluzione di qualsivoglia nocciolo centrale e unificante. Proviamo a elencare qualche titolo fra i più famosi, accogliendo l'indicazione secondo la quale l'accumulo delle opere, il fervore delle iniziative, l'intreccio profondo tra le diverse arti consentirebbero di parlare di un'età neorealistica che avrebbe avuto «la sua piena fioritura dal 1945 fino (un poco stentatamente) ai primissimi anni '50» [11]. Nel 1945, insieme con i disegni del *Gott mit uns* di Guttuso, videro la luce *Uomini e no*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Roma città aperta*; nel '46 *Sciuscià*, *Paisà*; nel '47 *La Romana*, *Cronache di poveri amanti*, *Il compagno*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Germania anno zero*; nel '48 *La casa in collina*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette*, *Caccia tragica*; nel '49 *Ultimo viene il corvo*, *L'Agnese va a morire*, *Speranzella*; nel '50 *Le terre del Sacramento*, *La luna e i falò* …

Sembra impossibile ricondurre queste opere alla nozione vulgata di neorealismo senza spogliarle delle loro prerogative artistiche più intrinseche e qualificanti. Possiamo forse dimenticare che in Moravia la riscoperta del popolo rimane aliena da ogni disposizione cordiale e l'entusiasmo appare come rappreso in una dialettalità riflessa e raggelata? O che le pagine di Pratolini debbono la loro costante attualità «proprio al fatto d'essere intimamente pervase da quel particolare 'sentimento della realtà' che era stato tipico dell'autore fin dai tempi del *Quartiere*, o addirittura della sua produzione a carattere intimistico-autobiografico» [12]? E come registrare sotto il medesimo segno le eccitazioni liricheggianti di Vittorini, il manierismo

[11] Asor Rosa, *op. cit.*, p. 1607.

[12] Giovanna Benvenuti Riva, *Letteratura e Resistenza*, Milano, Principato, 1977, p. 27.

raffinato di Carlo Levi, e magari l'aspirazione al mito, la dimensione archetipica, proprie dei romanzi pavesiani? Già Carlo Salinari, pur attribuendo al neorealismo il carattere di un movimento d'avanguardia, osservò:

> Nella letteratura le cose si svolsero in modo lento e complesso. In questo campo il movimento realistico si trovò ad affrontare difficoltà formidabili. In primo luogo l'acquisizione di nuovi contenuti che, per le caratteristiche stesse della letteratura, non bastava riconoscere o determinare visivamente, ma era necessario penetrare con un'analisi di carattere storico o strutturale: pena un inevitabile cronachismo. In secondo luogo la conquista di un punto di vista narrativo che permettesse di riflettere la realtà nel suo movimento e non la cristallizzasse in forme «liriche», quelle forme che pure costituivano l'esperienza più valida della letteratura sotto il fascismo. Infine la conquista di un linguaggio nuovo, non letterario, che corrispondesse all'urgenza dei nuovi valori umani e sociali. Si pensi inoltre, che – contrariamente a quanto era capitato nel cinema – nella letteratura i precedenti erano scarsi e deboli tanto che l'introduzione in Italia del realismo americano avvenuta fra il '30 e il '40, e l'espandersi della coscienza antifascista, erano approdati […] in una sorta di realismo lirico. [13]

Del resto, anche a volersi riferire ai dati più evidenti del cinema, non sembra agevole far rientrare in una tendenza omogenea la ricerca dei singoli: si passa dall'attenzione di Visconti per la più severa tradizione verghiana a quella di De Santis per la letteratura popolare, dalla linea sottilmente spiritualistica di Rossellini al progetto di libertà dagli schemi narrativi del duo Zavattini - De Sica (per tacere del germe corruttore di certe «commedie all'italiana»).

Si ripresenta a questo punto la tentazione di mettere da parte gli autori più noti, cominciando con il considerare a sé quanti rappresentarono, magari camuffata sotto panni popolari, l'eterna crisi dell'eroe borghese. Si potrebbe allora indicare come tipica del neorealismo quella vasta produzione memorialistica che più direttamente si appellò alla vita vissuta, che fra invenzione e testimonianza optò in modo deciso per quest'ultima, sforzandosi di restituire il più possibile intatta l'esperienza della guerra o dei *lager*. Seguire questa linea significa, come ha notato Sergio Antonielli, rivalutare tutto un filone della nostra letteratura:

> Il documentarismo neorealistico fu un esempio di concretezza e al tempo stesso un'istanza di metodo nel senso che il rapporto fra documento e letteratura non poteva più essere preso in esame come una volta. Non si trattava di documento e basta, di una categoria sub-letteraria esteticamente condannata al regno dell'informe. Si trattava piuttosto di un nuovo punto di

[13] Carlo Salinari, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, p. 42.

> equilibrio, eventualmente di sintesi, fra urgenza morale ed espressione, vita e parola, per intenderci, da valutare con criteri non di tradizione. [14]

È facile moltiplicare le citazioni: *Se questo è un uomo* di Primo Levi, *16 ottobre 1943* di Debenedetti, *Il campo* di Lopez, *Il deserto della Libia* di Tobino, *Il campo degli ufficiali* di Carocci, *Il sergente della neve* di Rigoni Stern, su su fino a *Sere in Valdossola* di Fortini e a molti racconti brevi e lunghi di Fenoglio. Potremmo poi, se volessimo ribadirne la fecondità, ricollegare a tale linea documentaria certa «letteratura di fabbrica» degli anni '60 e altri più recenti romanzi-inchiesta. In questa maniera però finiremmo non solo con l'oltrepassare i limiti cronologici a cui è opportuno fare riferimento, ma anche e soprattutto con il sottovalutare il rilievo centrale che ebbe il desiderio di intrecciare un dialogo non elusivo col pubblico di massa attraverso un immediato recupero della dimensione narrativa. Inoltre – come ha rammentato puntualmente Antonielli – non fu intorno ai testi d'impronta memorialistica che si sviluppò il dibattito sul neorealismo.

4. – È noto infatti che la *querelle* imboccò ben presto la strada dei «destini generali». La sconfitta subita dalle sinistre nelle elezioni del 18 aprile 1948, mentre causava la caduta di molte generose illusioni, rendeva più acuto il timore che gli intellettuali italiani, nel clima oppressivo della guerra fredda, ritornassero «in Arcadia». Si teorizzò allora, con un'asprezza inusitata nel triennio 1945-1948, sui rapporti fra arte e politica, si discusse di autonomia e di eteronomia, si condannarono le «chiusure» ermetiche insieme con le ingenuità «fotografiche», si lesse finalmente Gramsci ma in chiave neoromantica (privilegiando in modo unilaterale i concetti di «nazional-popolare» e di «intellettuale organico»), ci si aggirò fra categorie astratte, crocianamente polemizzando con Croce, e si distinse fra neorealismo, neoverismo, socialrealismo e realismo *tout court*. Non per caso, mentre nei saggi dati alle stampe dai critici comunisti nel periodo post-resistenziale ricorrono sovente, come nati da una naturale esigenza di chiarezza ideologica, giudizi assai limitativi sul rinnovamento artistico in atto, nei primi anni Cinquanta la riluttanza degli autori a persistere nella trattazione di temi ormai vulgati spinse talora quegli stessi critici a rimpiangerne la produzione più antica, quella che risaliva appunto all'immediato dopoguerra, se non addirittura agli ultimi anni del fascismo. Si volle insomma favorire il passaggio da quell'arte «d'occasione» che pure in precedenza era apparsa troppo vincolata «alla ricerca di un greve contenuto» verso un'arte capace

[14] Sergio Antonielli, *Sul neorealismo, venti anni dopo*, in AA.VV., *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1973, p. 6.

di esprimere «l'essenza e la sostanza» [15] della vita sociale, di mettere in piena luce la dialettica di classe sottesa al divenire della storia.

Il riferimento alla categoria del realismo – già fatta propria in modo problematico da buona parte del marxismo europeo almeno a partire dalla formulazione leniniana della teoria del riflesso e della partiticità – venne allora irrigidendosi nella ricerca di prescrizioni normative; ce ne dà riscontro il diffondersi di una comune disposizione a estrapolare dai testi gramsciani e lukacsiani una serie di spunti e di formule immediatamente fruibili in una prospettiva militante [16].

Da un lato si promosse un nuovo storicismo integrale, attraverso l'istituzione di un ambiguo asse De Sanctis-Gramsci, opposto emblematicamente a quello De Sanctis-Croce; dall'altro si procedette alla condanna sommaria del decadentismo, additato come luogo ideale di ridefinizione regressiva di ogni esasperato individualismo e della separatezza intellettuale. E mentre si confuse spesso il realismo con l'oggettivismo dei mezzi espressivi, o meglio con le tecniche della mimesi ottocentesca, ci si batté per la restaurazione delle strutture narrative tradizionali: personaggi, intreccio, punto di vista «positivo», eccetera.

Così, nella generale trascuratezza – tranne poche eccezioni – verso ogni seria tematica gnoseologica, si giunse a canonizzare, più che un'estetica, un'etica della conoscenza obbiettiva. Un particolare valore esemplificativo, a questo proposito, hanno alcuni articoli apparsi nel '52 e nel '54 sui periodici «Realismo» (diretto da Raffaele De Grada, Antonio Del Guercio, Mario De Micheli, Luigi Ferrante, Adriano Seroni, e dedicato prevalentemente alle arti figurative) e «Il Contemporaneo» (nato, sotto la direzione iniziale di Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori, con il compito di sopperire alla copertura di quegli spazi politico-culturali che una rivista di carattere teorico come «Società» non riusciva a occupare, e indirizzato a un pubblico assai eterogeneo: dagli intellettuali impegnati nel mondo della cultura e dello spettacolo agli studenti universitari, dai quadri intermedi del partito comunista e dei sindacati fino, in certi casi, ai semplici iscritti delle sezioni e delle cellule).

Soffermiamoci un poco sull'editoriale che apriva appunto il primo numero del «Contemporaneo», *Cultura e vita morale*. Già dal titolo, che

---

[15] Cfr., rispettivamente, gli editoriali pubblicati su «Società», I, 4, 1945 e su «Realismo», I, 4, ottobre 1952. Inoltre: Nello Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958*, Roma - Bari, Laterza, 1979, p. 224.

[16] Si veda in particolare Mario Sechi, *Critica marxista, realismo e politica culturale. Appunti su «Società» e il «Contemporaneo»*, in *Critica politica e ideologia letteraria. Dall'estetica del realismo alla scienza sociale 1945-1970*, a cura di Arcangelo Leone De Castris, Bari, De Donato, 1973.

riprende alla lettera quello scelto quarant'anni prima da Benedetto Croce per raccogliere in volume alcuni suoi «intermezzi polemici», traspare l'intenzione di promuovere una ricomprensione-riappropriazione del tradizionale patrimonio di civili valori umanistici. È poi evidente, nel corpo dell'articolo, la volontà di ricomporre un quadro unitario dell'attività umana reintegrando pienamente quella dialettica dei distinti che nelle pagine del filosofo abruzzese era spesso rimasta in secondo piano rispetto all'analisi della dialettica degli opposti: operazione che doveva risultare tanto più proficua quanto più si fosse ribaltata l'immagine faziosa e storicamente ingiusta di un proletariato in gran parte estraneo al processo di maturazione e sviluppo dello Stato italiano. Sennonché la connotazione specifica di un «realismo di tendenza» veniva fatta dipendere da una generica attitudine a tenere saldo il «principio dell'unità» fra «il mondo interiore e il mondo esterno», piuttosto che ricondotta all'istanza scientifica e rivoluzionaria della marxiana critica dell'ideologia. Se da una parte si individuavano correttamente i limiti contenutistici del neorealismo, cogliendo la genesi del movimento in un «atto della volontà morale», dall'altra si concedeva non poco al moralismo e alla mozione degli affetti:

> Nuovi artisti possono nascere da una nuova cultura, cioè da una nuova vita morale. [17]

5. – Se, lasciando in disparte le polemiche postume, le autocritiche e le giustificazioni retroattive, si passano in rassegna le dichiarazioni programmatiche che preannunciarono o accompagnarono in sincronia la produzione artistica dell'immediato dopoguerra, risulta agevole osservare come gli autori, lungi dal porre al centro delle proprie poetiche la riscoperta di un presunto «mondo oggettivo», intendessero rifarsi al dramma storico che li coinvolgeva per riportarne alla luce una verità «antropomorfica». In altri termini: il desiderio di raffigurare l'esperienza vissuta, di dare «concreta espressione», per dirla con Guttuso, a «un concreto mondo di oggetti e di uomini» [18] non si legava a un neoveristico intento di registrare impersonalmente i fatti, né implicava un'indagine da condurre sulla realtà esterna con strumenti scientifico-razionali. Con accenti diversi, ma con insistenza sintomatica, echeggiarono fra letterati e artisti alcune parole d'ordine, apparentemente generiche, che rimandavano nondimeno in modo inequivocabile alle categorie di quell'esistenzialismo storico i cui limiti si volevano

[17] «Il Contemporaneo», I, 1, 27 marzo 1954.

[18] Renato Guttuso, *Paura della pittura*, in «Prospettive», 25-27, gennaio 194, poi in Idem, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato, 1972, p. 19.

pur superare: «impegno», «uscire dalla solitudine», «vincere la paura», «ritorno all'uomo».

Questo atteggiamento si ricollegava a una valutazione assai parziale del fascismo, visto soprattutto come «malattia morale», come «barbarie» prodotta da uno smarrimento della coscienza, secondo una linea interpretativa inaugurata, oltre che da Benedetto Croce, da Piero Gobetti e da altri esponenti dell'antifascismo non solo liberale [19]. Perciò la vittoria partigiana fu esaltata in quanto vittoria etica, prima che sociale; anche la critica dell'individualismo borghese, e il connesso ripudio degli ordinamenti istituzionali prefascisti, furono sorretti da un solidarismo universalistico piuttosto che da un'adeguata consapevolezza politico-sociale.

Certo è, come ha affermato Angelo Romanò, che i nostri intellettuali uscivano dalla guerra e dalla Resistenza con alcune idee generali, con un giudizio complessivamente più acceso che motivato sulla società italiana, con una gran volontà di intervenire; moralistici ed emotivi, si accontentarono di pochi riferimenti culturali per operare delle scelte sul terreno ideologico:

> C'era un'Italia semidistrutta dalle battaglie e dai bombardamenti; il ricordo ancor caldo della cospirazione, della lotta partigiana; il senso e la commozione di qualcosa che era per farsi, che bisognava aiutare a farsi perché facendosi potesse contenere, e alimentare in futuro, e per sempre, i valori nuovi, la giustizia, la libertà, il bene comune. [20]

La ricerca di un punto d'equilibrio fra istanza documentaristica e narratività romanzesca discendeva insomma dal convincimento che bastasse essere, o collocarsi con un atto della volontà, «in situazione», per riscoprire il senso autentico delle vicende umane. Non stupisce dunque che si accedesse, in luogo di un'analisi articolata, ad arrischiate semplificazioni oppositive: percepita la fine del fascismo come «il crollo di un sistema di rapporti tra l'io e gli altri fondato sulla menzogna» [21], si tentò di presentare i valori dell'antifascismo come futuribili in atto attraverso contrapposizioni schematiche di nobile significato etico, ma di scarsa pregnanza conoscitiva: «uomini e no», libertà e dittatura, equità e ingiustizia.

Ciò permise ad autori che provenivano da punti differenti dell'orizzonte politico-culturale di ritrovarsi felicemente uniti nell'esprimere un'opinio-

---

[19] Cfr. Renzo De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari, Laterza, 1969; Franco Brioschi, *Gobetti fra coscienza e politica*, in «Lavoro critico», 4, ottobre-dicembre 1975.

[20] Angelo Romanò, *Uno sguardo indietro*, in *Discorso degli anni cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965, p. 180.

[21] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, p. 16.

ne di massima sugli eventi del passato prossimo, ma fu anche causa di fragilità per molta letteratura resistenziale. Parallelamente, la riscoperta delle peculiarità locali e delle classi popolari si immiserì nella tendenza ad attribuire al popolo il dubbio privilegio di essere rimasto depositario di quei sentimenti ingenui che l'estenuata umanità borghese non sentiva più suoi.

Vero è che il recupero delle realtà regionali veniva attuato proprio quando queste ultime, sotto la spinta del neocapitalismo incipiente, si accingevano a venire adulterate o distrutte: né di tale processo vi fu sufficiente consapevolezza. Mancavano gli strumenti di analisi sociologica, economica e politica atti a far comprendere complessi e profondi movimenti della storia, e quelli disponibili furono scarsamente utilizzati (ma sarebbe ingeneroso dimenticare che il moderno sviluppo delle scienze sociali era appena agli inizi).

La classica formazione umanistica degli intellettuali italiani si era già rivelata impotente a capire le ragioni della crisi dello Stato post-risorgimentale; dopo il '45 si fece del regionalismo in un'ottica fondamentalmente nazionale, proprio mentre si andava compiendo un contraddittorio ma vastissimo processo di integrazione sovranazionale: quella che poteva sembrare (e sarebbe potuta essere) un'operazione d'avanguardia si caricava così di connotati nostalgici. Ed era naturale che nel vuoto rifiorissero populismo e sentimentalismo.

6. – D'altro canto la denuncia dell'isolamento intellettuale non fu accompagnata da un approfondito riconoscimento della necessità di adeguare le strutture della produzione artistica ai mutamenti intervenuti nella vita psicosociale con l'avvento di una società democratica. In campo cinematografico il movimento neorealista non riuscì a elaborare un progetto alternativo capace di incidere sulla ferrea logica capitalistica a cui rimaneva legata la catena dei tre anelli convenzionali produzione-distribuzione-esercizio. Nonostante le frequenti dichiarazioni di principio, non ci fu, come ha ricordato Carlo Lizzani sul «Contemporaneo» del giugno 1961, un solo film neorealistico che non venisse prodotto «a prezzi industriali e secondo schemi produttivi normali, o addirittura di economia allegra».

Quanto ai pittori e agli scultori, manifestarono solennemente in gran numero l'intento di porsi al diretto servizio della collettività oltre che degli abituali committenti più o meno mecenateschi: ma l'attenzione finì con l'accentrarsi sull'oggetto dell'espressione anziché sulla comunicazione. L'asprezza delle contrapposizioni ideologiche non impedì che il dibattito si isterilisse nelle pieghe di un'ormai vieta polemica tra filofigurativi e antifigurativi, già rivelatasi impotente a contrastare le manipolazioni conformistiche accolte in ambedue i campi.

A loro volta gli scrittori cercarono di innovare i procedimenti artigianali del loro fare estetico senza affrontare esplicitamente i problemi di una seria letteratura di consumo. In generale possiamo osservare che ci fu sì un'ulteriore demitizzazione della sacralità dell'opera d'arte, ma il concetto di «cultura» rimase per molti versi contrapposto a quello di «mercato»: non si avviò alcuna riflessione comune sui metodi specifici occorrenti per intrattenere un rapporto con interlocutori socialmente determinati.

La scarsa omogeneità della narrativa che fu denominata «neorealistica» si spiega appunto tenendo presenti non solo la varietà, ma anche le incertezze e le ambiguità delle scelte compiute rispetto ai destinatari. L'adozione di soluzioni stilistiche assai ibride, la difficoltà di far assumere «funzione nuova al recupero del dialetto al di là del solito programma della mimesi», la «creolizzazione del lessico e la mescolanza dei codici» (lingua media, italiano regionale, dialetto, lingua letteraria) [22], rifletterono, in molti libri, la pretesa di promuovere a pubblico dei ceti subalterni quasi completamente vergini, rivolgendosi però contemporaneamente ai lettori abituali. Non per caso il maggior successo arrise a chi, come Pratolini, dedicò consapevolmente i suoi romanzi a un pubblico medio, ampio ma delimitato, servendosi di un linguaggio che per essere quello parlato dai più doveva, alla resa dei conti, diventare una lingua esemplare:

> È, in apparenza, il trionfo del convenzionale; ma è il trionfo del convenzionale dopo che ti avrà persuaso della estrema libertà ch'esso consente e di cui si nutre. [23]

Dichiarazioni così nette in proposito sono rare nel dopoguerra, e per di più appaiono relegate ai margini di singoli discorsi. La conclamata disponibilità degli autori a considerare la propria attività alla stregua di un qualsiasi altro mestiere (a dedicarsi ad essa, per dirla con Pavese, con la medesima umiltà con la quale il calzolaio fa le scarpe e il capomastro le case) [24] non fu sostenuta da un'adeguata consapevolezza dei condizionamenti operanti all'interno del processo creativo. Venute meno le ragioni storiche da cui molti erano stati indotti nel passato recente a vivere mimetizzati sotto il tessuto dello stile, sopravvissero i pregiudizi che avevano sempre ostacolato una più articolata programmazione del lavoro artistico da parte degli intellettuali italiani: in maggiore o minore misura, restò diffuso il convincimento

---

[22] Cfr. Corti, *op. cit.*, pp. 91-98.

[23] Vasco Pratolini, risposte a *Questioni sul realismo*, inchiesta di Franco Matacotta, in «Tempo Presente», II, 7, luglio 1957, p. 525.

[24] Cesare Pavese, *Di una nuova letteratura*, in «Rinascita», III, 5-6, maggio-giugno 1946, p. 121, poi in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1973[2]: informa l'editore che il dattiloscritto porta a timbro la data del 26 gennaio 1946.

che per intrattenere un colloquio fattivo con gli uomini bastasse attingere con più generosità alla vena autentica dell'ispirazione, e si finì ancora una volta con il dimenticare come «la fedeltà al proprio stato di coscienza e di esperienza» sia sempre «in pericolo di trasformarsi in infedeltà, in quanto nega la conoscenza che va oltre l'individuo e che chiama per nome la sostanza stessa di quest'ultimo»[25].

[25] Così Theodor W. Adorno, parafrasando Hegel, in *Minima moralia*, trad. it. e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1974, p. 4.

L'abiura di Pasolini

1. – Dalle sequenze di *Salò*, e più ancora dalle molte pagine che Pasolini scrisse o predispose per la stampa negli ultimissimi anni di vita, risulta ben evidente come il suo angelo ispiratore non fosse più quello fascinoso del *Vangelo secondo Matteo*, bensì un nunzio dell'Apocalisse, tutto proteso nell'atto di giudicare le anime e i corpi avviati al gran raduno nella valle della Mercificazione. Questa valle non ha confini, né geografici né temporali. Non geografici, perché il «genocidio» consumato in Italia, ai danni innanzi tutto dei giovani e dei sottoproletari, risponde alle leggi di un neocapitalismo transnazionale che s'impone su scala sempre più ampia, nel Terzo Mondo e altrove. Non temporali, perché «il crollo del presente implica anche il crollo del passato» [1]: simile all'angelo atterrito di cui parla Benjamin in un aforisma famoso [2], il messaggero apocalittico di Pasolini volge le spalle al futuro per interrogare la storia e scopre, al posto di una catena di eventi, una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine rovesciandole ai suoi piedi. Il fallimento della civiltà lascia come residuo «un mucchio di insignificanti e ironiche rovine»; sono «macerie di valori», valori umanistici e popolari insieme [3].

Nulla sopravvive dunque, tranne la consapevolezza della disfatta, confortata in modo ambiguo dagli astratti e intermittenti furori dell'ottimismo della volontà: «Così non si può andare *avanti* […] Bisognerà tornare *indietro* […] Torniamo *indietro*, col pugno chiuso, e ricominciamo daccapo» [4]. Ma che senso ha ripercorrere una strada già inutilmente percorsa, a che servirà aggirarsi fra le macerie? Nello stringere il pugno sta l'ultima possibile

---

[1] Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976², p. 73.

[2] Cfr. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 76-77.

[3] *Lettere luterane* cit., pp. 73 e 83.

[4] Pasolini, *Appunto per una poesia in terrone*, in Idem, *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975³, p. 245.

dignità, anche se la testimonianza può apparire incongrua quando non s'inserisce in una tradizione di lotte capaci di incidere nella realtà dei rapporti sociali: la vittima-ribelle di *Salò* muore grottescamente; mentre l'angoscia si risolve in «tetro entusiasmo»[5].

2. – Il radicalismo di questi stati d'animo costituisce l'approdo di una profonda crisi ideologica le cui radici ci riportano, come già hanno mostrato i critici più fedeli e penetranti[6], alla prima metà degli anni Sessanta, e che può ora essere seguita nei suoi intricati sviluppi con minore difficoltà grazie anche alla pubblicazione in volume sia dei dialoghi tenuti da Pasolini con i lettori di «Vie Nuove» tra il '60 e il '65, sia delle tragedie-dibattito apparse in varie stesure su «Nuovi Argomenti» tra il '66 e il '69, poi rimaste significativamente in attesa di sistemazione definitiva[7]. Queste pagine, insieme con i più noti saggi raccolti nel '72 in *Empirismo eretico*, offrono un documento diretto delle complesse esperienze culturali e delle ricorrenti preoccupazioni politico-sociali che connotarono la ricerca pasoliniana nel periodo intercorrente fra l'abiura «DAL RIDICOLO DECENNIO»[8] e quella, estrema, della *Trilogia della vita*, mostrando con chiarezza come la convinzione ultima secondo la quale sarebbe in atto un processo irreversibile di omologazione culturale totalitaria, in grado di riassorbire qualsivoglia differenza[9], si saldi con l'indiscriminata polemica antistoricistica condotta in precedenza. La stessa contrapposizione dialettica tra passione e ideologia, tra natura e ragione, tra «buie viscere» e storia – di cui il poeta era stato lucido cantore – viene progressivamente sfaldandosi man mano che procede l'approfondimento di quel discorso «francofortese» sulla società dei consumi che accompagnò Pasolini sino alla tragica scomparsa.

Non a caso d'altronde, durante l'aspro scontro ideale con il «Gruppo '63», egli si guardò bene dal confutare quelle tesi di filosofia della storia

---

[5] Sotto il titolo dostoevskiano *Tetro entusiasmo* Pasolini raccolse le sue ultime poesie, prima sull'«Almanacco dello Specchio» (4, 1975), poi in *La nuova gioventù*.

[6] Cfr. in particolare Gian Carlo Ferretti, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

[7] Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977; Idem, *Affabulazione. Pilade*, Milano, Garzanti, 1977 (a proposito di questo volume va peraltro lamentata la laconicità della nota editoriale che dovrebbe illustrare i criteri seguiti nella pubblicazione).

[8] Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in Idem, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

[9] «Non c'è più dunque differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando – tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente interscambiabili» (Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 49).

che costituivano uno dei fondamenti teorici capitali della contestazione neoavanguardistica; non a caso preferì argomentare il proprio dissenso da una parte sul terreno filologico, magari con esplicito riferimento allo strutturalismo «contenutistico» di Barthes e di Goldmann, dall'altra sul piano dell'analisi direttamente politico-ideologica, appellandosi ad «alcune forme di coscienza già prese, che contraddicono, e scandalosamente, *insieme il razionalismo marxista e il razionalismo borghese*» [10]. La ragione, protesta l'Ombra di Sofocle in *Affabulazione*, è impotente a interpretare il corso delle vicende umane, poiché l'uomo, e quindi la storia, è un «mistero», non un semplice «enigma»:

> La ragione, attraverso la scienza
> non ha fatto per secoli
> che risolvere enigmi, e così il suo fratello minore,
> il senso comune […]
> Dimmi tu! A cos'è servito, al mio Edipo
> risolvere l'enigma? A prendere il potere?
> L'ha preso e l'ha perduto. [11]

La dialettica d'altronde, così per Pasolini come per Adorno, non può fermarsi davanti ai concetti di sano e di malato, e tanto meno davanti a quelli, strettamente affini, di ragionevole e irragionevole; occorrerà anzi «passare ogni limite» [12], per poter essere «pietra di scandalo nel bel mezzo della società attuale e della sua vita uniformata», per provocare «l'ira della 'normalità', che proprio così tradisce qualcosa della sua falsità» [13]. La pasoliniana «poetica del diverso» si alimenta del ripudio della «ragione consolatrice» [14]: né va dimenticato come il distacco dallo storicismo aprisse un varco attraverso cui poteva suggestivamente passare la giustificazione retroattiva del populismo, già istintivo, per il quale erano state poste sotto accusa le sue opere degli anni Cinquanta [15].

---

[10] Pasolini, *La fine dell'avanguardia* [1966], in Idem, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 141.

[11] *Affabulazione*, ed. cit., p. 70.

[12] *Ivi*, p. 63.

[13] Theodor W. Adorno - Max Horkheimer, *Lezioni di sociologia*, Torino, Einaudi, 1966, p. 121. Per una parafrasi trasparente cfr. ad esempio *Scritti corsari* cit., p. 55: «l'ottica dei pazzi è da prendersi in seria considerazione: a meno che non si voglia essere progrediti in tutto fuorché sul problema dei pazzi, limitandosi comodamente a rimuoverli».

[14] *Pilade*, ed. cit., p. 236.

[15] Basti qui ricordare la battuta infilata da Pasolini nell'intervista del '68 con Camon: «Asor Rosa appartiene a quella stirpe di moralisti che non hanno capito […] populismo e umanitarismo […] sono spinte a una nuova forma umana» (Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 118).

Non mi sembra azzardato dunque avanzare l'ipotesi che l'autore accogliesse, proprio mentre marcava la distanza fra sé e la neoavanguardia, molte istanze del cosiddetto «pensiero negativo», che dovettero apparirgli congeniali specie nella formulazione mistico-impegnata di Walter Benjamin. Alcune tesi di quest'ultimo [16] sembrano riflettersi direttamente nei suoi scritti: l'affermazione che la vera fortuna del fascismo (il «nuovo fascismo», scriverà Pasolini) consista in ciò che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica; la connessa polemica contro gli intellettuali intenti a «macinare il vecchio illuminismo quasi che fosse meccanicamente passato alle scienze umane» [17]; la persuasione secondo la quale nell'idea di felicità vibra in modo indissolubile l'idea di redenzione; il rifiuto della «nuova tolleranza», sentita come un sottoprodotto della «pigrizia del cuore», dell'*acedia* (il peccato dei Riduttori nella *Divina Mimesis*), ben lontana ormai dalla settecentesca «risorsa dei saggi che governano contro i passeggeri entusiasmi di coloro che disquisiscono» [18] …

Certo è che il problema della continuità culturale, dell'assunzione dell'eredità valida del vecchio mondo nel nuovo, che era rimasto pur sempre al centro dell'attenzione dello scrittore nelle *Ceneri di Gramsci* e nella produzione coeva, tende a risolversi in benjaminiani «balzi di tigre nel passato», in un «tempo-ora» da individuarsi magari nelle aree del sottosviluppo. L'ateismo religioso di Pasolini si sforza di proiettare in luoghi ideali – di spontaneità popolare, di felicità naturale e sessuale – un'immagine messianica di redenzione, finché anche quei luoghi gli sembrano scomparire e la «disperata vitalità» è costretta a ripiegarsi su sé stessa.

Prevale allora il senso dell'accelerazione della storia, di una rottura drastica in corso o imminente, e al poeta non resta se non lanciare, più forte possibile, il suo grido «nell'istante del pericolo». L'autore bolognese, che già aveva proclamato negli anni Sessanta l'avvento del «tempo / della Psicagogica» [19], decide perciò di adattare il suo impegno a «una maggiore leggibilità» [20] e ripropone al pubblico in modo finalmente esplicito, con voluta quasi nietzschiana intempestività, alcune osservazioni di stampo marcusiano [21] sulla società dei consumi, ben guardandosi peraltro dall'identifi-

---

[16] Cfr. in particolare Benjamin, *Angelus Novus* cit., pp. 72-83.

[17] *Lettere luterane* cit., p. 21.

[18] Traggo quest'ultima citazione da Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, introduzione di Ernesto Sestan, trad. it. di Umberto Morra, Torino, Einaudi, 1951, p. 463.

[19] *Poesia in forma di rosa* cit., p. 149.

[20] *Lettere luterane* cit., p. 76.

[21] Significativa la testimonianza che si legge nell'intervista concessa a Camon (*op. cit.*, p. 119): «libri di Marcuse […] che io, per merito di Fortini, avevo letto prima che diventasse di moda».

care (come larga parte dei «Novissimi» aveva fatto) l'ordine alienante del neocapitalismo con un'assai meno determinata schizofrenia universale. Il radicalismo del Pasolini «corsaro» e «luterano», lungi dall'immiserirsi in un formalistico rispecchiamento della disgregazione avanzante, si traduce in invettive brucianti, in proposizioni apodittiche, in immagini violentissime; ma è teso anche a riportare all'*hic et nunc*, all'esperienza quotidiana e personale, i giudizi sconsolati che lo ispirano.

3. – Un sistema ideologico «chiuso» si cala così – attraverso un procedimento semiologicamente complesso che riduce a paradosso le verità elementari – in opere aperte, volutamente irrisolte, la cui struttura rimanda invariabilmente ad altre strutture. L'autore si avvale di una tecnica di rifacimento-stravolgimento che solo in apparenza si riallaccia alle trasposizioni-interpretazioni caratteristiche della sua precedente stagione artistica. Se nell'*Edipo re*, in *Medea*, in *Pilade*, il recupero del mito era funzionale (anche) all'approfondimento di una tematica psicanalitica volta a riproporre *sub specie aeternitatis* un'immagine delle ambivalenze affettive dell'umanità; se la trascrizione filmica del Vangelo secondo Matteo costituiva il fondamento per una rievocazione appassionata della purezza perduta, già posseduta dal cristianesimo originario, così come i testi letterari sottoposti a verifica nella *Trilogia della vita* offrivano il destro per compiere un lungo viaggio a ritroso verso i luoghi ideali di un attualismo primitivizzante; ora invece le grandi opere di Dante e Sade vengono riesumate a freddo, prescindendo da ogni coinvolgimento emotivo verso le esperienze che in esse trovano compiuta espressione.

I modelli illustri sono ridotti a semplice schema distributivo del discorso, tanto più utilizzabili quanto più svuotati di contenuto; della sistematicità totalizzante che contraddistingue *La Divina Commedia* e *Le 120 giornate di Sodoma* resiste a stento la trama descrittiva, atta a ricomporre in unità fittiziamente organica i dati altrimenti sfuggenti della cronaca: un filtro insomma, nel quale si rifrangono le sensazioni prodotte dalla «mutazione antropologica» che ossessiona. Parallelamente, nella *Nuova gioventù*, Pasolini rifà sé stesso, dissacrando le poetiche ambiguità di un tempo. L'intreccio già abituale tra vagheggiamento del passato e consapevolezza della sua irrecuperabilità si scioglie, mentre la polisemia simbologica dei testi giovanili viene rovesciata da scatti imperiosi. *Si natura negat facit indignatio versum*: caduta ogni possibilità d'illusione, s'afferma la poetica della negazione.

Di questa «abiura» si vuole mostrare peraltro, più ancora che l'effetto, il movimento. Si infittiscono allora non solo i richiami, le ripetizioni, gli echi che rimbalzano con insistenza all'interno delle singole opere e raccolte, da pagina a pagina, da componimento a componimento, da sequenza a

sequenza, ma anche i rinvii da un'opera dell'autore all'altra. Pasolini cita con puntiglio sé medesimo, postilla con rigore oltranzista, allega documenti ed *excerpta*, invita esplicitamente il pubblico all'interpretazione contestuale di una produzione che, spesso finitissima nei particolari, si presenta tuttavia come un mobilissimo non-finito. Nel gioco di corrispondenze, ora concluso ora abilmente elusivo, sono coinvolte del resto anche le variazioni saggistiche e gli articoli giornalistici: non per caso Pasolini raccolse, in vita, le sue ultime prose seguendo un criterio meramente cronologico; e anche nello scritto più didatticamente riassuntivo, *Gennariello*, s'affidò a una struttura stratificata.

L'antica tendenza a esorcizzare il demone dell'irrazionalismo assumendo generi e istituti letterari in una formulazione almeno in parte canonica, solidamente fondata e perciò razionalmente giustificabile, viene quindi sopraffatta dalla perdurante esigenza di attribuire un valore esemplare alla propria esperienza personale, nel momento in cui quest'ultima è avviata alla dissoluzione di ogni rapporto problematico col reale. La cifra stilistica è ancora quella tipica del *work in progress*, dell'abbozzo recettivo, del disegno preparatorio da modificare e completare: ma i risultati dell'indagine appaiono precostituiti, vincolati a una preordinata chiarezza non solo del giudizio etico, ma anche del sentimento. Per dirla con l'autore: «La ripetizione di un sentimento si fa ossessione. E l'ossessione trasforma il sentimento …» [22].

L'atteggiamento fenomenologico, il «proposito di una autenticità attraverso l'inautentico, di una purezza attraverso la corruzione» [23], cede luogo a contrapposizioni manichee che hanno ben poco da spartire con la polivalente sineciosi caratterizzante le stagioni precedenti. Il mondo non si presenta più come pluralità infinita che l'espressione infinitamente convoglia e ingloba, perché non può più essere oggetto di appetito insaziabile, anzi: ora «tutto è laido e pervaso da un mostruoso senso di colpa […] La realtà lancia su di noi uno sguardo di vittoria, intollerabile: il verdetto è che ciò che si è amato ci è tolto per sempre» [24]. La stessa concezione della poesia come complesso atto costitutivo che parte dalla materialità e dal corpo, per inserirsi nel divenire della storia [25], entra in una contraddizione insolubile, se tutta la storia è percepita come corrotta e corruttrice: perciò l'*Erlebnis* del poeta, mentre persiste nel voler vivere il proprio significato senza oc-

---

[22] Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, p. 18.

[23] Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 128.

[24] *Scritti corsari* cit., pp. 177-178.

[25] Cfr. Enzo Paci, *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*, in «Aut-aut», 61-62, 1961, p. 14.

cultare le proprie radici, mentre rimane tesa a sperimentare i propri limiti, si arrovescia su sé medesima; si fa allora dichiarativa e isola, diversamente da un tempo, dei brandelli di realtà negativa sentiti come pedagogicamente dimostrativi.

4. – Il desiderio di scavalcare lo steccato che separa l'intellettuale tradizionale dalla prassi quotidiana, di ricercare un collegamento immediato tra la sfera individuale del lavoro artistico e quella collettiva della nazione, si traduce per tal via in un'attitudine moralistica tanto più evidente quanto più l'autore è portato per natura a difendere con gelosia il proprio «essere diverso»[26]. La pretesa di esercitare un compito di magistero civile attraverso la denuncia politica e l'indagine di costume, aprendo una pubblica discussione sui perversi sviluppi storico-antropologici che avrebbero contraddistinto gli ultimi decenni, implica non a caso per Pasolini il ribaltamento dell'abituale rapporto tra poesia e prosa, tra recitativo appassionato e logica discorsiva. Giocando l'estrema scommessa con sé stesso, egli sembra capovolgere i termini della sentenza montiana secondo la quale «il parlar proprio è il linguaggio della ragione: il metaforico è quello della passione»[27]; e mentre la passione tende a raggelarsi nel «parlar proprio» tipico della *Nuova gioventù*, le metafore surrogano il ragionamento analitico negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*.

La riscrittura delle poesie in friulano è per molti versi rivelatrice. Va osservato innanzi tutto come chi segua la nuova forma, per tornare poi a constatare cosa sia cambiato dalla vecchia, debba forzatamente interrompere la comparazione a *Il dì de la mi muart*: restano esclusi dal rifacimento *El testament Coran* e *Romancero*, le raccolte cioè in cui l'autore aveva saputo immaginarsi vecchio, o addirittura aveva preferito calarsi nei panni di un aedo popolare, per acquisire l'obbiettività necessaria a trarre dai fatti un monito preciso, per giudicare al riparo da ogni soggettiva speranza. L'istituzione di un rapporto fra le due «forme» è volta, al contrario, a rendere conto dell'inizio e della fine di un itinerario intimo nel quale gli eventi esterni, pur drammaticamente rivissuti e sofferti, vengono sempre ricondotti all'Io. Pasolini, richiamandosi in modo esplicito alla figura di Narciso, si rispecchia, a distanza di trent'anni, nel paesaggio friulano per cogliervi un'immagine di sé e del mondo. Ma se l'immagine giovanile restava sospesa in un'atmosfera sensuale e dolente, pervasa da un senso d'illusione appena insidiato dalla

[26] Cfr. Filippo Bettini, *L'ultimo Pasolini*, in «L'Unità», 10 gennaio 1977, p. 3.

[27] Vincenzo Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, vol. I, parte I, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1817, p. XLIII.

consapevolezza, ora invece ogni incanto è scomparso, sotto l'urgere di una consapevolezza scevra da illusioni.

Il capovolgimento accorto di un verso, talora una semplice sostituzione di parola, basta a far crollare l'intero impianto lirico e metrico delle composizioni, mentre alle antiche metafore «attinte da lontano» [28] si sostituiscono rade metafore «morte». Altrove bruschi passaggi da un piano semantico all'altro, insistenze esplicative, complicanze sintattiche, concorrono ad abolire ogni parvenza di moto e riconducono la visione nell'ambito di un discorso anti-impressionistico per eccellenza. Sono correzioni univoche: resta un mondo posticcio, disseccato di ogni vita, che non può essere oggetto di alcuna nostalgia né aprirsi a problematiche incertezze. Un falso ritorno insomma:

> I no sin mai cambiàs:
> podarèssinu planzi
> un mond restàt il stes?
> Planzìn la verità. [29]

All'interno del volume che raccoglie la vecchia e la nuova forma di *La meglio gioventù* la simmetria viene poi ristabilita grazie all'aggiunta di una sezione-appendice dove i versi sono usati come strumento diretto di polemica, arma provocatoria: il canto lirico di un tempo preparava il recupero della dimensione epica, la palinodia attuale sfocia nell'ideologia. Le quartine di *Tetro entusiasmo*, collegate da grevi inarcature, scandiscono con ritmo ora solenne ora claudicante la ripulsa del presente e insieme il sarcasmo verso i «vecius Antifasis'c ch'a son i vèir Fasis'c …» [30].

Sarebbe sin troppo facile, come già ha osservato Del Giudice su «Paese Sera», una critica dei contenuti; già si sono denunciati il pericolo di generare confusione e di alimentare prevedibili reazioni, il gusto del non-conforme come sospetta categoria dello spirito, il compiacimento per lo scandalo e per l'autoflagellazione, tanto più inaccettabili in un'epoca contrassegnata da lotte di vasta portata innovatrice. Piuttosto si deve osservare come queste quartine si snodino in sequenze di nessi sintagmatici piani e omogenei che si distribuiscono sì in serie differenziate, ma si aprono in profondità solo di rado, e specie là dove il poeta recupera provvisoriamente, come in *La recessione*, un'immagine del passato. Sussiste, certo, una molteplicità di piani, ma tra di essi non s'avverte alcun interscambio dialettico, bensì una

---

[28] Cfr. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 128.

[29] «Noi non siamo mai cambiati: come potremmo piangere un mondo restato sempre uguale? Noi piangiamo la verità» (*La domènia uliva*, ed. cit., p. 197).

[30] «vecchi Antifascisti che sono i veri Fascisti …» (*Agli studenti greci, in un fiato*, ed. cit., p. 232).

rigida contrapposizione: lo stesso alternarsi di italiano e friulano sancisce questo distacco. Anche per questi motivi, credo, l'invito a «ricominciare daccapo», che pur richiama al nostro orecchio la felice raccomandazione posta sulle labbra di San Francesco in *Uccellacci e uccellini*, risuona qui con funebre accento.

Assai più mossa e vivace è la «maniera» pasoliniana nelle prose destinate al gran pubblico; per stimolare l'attenzione del lettore e convincerlo a trarre le conclusioni implicate dalle premesse proposte o presupposte, lo scrittore presenta il suo discorso in modo inedito, così da offrire, almeno sul piano espressivo, una certa quota di informazione fresca. I riferimenti alla cronaca più nota vengono inverati con frequenti richiami autobiografici, mentre la sintassi mobilissima si serve di parentesi e incisi atti a determinare accostamenti imprevisti, e si moltiplicano le figure, classici tropi calati di sorpresa nel tessuto linguistico che ci si aspetterebbe giornalistico-denotativo. Spiccano le definizioni folgoranti, ora giocate sul contrappasso (Valcarenghi è «un cucciolo che, strappato per caso il guinzaglio, se ne è andato randagio per il mondo […] ansioso di fare le feste ai nuovi padroni»), ora apodittiche-assolute (De Gasperi è «l'ispiratore del nulla»); parallelamente acquistano risalto metafore che contribuiscono non tanto ad «abbellire» un contenuto già dato, quanto a delineare un contenuto diverso.

Non mi sembra il caso di riprendere, con Ferrarotti, l'aforisma nietzschiano secondo cui «la metafora rende il pensiero innaturale, sterile (non cresce insieme) e alla fine *vuoto di pensiero*»[31], aforisma già confutato dalla moderna gnoseologia; piuttosto va rilevato come le metafore «corsare» e «luterane» rendano per lo più il senso di una netta contrapposizione fra un «dentro» e un «fuori» (il Palazzo, la Fossa dei serpenti, il Paese pulito in un paese sporco …) o fra un «prima» e un «dopo» (la Scomparsa delle lucciole, le Tazze da tè, le Macerie di valori, il Genocidio …). Vero è che la parola pasoliniana, mentre appare libera, sottratta sia all'istituzione di un codice linguistico selettivo sia a ogni convenzionale logica deduttiva, secerne tuttavia, chiudendosi in questa stessa libertà, le proprie regole retorico-persuasive. La percentuale di accettabilità, di verità ovvia o riscoperta contenuta dall'argomentazione, viene in tal modo costretta entro dicotomie irriducibili, che non lasciano spazio ad alcuna ulteriore prospettazione dialettica: lo sdegno e la commozione vengono indotti a danno della comprensione per la complessità dei problemi; siamo insomma dinanzi a uno stile personalissimo che va catalogato nell'ambito del *genus demonstrativum*, non certo del *genus iudiciale*. Perciò anche il «Processo» risulta promosso

[31] Cfr. Franco Ferrarotti, *Pasolini scivolava verso il moralismo*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 1976, p. 3.

in termini tanto efficaci sotto l'aspetto divulgativo quanto unilaterali e sottilmente equivoci nella sostanza.

Credo d'altronde che Pasolini fosse consapevole di questo limite: è significativo che egli invitasse i lettori a ritornare all'«unica scienza la cui realtà è oggettivamente certa come quella della Natura, cioè l'Economia Politica»[32] contraddicendo la sua stessa sopravalutazione del linguaggio comportamentale; ben sapeva di porsi, da un punto di vista antropologico, come un «escluso integrato dalla sua stessa esclusione, un lontano erede del *Maudit*»[33], quando rifiutava il mandato – sentito come «falsamente alto e nobile, in realtà servile»[34] – di dibattere i problemi morali e ideologici con distacco intellettuale, e si immedesimava nella parte dello scrittore-scrivente per assolvere la funzione di chi dice in ogni occasione e senza indugio quello che pensa.

Un analogo intento di provocazione e di esorcismo si riscontra nelle sequenze di *Salò*, film caratterizzato anzitutto dalla tecnica ripetitivo-ossessiva, con la quale ci vengono sottoposte atrocità che si susseguono ad altre atrocità, e insieme da una insistita sottolineatura della distanza che separa le vittime, nude innocenti indifese ingenue, dai carnefici, coperti sadici ultraprotetti stupidi. Qui la connotazione storico-politica della metafora su cui si regge l'intera opera viene continuamente trasmutata dall'accumularsi di simboli e allusioni che possono essere decodificati solo attraverso la «lettura» della realtà odierna: l'integrazione sarcastica di materiali e segni culturali e sottoculturali denuncia il vuoto intellettuale provocato dai *mass-media*; la ragazza di colore che accoglie in camera il giovane preparato a morire con il pugno chiuso incarna il Terzo Mondo, disposto a «rischiare la propria esistenza per fare l'amore con la rivoluzione»[35]; il suicidio della pianista che si getta dalla finestra, dopo aver accompagnato con i suoi arpeggi i misfatti di chi comanda, rappresenta l'arte borghese ormai incapace di reggere il disgusto dell'essersi prostituita … Nella villa dove si scatena la dissennatezza dei carnefici è dato cogliere insomma la concrezione particolare della mostruosa disgregazione indotta dal neocapitalismo trionfante. La conclusione è esplicita: dentro questo spazio coattivo, che tutti avvolge secondo le leggi di una geometria fondata su postulati ineludibili, può sopravvivere soltanto l'ambigua vitalità di giovani scherani.

---

[32] Cfr. *Lettere luterane* cit., p. 184.

[33] Riprendo questa definizione, così come quella seguente di «scrittore-scrivente», da Roland Barthes, *Saggi critici*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi 1972, p. 127.

[34] Tullio Kezich, *Sette istruzioni per l'uso di un film maledetto*, in «la Repubblica», 10 marzo 1977, p. 12.

[35] *Ibidem*.

L'accanimento di Pasolini nel prospettare l'immagine antropoplastica del Potere, che asservisce e distrugge, si risolveva così in una riaffermazione vitalistica che conteneva in sé la critica del vitalismo: ultima «abiura», questa, di un intellettuale tanto geloso della propria libertà quanto desideroso, fin dagli esordi [36], di avvalorare l'esigenza di una rifondazione integrale dei rapporti umani.

[36] Cfr. in particolare *Ultimo discorso sugli intellettuali*, in «Il Setaccio», marzo 1943, ora in appendice al volume *Lettere agli amici (1941-45)*, a cura di Luciano Serra, Parma, Guanda, 1976, pp. 75-78.

Genesi e struttura dei *Nostri antenati*

0. Premessa. – Quando, nel 1960, Italo Calvino decise di riunire in un unico volume, intitolato *I nostri antenati*, le tre «storie araldiche» che aveva pubblicato separatamente tra il 1952 e il 1959 (e che avrebbero continuato peraltro ad essere ristampate anche nella loro veste originale di opere indipendenti), preparò due diverse *Prefazioni*. La prima, trasformata in postfazione e denominata *Nota 1960* a partire dal 1967, è quella che possiamo leggere ancor oggi in calce alle edizioni dei *Nostri antenati* distribuite nelle librerie. La seconda, riposta dall'autore in un cassetto, ha visto la luce soltanto nel primo volume della raccolta postuma dei *Romanzi e racconti*. Di questo secondo testo introduttivo riporto qui le righe iniziali:

> Raccolgo in questo volume tre storie che ho scritto nel decennio 1950-60, e più precisamente negli anni '51, '57, '59, e che hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari. Date queste caratteristiche comuni e nonostante altre caratteristiche non omogenee, si pensa che costituiscano, come suol dirsi, un «ciclo», anzi un «ciclo compiuto» (cioè finito, in quanto non ho intenzione di scriverne altre). [1]

Il mio intento consiste, appunto, nell'illustrare non solo le caratteristiche comuni, ma anche le differenze, gli elementi non omogenei. Comincerò allora col parlare non dell'opera di data più antica, ma di quella centrale, cioè del *Barone rampante*: l'opera per molti aspetti più tradizionale, più ispirata ad avvenimenti storici contingenti, più palesemente (meno copertamente) «autobiografica».

---

[1] Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1220; a questo volume farò riferimento – salvo indicazione diversa – per tutte le citazioni.

1.1. Il «Barone rampante». Genesi. – Benché sia il romanzo più lungo di Calvino (insieme con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che però ha un carattere programmaticamente frammentario), il *Barone rampante* è stato scritto in poco più di due mesi e mezzo, fra 10 dicembre 1956 e il 26 febbraio 1957. Una stesura veloce, quasi uno spumeggiante interludio durante la faticosa composizione della *Speculazione edilizia*, che aveva avuto inizio nell'aprile del 1956 e sarebbe stata condotta a termine nel luglio del 1957, quando ormai il *Barone rampante* era disponibile nelle librerie. Ciò non significa che il *Barone* debba essere considerato come il frutto di *raptus* creativo: nella prefazione ai *Nostri antenati* l'autore ricorda come l'immagine di un ragazzo che sale sugli alberi si fosse affacciata alla sua mente già da parecchi anni. Sappiamo, del resto, che potevano passare lustri o decenni fra il momento in cui Calvino cominciava a concepire un'opera e il momento in cui l'idea assumeva forma di libro. Tutto il suo itinerario artistico è contraddistinto, oltre che dall'attitudine a lavorare contemporaneamente su opere assai differenti l'una dall'altra, dalla propensione a coltivare progetti che venivano talora portati a compimento dopo lunghi intervalli.

Resta il fatto che solo sul finire del 1956 intorno all'immagine di un ragazzo deciso a vivere sugli alberi si addensa la materia di un romanzo, e per giunta di un romanzo di vasto respiro.

Va ricordato allora che il progetto della *Speculazione edilizia* era legato al decennale della Liberazione: fin dal 1955 Calvino aveva avvertito l'esigenza di denunciare la crisi di una generazione che aveva partecipato con entusiasmo alla Resistenza per poi ritrovarsi, a poco a poco, impigliata in una rete di compromessi, di modesti misfatti quotidiani. La *Speculazione* doveva mettere a fuoco, sullo sfondo di quel microcosmo esemplare che è una città di provincia, i mutamenti intervenuti nella mentalità e nel comportamento di chi ha visto e vede sfilacciarsi, in sé e intorno a sé, la fiducia negli ideali di un tempo. Un lungo racconto introspettivo, seppure mantenuto sul filo della cronaca «oggettiva»: un bilancio anche personale, che sarebbe risultato tanto più artisticamente riuscito quanto più amaro.

Gli avvenimenti politici del '56 nulla toglievano al significato e all'attualità di un'opera siffatta. Rendevano però ormai pressante il bisogno di un ripensamento che investisse i concetti medesimi di rivolta, associazione, rivoluzione, restaurazione.

Riepiloghiamo. Nella primavera del '56 si apre anche in Italia un vasto dibattito intorno al «rapporto segreto» sui crimini di Stalin pronunciato da Krusciov durante il XX congresso del partito comunista dell'Unione Sovietica; le polemiche si fanno più accese dopo che, il 4 giugno, il testo del discorso di Krusciov viene divulgato dal *New York Times*. Il 28 giugno, in Polonia, una sommossa dilaga dalle fabbriche all'intera città di Poznan; la

polizia la reprime con estrema durezza. Il 21 ottobre, sempre in Polonia, torna al potere Wladislaw Gomulka (già segretario del partito comunista dal 1943 al 1948, poi destituito e incarcerato per volere di Stalin). Il 23 ottobre, a Budapest, una manifestazione popolare di solidarietà con i polacchi dà inizio a una rivolta; intervengono per frenarla i blindati sovietici, ma la loro presenza non fa che suscitare altre proteste, e l'insurrezione si espande. Il 25 ottobre si forma in Ungheria un nuovo governo, presieduto da Imre Nagy (riammesso nel partito comunista da pochi giorni, dopo che ne era stato espulso l'anno precedente per le sue propensioni riformatrici): Nagy riconosce il carattere nazionale e democratico dell'insurrezione, ma deve fronteggiare una situazione difficilissima; e quando si diffondono notizie sui preparativi fatti dai sovietici in vista di un'ulteriore invasione, chiede invano all'ONU di garantire l'indipendenza del suo Paese. Il 4 novembre l'Armata Rossa attacca Budapest, incontrando una fiera resistenza che dà luogo a combattimenti assai aspri, ma di breve durata a causa della sproporzione delle forze; in Ungheria assume il potere Kadar, che asseconda un atroce «ritorno all'ordine» (duecento persone finiranno sulla forca già nel gennaio del 1957, Nagy verrà condannato a morte qualche mese dopo). A Roma, l'8 dicembre, Togliatti (che pure in precedenza aveva accolto alcune delle critiche contro Stalin e si era spinto fino a riconoscere pubblicamente che in Unione Sovietica c'erano state «degenerazioni burocratiche») fa approvare all'VIII congresso dei comunisti italiani l'azione repressiva dell'Armata Rossa, isolando le voci dei dissenzienti.

Verso la fine del '56, dunque, la speranza che nel comunismo mondiale si aprisse una nuova fase, che si avviasse un processo di rigenerazione aperto a istanze libertarie, era andata delusa. Calvino, dopo aver creduto insieme con molti altri intellettuali militanti che fosse finalmente giunto il momento di un «inveramento del socialismo», fu indotto da quelle vicende a diffidare della politica come «attività totalizzante» (cito da un suo articolo autobiografico pubblicato nel 1980 con il titolo *Quel giorno i carri uccisero le nostre speranze*)[2]. La stagione che per lui si era aperta nel 1943-1945 appariva davvero, ormai, chiusa. E proprio allora principiò a scrivere il *Barone*, proiettando l'immagine di una ribellione individuale su uno sfondo storico che ha al centro la ribellione collettiva per eccellenza, la rivoluzione francese. Beninteso, sarebbe un errore voler cercare corrispondenze univoche: ma badiamo alle considerazioni del narratore circa il possibile degenerare di ogni associazione in cricca (capitolo XIV), al calore con cui viene rievocata la fase creativa della ribellione ad Ombrosa (XXVI), al sarcasmo da cui viene investita la spocchia di Napoleone, cioè di chi sulle ceneri della

[2] «la Repubblica», V, 286, 13 dicembre 1980 (pp. 1-2 del dossier *Il Pci e l'Urss*).

rivoluzione ha costruito il proprio piedestallo (XXVIII), alle sciabole insanguinate dei cavalleggeri russi (XXIX), alla disperata fedeltà del protagonista alla causa per la quale si era battuto (XXIX: «vivo da molti anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso»), alle parole sulla sconfitta di «tutti i novatori» poste in apertura dell'ultimo capitolo …

1.2. Il «Barone». Partizione. – Il romanzo ha una struttura lineare: il protagonista è quasi sempre in primo piano, le varie fasi della sua vita ci vengono raccontate con pieno rispetto dell'ordine cronologico, le sequenze retrospettive o prolettiche sono poche e svolgono una funzione essenzialmente informativa (l'unico *flashback* di notevole lunghezza è compreso, non per caso, nel capitolo iniziale). Le storie parallele che s'intrecciano con quella principale non hanno sviluppi autonomi; coloro che si muovono intorno a Cosimo non occupano mai a lungo la scena, delle loro avventure individuali veniamo a conoscere solo alcune tappe, per lo più attraverso allusioni o accenni sintetici. Così l'unico personaggio minore che è coinvolto in vicissitudini davvero complicate, cioè il Cavalier Avvocato, muore a metà libro, senza che si dissolva del tutto l'alone di mistero da cui è circondato. Così il brigante Gian dei Brughi e gli esuli spagnoli sono poco più che incontri, figure il cui destino è tratteggiato nell'ambito ben circoscritto di uno o due capitoli. Così la stessa Viola, ovvero la donna amata da Cosimo con autentica passione, appare scompare riappare senza assumere mai – fatta eccezione per i dialoghi inclusi nei capitoli XXII e XXIII – lo spessore di una vera e propria deuteragonista.

Il *Barone rampante* sembra conservare insomma, a dispetto della mole, un'intelaiatura più da racconto che da romanzo: la narrazione procede per episodi spesso in sé compiuti, che si susseguono l'un l'altro come se fossero semplicemente infilzati su uno spiedo. Ellissi e brusche cesure temporali, più raramente spiegazioni offerte da una voce narrante che interviene in prima persona quando meno ce l'aspetteremmo, tengono il luogo del concatenamento e di saldature più convenzionali. Eppure … eppure il *Barone* è un'opera tutt'altro che frammentaria, e l'unità del disegno complessivo si riflette anche nella distribuzione della materia. Alla suddivisione esterna in trenta capitoli fa riscontro infatti, come ha osservato Martin McLaughlin, una partizione implicita in tre sezioni di uguale lunghezza [3].

I primi otto capitoli coprono l'arco di poche giornate, un arco che viene dilatandosi fino a comprendere qualche mese – dal 15 giugno del 1767 fino all'inverno successivo – con i capitoli IX e X. Oggetto del racconto è

[3] Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 40.

qui l'iniziazione del dodicenne Cosimo a una vita indipendente. Alla salita sull'elce fanno seguito la prima scoperta del fascino femminile, i primi contatti importanti con gente che appartiene a classi sociali diverse (i ragazzi che rubano la frutta, i contadini, i carbonai), la lotta con il gatto selvatico, il dialogo col barone padre (che cerca invano di convincerlo con le buone a riprendere una vita normale), l'instaurarsi del sodalizio col cane bassotto Ottimo Massimo.

Nel secondo gruppo di capitoli (XI-XX) ci vengono raccontate le esperienze attraverso le quali si rafforza l'identità personale di Cosimo, tra il 1768 e il 1780. Il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza piena è scandito innanzi tutto da una serie di confronti con uomini anziani: il Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, il brigante Gian dei Brughi, l'Abate Fauchelafleur. Per costoro Cosimo non può non provare simpatia, giacché si tratta di modelli potenziali, di figure intimamente solitarie: ma proprio frequentandoli capisce come l'autonomia che gli sta a cuore non abbia nulla in comune con una separatezza egocentrica. A questo punto la fisionomia del protagonista viene ulteriormente precisandosi: senza mai scendere dagli alberi promuove un'associazione contro gli incendi, mette in fuga i pirati, aiuta i poveracci, diventa cantastorie, amoreggia con una giovane spagnola e con molte conterranee. Scompaiono intanto dalla scena tutti i principali esponenti della generazione precedente. Il termine della giovinezza è sancito dalla morte della madre (capitolo XX); subito dopo, una strana inquietudine di Ottimo Massimo preannuncia al lettore che si preparano nuove avventure.

Gli ultimi dieci capitoli coprono un quarantennio, fino al 1820. Fatti principali: ritorno di Viola e sua partenza definitiva, con conseguente crisi di follia; coinvolgimento di Cosimo nell'attività cospirativa contro il regime assolutistico (si avvicina il tempo della rivoluzione francese), duello col gesuita Don Sulpicio; tentativo di insurrezione a Ombrosa; collaborazione con l'armata repubblicana; colloquio con Napoleone e con il Principe Andrej; malattia e scomparsa. In questa terza parte, insomma, si narrano gli episodi salienti della maturità (e della vecchiaia) del barone rampante: una passione privata vissuta con la massima intensità dapprima; poi la partecipazione alle grandi vicende della Storia, a una ribellione collettiva; infine l'approdo a una sorta di disincanto che però non implica né sottomissione né resa. L'estrema immagine che ci viene consegnata è quella di un uomo che non vuole cedere, che vuol essere coerente sino alla fine: Cosimo, moribondo, s'aggrappa a una mongolfiera.

A rendere ancor più palese la funzione di cerniera dei capitoli X e XX provvedono le considerazioni – formulate in modo eccezionalmente esplicito – sullo stato d'animo del protagonista. Nelle righe iniziali del capitolo X

si accenna al disagio provato da Cosimo quando avverte che la condizione di arboricolo implica il rischio di farsi riassorbire dalla natura (quasi un senso di vertigine, la tentazione di sprofondare in un nuovo grembo, non meno vischioso di quello familiare). Nella chiusa del capitolo XX ci viene ricordato invece come il raggiungimento della maturità non comporti alcun appagamento risolutivo; ormai venticinquenne, il barone rampante acquista consapevolezza dell'impossibilità di sfuggire all'inquietudine, a quel «qualcosa che da tempo lo struggeva» e che sempre strugge ogni persona sensibile: «l'idea stessa della lontananza, dell'incolmabilità, dell'attesa che può prolungarsi oltre la vita».

Si potrebbe aggiungere che ciascuna delle tre parti del romanzo è contraddistinta da un tono prevalente; più fiabesca la prima, più avventurosa la seconda, più ricca di riferimenti storici e più saggistica (anche nella trattazione del tema amoroso) la terza. Va ribadito peraltro che la riuscita dell'intera opera discende, in buona misura, proprio dall'abilità con cui Calvino ha saputo mescolare quasi in ogni capitolo – con dosaggi mutevoli – ingredienti in apparenza inconciliabili.

1.3. Il «Barone». Il sistema dei personaggi. – Il *Barone rampante* è un libro privo di personaggi descritti in modo analitico. Generale, e sistematica, è l'assenza di volti, di sembianze fisiognomicamente scolpite (apprendiamo solo che l'Abate Fauchelafleur ha un corpo secco e grinzoso, Viola capelli biondi, Gian dei Brughi occhi verdi e pelo ispido e rosso, Ursula occhi color pervinca, e così via). Calvino non ha voluto dotare i personaggi di un'identità a tutto tondo, né fisica né psichica. Ha inteso invece presentarci figure che corrispondono a varie situazioni, ai diversi modi in cui l'individuo si pone di volta in volta dinanzi a sé e dinanzi agli altri. Non tipi tradizionali, incarnazioni di un unico tratto; ma neppure ritratti compiuti.

I profili di questi «nostri antenati» sono il risultato di un processo di rifrazione: frange iridescenti di un fascio di luce sapientemente orientato. L'universo mentale dei singoli viene approfondito solo per rapidi squarci, perché è dalla somma degli atteggiamenti e dei comportamenti di ciascuno che dobbiamo ricavare un'immagine complessiva dell'uomo. Tra figura e figura, tra situazione e situazione, c'è – al di là di ogni antitesi ravvicinata – un rapporto di complementarità reciproca: così la narrazione, senza indugiare nello psicologismo a scapito dell'intreccio avventuroso, dispiega una grande ricchezza di intuizioni psicologiche.

D'altro canto, Calvino sapeva bene come in molti casi l'allusione o la reticenza possano risultare più efficaci del commento o della rappresentazione diretta. Ciò che pertiene alla sfera dell'intimità, del dramma profondo, viene toccato con mano leggera. Gli affetti familiari, i rancori e i

risentimenti, le passioni violente, gli entusiasmi amorosi, non danno luogo a indagini aperte e protratte; vengono piuttosto fatti oggetto di una delicata ironia, posti al centro di brevi sequenze nelle quali l'umorismo agisce come un velo. E i veli, si sa, non servono a nascondere, ma a richiamare l'attenzione, a segnalare il valore di quel che lasciano intravedere.

Sul modo in cui sono costruiti i personaggi secondari l'autore si è soffermato in una delle note da lui scritte per l'edizione scolastica del *Barone rampante*. Le figure che popolano il romanzo, diceva, sono in gran parte disegnate «secondo un meccanismo abbastanza semplice»: il loro carattere è determinato dal contrasto tra due qualità opposte. Così «la madre di Cosimo è nello stesso tempo una pacifica e dolce donna di casa e una rigida e bellicosa 'generalessa'; l'Abate è un 'giansenista' rigoroso e spirituale e nello stesso tempo un vecchietto scoraggiato e indifferente»[4]. Vogliamo procedere a ulteriori verifiche? Ecco: il barone padre vorrebbe essere un uomo tutto d'un pezzo, però cela in sé un disperato bisogno d'amicizia e di confidenza (come risulta dal suo comportamento nei confronti del fratellastro, il Cavalier Avvocato); Gian dei Brughi sprezza ogni norma, ma desidera una vita abitudinaria e casalinga; Voltaire – nell'immagine che ce ne viene offerta – è un filosofo «allegro come una pasqua e maligno come un istrice» (XX), altero e sentenzioso e tuttavia amante delle coccole e delle chiacchiere… Nella stessa Viola, a ben guardare, coesistono principalmente elementi contrari: da un lato l'imperiosità egocentrica e volubile, dall'altro lo slancio alla dedizione totale, un'ansia d'assoluto quasi religiosa (XXII: «era […] raffinata, capricciosa, viziata, di sangue e d'animo cattolica»).

In tutto il libro, a conti fatti, due soli personaggi si sottraggono a definizioni sintetiche. Il primo è, ovviamente, il protagonista. Certo, la precisazione che s'incontra all'inizio del capitolo IX ci fornisce una chiave fondamentale per comprenderlo, e si tratta di una chiave che ancora una volta ci fa rimarcare una bipolarità: «Era un solitario che non sfuggiva la gente». Ma in Cosimo si sedimentano via via tensioni e aspirazioni molteplici. La sua rivolta ha più bersagli: il conformismo familiare, le convenzioni religiose, i pregiudizi e le barriere di classe, le inibizioni sessuali, la meschinità di chi sfrutta la natura senza rispettarla, il fanatismo laico, la burbanza di coloro che esercitano il potere, la crudeltà della guerra, l'insensatezza della Storia. E anche la sua ricerca di uno stile di vita coerente, di una moralità basata su regole nuove e su rinunce attive, si viene svolgendo su piani troppo diversi perché si possa etichettarla in maniera univoca. Non per caso, nella *Nota 1960*, Calvino avrebbe sottolineato come Cosimo fosse un personaggio an-

[4] Italo Calvino, *Il barone rampante*, edizione ridotta dall'autore («prefazione e note di Tonio Cavilla»), Torino, Einaudi, 1965, p. 31.

che autobiografico, avrebbe riconosciuto d'aver provato una spinta assai forte a identificarsi con lui.

L'altro personaggio complesso, non riconducibile a un paradigma di tratti contrastanti immediatamente identificabili, è Biagio. Della parte da lui svolta in tutta la vicenda apprendiamo soltanto quel poco che egli medesimo vuole farci sapere. I silenzi a cui fa ricorso, le sue continue professioni di modestia («queste non sono le memorie della mia vita, che non meriterebbero certo d'esser scritte», leggiamo nel capitolo XX), lasciano tuttavia spazio a rivelazioni significative. Biagio ha parecchie qualità negative: è un po' fifone, ama la vita comoda e pur di non perdere i propri privilegi è sempre pronto a far buon viso a cattivo gioco (fino ad accogliere in casa le truppe del reazionario Conte D'Estomac, come apprendiamo nel capitolo XXVI), cerca di tener nascoste le sue scappatelle (si veda in particolare, nel capitolo XIX, l'accenno alla sua frequentazione di «certe madame genovesi»), inclina al perbenismo e si lascia influenzare dalla moglie (a un certo punto si allontana da Ombrosa perché non vuole che i figli seguano i «cattivi esempi», cioè l'esempio di Cosimo), è alquanto avaro (invia al fratello porzioni di pietanza in modo saltuario, e solo perché gli pare disdicevole che l'erede del titolo baronale viva di pubbliche elemosine). Ma possiede anche qualità positive: un notevole buon senso (che è tutt'altra cosa dal senso comune), intuito psicologico, indulgenza verso i difetti altrui, capacità di ravvedersi (si pensi al suo compianto per il barone Arminio, XVI: «Io pensavo che da mio padre eravamo sempre stati tutti distanti»), curiosità intellettuale, grande lucidità nei giudizi politici (XXVI: «Insomma, c'erano anche da noi tutte le cause della Rivoluzione francese. Solo che non eravamo in Francia, e la Rivoluzione non ci fu. Viviamo in un paese dove si verificano sempre le cause e non gli effetti»).

In Biagio, non meno che in Cosimo, Calvino largamente si rispecchia: a entrambi ha prestato qualcosa di sé. Non in senso generico (perché in ogni personaggio si può ovviamente cogliere un riflesso dell'esperienza personale dell'autore), ma in senso stretto. Del resto, sia Cosimo sia Biagio danno talora la chiara impressione di trasformarsi in personaggi-portavoce. Ecco una massima di Cosimo, laconica ma oltremodo indicativa: «Se alzi un muro, pensa a ciò che resta fuori» (XXV). Ed ecco una più distesa riflessione di Biagio: «c'era un problema comune che stava a cuore a tutti di risolvere, e ciascuno lo metteva avanti agli altri suoi interessi personali […] quando quel problema comune non c'è più, le associazioni non sono più buone come prima, e val meglio essere un uomo solo e non un capo» (XIV). Queste sentenze hanno un valore generale, ma rappresentano anche una testimonianza del travaglio ideologico e politico vissuto da Calvino nel 1956. Che poi il maggiore dei due fratelli sia essenzialmente un personaggio che

agisce, e il minore un personaggio che racconta, è pure significativo. Venuto meno il clima resistenziale, dinanzi a un pubblico spesso distratto o indifferente, anche per lo scrittore il rapporto tra vita attiva e vita contemplativa, fra militanza diretta e impegno narrativo, cominciava a farsi più problematico.

1.4. «Il Barone». Vivere, scrivere, leggere. – Tutte le immagini del romanzo – fatta eccezione per le poche sequenze nelle quali Cosimo racconta in prima persona – giungono a noi filtrate attraverso lo sguardo, la voce, le ricostruzioni e i commenti di Biagio. Il procedimento ha alcune funzioni ben individuabili. In primo luogo avvicina a noi le vicende, rende plausibili fatti che sarebbero di per sé inverosimili, conferendo loro il calore proprio di una storia di famiglia. In secondo luogo giustifica omissioni, digressioni, mutamenti di tono: il narratore è stato ora partecipe, ora semplice spettatore, ora testimone indiretto degli avvenimenti; risulta perciò naturale che il suo dire non sia sempre ugualmente preciso e facondo. In terzo luogo fa sì che l'enunciazione appaia sempre connotata da un grado di attendibilità variabile, poiché la posizione di Biagio è anche intrinsecamente ambigua. Per taluni aspetti egli si colloca a un livello più basso del protagonista: ha quattro anni di meno, ha un carattere addirittura antitetico a quello di Cosimo, fatica a capire le scelte di chi è così diverso da lui, ne confonde in un unico fascio slanci e smanie. Ma per un aspetto almeno è situato a un livello più alto: scrive *a posteriori*, in un'epoca nella quale tutto è mutato. Se Cosimo guarda le cose da una limitata distanza spaziale, Biagio le può guardare da un assai più ampio intervallo temporale.

In veste di personaggio Biagio ha attraversato un passato di grandi rivolgimenti, in veste di narratore vive un presente nel quale «tutto è cenere» (XXX). L'espediente di far figurare il libro come scritto dal fratello del protagonista assolve così un'ulteriore funzione: quella di sottolineare come la scrittura implichi sempre un raffronto tutt'altro che pacifico tra l'esperienza pregressa e l'esperienza attuale. Le righe conclusive del *Barone rampante*, dove la nostra attenzione viene richiamata sul filo d'inchiostro che «avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni», non vanno valutate alla stregua di un brillante gioco di prestigio. Valgono piuttosto a rammentarci come ogni pagina scritta presupponga sempre uno sdoppiamento, una lacerazione, una qualche forma di pietoso disincanto.

Ma Calvino non si è limitato a includere nel romanzo elementi che ci inducono a meditare sull'atto medesimo dello scrivere, del testimoniare e del fantasticare (andrà notato a tale proposito come il narratore principe, nel capitolo XVI e altrove, si faccia pure chiosatore e critico delle storie inventate direttamente da Cosimo). Una cura non minore è stata dedicata,

nel *Barone rampante*, all'illustrazione dei diversi modi in cui può essere praticato l'atto della lettura. La lettura può determinare un arricchimento, una crescita. Così è per Cosimo, lettore onnivoro, ammiratore degli enciclopedisti: per lui leggere significa imparare, diventare più responsabile e più attivo. Ci sono però maniere scorrette di leggere. Ecco Gian dei Brughi, che cerca nei romanzi una pura evasione, che si lascia intrappolare dai fogli e nei fogli; trascura il mondo esterno e non si sforza di ricavare dalle pagine alcun insegnamento per il futuro. La sua morte è sintomatica: finisce appeso per la gola, proprio come il protagonista (Jonathan Wild) dell'ultima opera che ha fra le mani (XII). Ecco l'Abate, che non riesce a oltrepassare il confine dell'erudizione sterile, di un sapere formalistico ed astratto, e annega fra lacune e nozioni confuse; quando poi viene sollecitato da Cosimo a confrontarsi con i testi fondamentali della cultura moderna, tutto diventa per lui articolo d'una fede fanatica o – all'opposto – occasione per crogiolarsi in un fatalismo apocalittico (XIII). Ecco, ancora, il tenente Agrippa Papillon, che declama versi comicamente sublimi, essendo «persuaso della generale bontà della natura» (XXVII): un seguace di Rousseau, con ogni evidenza, un cattivo discepolo che ha interpretato gli scritti del maestro in chiave unilaterale ed estetizzante.

La lettura è un atto complesso: richiede concentrazione e abbandono, la disposizione a dimenticare per qualche ora i problemi pratici in cui siamo coinvolti ogni giorno e la capacità, poi, di stabilire raffronti che proprio a quei problemi ci riconducono. Come di molte cose, così anche della letteratura si può fare un uso giusto o sbagliato. I libri possono indurci a perdere il senso della realtà (come capitò a don Chisciotte, come capita a Gian dei Brughi e all'Abate); i libri possono addirittura corromperci (come insegna la storia di madame Bovary o di Papillon). Ma il risultato ultimo dipende da noi: sta a noi ricavare da un libro, dal libro che è sotto i nostri occhi, qualcosa che renda più piena, o meno agra, la nostra esistenza: quale che sia l'albero su cui siamo stati costretti ad arrampicarci, o la foresta che vorremmo attraversare.

2.1. Il «Visconte dimezzato». Genesi e partizione. – Come *Il barone rampante*, così anche *Il visconte dimezzato* nacque in un breve lasso di tempo, fra il luglio e il settembre del 1951. Calvino era allora reduce da un doppio scacco: tra il 1947 e il 1949 aveva faticosamente portato a termine la stesura de *Il bianco veliero*; nel 1950 e nei primi mesi del 1951 si era dedicato a *I giovani del Po*. Due romanzi di diverso tenore ma entrambi legati alle istanze di una poetica «realistica», due opere che lo avevano lasciato insoddisfatto, tanto che in entrambi i casi aveva deciso di riporle nel cassetto (del *Bianco Veliero* avrebbe finito poi col salvare solo poche pagine, traendone

il racconto *Va' così che vai bene*; quanto ai *Giovani del Po*, sarebbero dovuti passare sei anni prima che cominciasse a essere pubblicato a puntate – come documento di una via scartata – in appendice ai fascicoli 8-12 della rivista «Officina»).

Insomma, il *Visconte* nacque come reazione alle difficoltà incontrate nell'attenersi a uno stile in prevalenza mimetico, come una sorta di rivalsa nei confronti delle frustrazioni provate nel vano tentativo di dare seguito al romanzo d'esordio, *Il sentiero dei nidi di ragno*. A pubblicazione appena avvenuta, nei biglietti inviati a recensori illustri come Giuseppe De Robertis ed Emilio Cecchi, Calvino avrebbe definito il *Visconte* «una vacanza che mi sono presa», avrebbe ostentato di condividere l'idea secondo la quale lo aveva scritto «per scherzo»[5]. A distanza di anni, presentando al pubblico inglese la trilogia dei *Nostri antenati*, avrebbe osservato:

> Dopo il mio primo *novel* […] e le mie prime *short stories*, che raccontavano avventure picaresche nell'Italia sconvolta della guerra e del dopoguerra, avevo fatto dei tentativi per scrivere il vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana (io ero allora quello che si diceva uno «scrittore politicamente impegnato») ma non c'ero riuscito. E allora, nel 1951 (avevo 28 anni e non ero affatto sicuro che avrei continuato a scrivere), mi sono messo a scrivere come mi veniva più naturale, cioè inseguendo i ricordi delle letture che m'avevano più affascinato fin da ragazzo. Anziché sforzarmi di costruire il libro che io *dovevo* scrivere, il romanzo che ci si aspettava da me, preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese.[6]

Di fatto, il fantastico arabesco del *Visconte* non può certo essere considerata alla stregua di un semplice divertimento. Il tema dell'uomo mutilato e alienato, e della sua aspirazione all'interezza, che Calvino aveva cercato di sviluppare in modo diretto nei *Giovani del Po*, collocandolo sullo sfondo di una Torino lacerata dai contrasti di classe, resta pur sempre al centro della narrazione. Non è neppure difficile cogliere, nel *Visconte*, gli echi di una problematica storicamente determinata, anche se collegata più a un clima diffuso di disagio che ad eventi specifici (come accade invece nel *Barone*). Non per nulla il ritorno a casa di un ex combattente è quasi un luogo comune nella letteratura coeva, mentre la violenza che il paese immaginario

---

[5] Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 339.

[6] Cito dal dattiloscritto originale, conservato fra le carte dello scrittore. La versione inglese di questa «nuova introduzione» si legge nel volume *Our Ancestors. Three Novels*, translated by Archibald Colquhoun, London, Secker & Warburg, 1980, pp. VII-X.

di Terralba subisce a causa del padrone minorato rinvia al mondo politicamente e socialmente diviso nell'epoca della guerra fredda.

Certo, la vicenda è calata in un passato lontano, dai contorni un po' incerti, resi a bella posta ancora più sfuggenti dall'introduzione di palesi anacronismi: i primi capitoli rinviano infatti – sia pure in modo generico – all'epoca delle guerre austro-turche; verso la fine però compare un accenno al viaggio in Australia di James Cook (che prese possesso del nuovo continente in nome della Gran Bretagna nel 1770)[7]. Tutti gli indici temporali, sia quelli pertinenti alla cornice complessiva, sia quelli riguardanti le vicissitudini individuali dei personaggi, risultano elusivi. Se badiamo alle indicazioni (poche) che scandiscono la narrazione di quanto avviene a Terralba, apprendiamo soltanto che fra il ritorno a casa della metà cattiva di Medardo e la partenza dello stravagante dottor Trelawney trascorrono almeno tre o quattro anni… Esula dal *Visconte*, insomma, ogni propensione cronachistica e documentaria: abbiamo dinanzi un libro di emblemi, e tocca più che mai al lettore il compito di decidere quale sia il loro significato.

Assai semplice, in apparenza, l'intreccio; l'autore, nella *Nota 1960*, parlerà di una «storia» che era venuta organizzandosi «su se stessa secondo una schema perfettamente geometrico». I primi due capitoli costituiscono una sorta di preambolo: Medardo di Terralba – inesperto e giovanissimo rampollo di una delle più nobili famiglie del Genovesato – attraversa la pianura di Boemia coperta di cadaveri, raggiunge l'imperatore, va in battaglia con atteggiamento entusiastico e inesperto, viene diviso in due da una palla di cannone. Capitolo III: la parte destra di Medardo torna a Terralba e subito rivela istinti sadici, prima ancora di ereditare dal padre Aiolfo il titolo di visconte. Seguono tre capitoli (IV-VI) che fanno perno sui suoi atti di crudeltà, per i quali viene soprannominato «il Gramo»: intanto, la scena viene affollandosi di figurine di contorno, stilizzate secondo un procedimento non dissimile da quello che verrà poi utilizzato nel *Barone*. Altri tre capitoli (VII-IX) narrano prevalentemente le imprese compiute dalla metà sinistra del visconte, detta «il Buono»: di questa metà, fin qui, ci è stato lasciato credere che fosse stata «polverizzata», ridotta a «pappetta» (come abbiamo letto al termine del capitolo II) e invece eccola riapparire in

[7] Tutt'altro che univoche anche le indicazioni che si ricavano da altri scritti calviniani: in una lettera a René Lacote del 20 febbraio 1956 l'autore fa riferimento alla presa ottomana di Buda del 1686, oltre che all'assedio di Vienna; la quarta di copertina da lui stilata nel 1957 (per l'edizione del *Visconte* nella collezione dei «Coralli») rinvia sbrigativamente alla «guerra tra Austria e Turchia del 1716»; la già ricordata prefazione da cui sono corredati *I nostri antenati* nel 1960 recita «le guerre austro-turche, fine Seicento, principe Eugenio, ma tutto lasciato un po' nel vago».

veste di deuteragonista. Infine il X capitolo: duello fra il Gramo e il Buono, ricongiungimento delle due metà, matrimonio fra Medardo e Pamela.

A scompaginare questa simmetria, a evitare ogni possibile effetto di monotonia, intervengono vari elementi, anche strutturali: e fra questi, in primo luogo, va rilevato il sovrapporsi, nell'ordito complessivo, di trame diverse. Non per nulla già nell'*incipit* dell'opera, all'inizio dei due capitoli che fungono da preambolo e che vengono condotti in terza persona, compare una definizione di Medardo, «mio zio», che preannuncia il manifestarsi un narratore intradiegetico: un narratore-personaggio che rivelerà per gradi la propria identità e acquisterà poi (a partire dal capitolo IV) un peso sempre più rilevante, tanto che toccherà a lui (come alla «povera gente» di manzoniana memoria) il compito finale di suggerire ai lettori quale sia «il sugo di tutta la storia».

2.2. Il «Visconte». Fiaba e allegoria. – Due sono le trame che s'intrecciano intorno all'immagine centrale di Medardo dimezzato: l'una d'indole fiabesca, l'altra allegorica, entrambe anomale rispetto ai modelli vulgati.

La prima trama, movimentata e ammaliante, richiama alla nostra mente – oltre a situazioni e a personaggi che abbiamo imparato a conoscere attraverso letture come il *Don Chisciotte* di Cervantes, la *Pamela* di Richardson e poi di Goldoni, le *Confessioni d'un Italiano* di Nievo, il *Master of Ballantrae*, *L'isola del tesoro* e *Nei mari del sud* di Stevenson – certe favole care alla nostra infanzia: ecco operazioni e unguenti prodigiosi, tisane e decotti magici, genitori egoisti e animali soccorrevoli, castelli con torri sinistre e casette piccine, boschi e grotte accoglienti, nobili innamorati e pastorelle indifese … Quante, fra queste elementari presenze, non ci sono già familiari? Eppure appaiono qui trasmutate entro un contesto paradossale, dove la parte sostenuta dagli «eroi» principali è ambigua: il Gramo suscita in noi più pietà che antipatia, poiché mostra di provare fino in fondo – e non per sua scelta – la fatica di essere cattivo; il Buono, così invariabilmente incline a intenerirsi, non merita credito, ha anzi alcunché dell'ipocrita; Pamela si rivela assai meno ingenua e disarmata del prevedibile … I rapporti umani risultano ubbidire alla ferrea legge della forza, messa a nudo senza veli e infingimenti, e tuttavia appunto per questa ragione il confine fra sopraffattori e vittime si rivela mobile. Nessuno è soltanto colpevole, nessuno è soltanto innocente.

La trama allegorica è discontinua, cioè non coinvolge la totalità dei personaggi e delle situazioni che s'incontrano via via. Certo, nei lebbrosi e negli ugonotti, oppure in Mastro Pietrochiodo e nel dottor Trelawney, riconosciamo d'acchito menomazioni caratteristiche dell'umanità contemporanea; l'autore medesimo ha fornito a tale proposito chiarimenti in più

sedi. Così, ad esempio, si legge in una lettera del 7 agosto 1952, inviata al critico marxista Carlo Salinari:

> […] non mi ritrovo nella definizione del motivo centrale del libro: a me che l'uomo sia impastato di bene e di male importava in fondo ben poco; è una cosa vecchia e scontata, si sa. A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, «alienato». Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura «bene-male», l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice, che sono le vere esemplificazioni del mio assunto: i lebbrosi (cioè gli artisti decadenti), il dottore e il carpentiere (la scienza e la tecnica staccate dall'umanità), quegli ugonotti, visti un po' con simpatia e un po' con ironia (che sono un po' una mia allegoria autobiografico-familiare [una specie di epopea genealogica immaginaria della mia famiglia] e anche un'immagine di tutta la linea del moralismo idealista della borghesia dalla Riforma a Croce). [8]

Non tutte le figure però hanno il medesimo valore esemplificativo. Talune lo hanno solo per minimi tratti, altre si sottraggono a qualsivoglia interpretazione generalizzante. Si pensi ai personaggi femminili, alla balia Sebastiana e alla pastorella Pamela: in queste figure non si riflette alcun «ammicco» moralistico e allegorico; siamo dinanzi, piuttosto, a un evidente rovesciamento del luogo comune secondo cui alle donne si attaglierebbe la definizione di «sesso debole». In particolare, viene totalmente capovolto l'archetipo della fanciulla indifesa e bisognevole di soccorso: Pamela non difende la propria verginità; difende la propria autonomia, e ci riesce benissimo.

Anche dalle massime esistenziali, e dalle meditazioni intorno all'intelligenza umana poste sulle labbra dei personaggi, non si ricava alcuna morale univoca. Parallelismi ed echi rendono conto, al contrario, di quanto sia inevitabilmente parziale ogni punto di vista. Prima il Gramo, poi il Buono, infine Ezechiele enunciano in tono perentorio le loro convinzioni, smentendosi a vicenda. Per il primo «ogni incontro di due esseri al mondo è uno sbranarsi» (VI), per il secondo «fare insieme buone azioni» è l'unico modo d'amare (VII), per il terzo l'umanità deve vivere in perenne attesa di qualcosa che trascenda i traffici quotidiani (V, VIII). Analogamente, entrambe le parti del visconte elogiano il dimezzamento quale esperienza necessaria per penetrare al di là della superficie delle cose, dichiarano con solennità

[8] Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 353-354.

di aver acquisito una consapevolezza nuova e preziosa attraverso la prova dolorosa della mutilazione (V, VII); ma sono parole contraddette dai rispettivi comportamenti. Non viene prospettata alcuna sintesi rassicurante: il racconto conserva per il lettore tutta la tensione e la suggestione implicite in una dialettica irrisolta.

2.3. Il Visconte. La prima persona. – Nella finzione romanzesca il libro figura essere stato scritto non da Italo Calvino, ma da un anonimo nipote di Medardo. Costui, col suo apparente candore e con la sua propensione a fantasticare, è in un certo senso il vero protagonista dell'opera, il personaggio più interessante e vitale, l'unico a tutto tondo. Sennonché, gioca con noi a nascondino, quasi divertendosi a svelare d'improvviso la propria presenza. Nato da unione illegittima, «libero come l'aria» (V) per il fatto appunto di non appartenere né alla categoria dei servi né a quella dei padroni, compare scompare ricompare sulla scena con tempestività e ubiquità sospette. Degli avvenimenti illustrati appare essere stato ora testimone indiretto, ora spettatore, ora partecipe. Si compiace spesso di sottolineare *a posteriori* la propria partecipazione alle vicende, passando d'improvviso dalla terza alla prima persona (VI: «Quel bambino ero io»). Sembra per lo più rivivere il passato con immutato sbigottimento e stupore, tuttavia ci sorprende con commenti d'inopinata saggezza (X: «Forse ci s'aspettava che […] s'aprisse un'epoca di felicità meravigliosa; ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo»; «rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui»).

Il narratore ci fa sapere di aver appreso gli avvenimenti che costituiscono l'oggetto privilegiato del racconto in un arco di tempo corrispondente al passaggio dalla tarda infanzia all'adolescenza (III: «Quando mio zio fece ritorno a Terralba, io avevo sette o otto anni»; X: «Io, invece, in mezzo a tanto fervore d'interezza, mi sentivo sempre più triste e manchevole. Alle volte uno si crede incompleto ed è soltanto giovane […] Ero nascosto nel bosco a raccontarmi storie»); nulla ci dice però a proposito dell'età raggiunta all'atto del raccontare. Egli tratteggia sì, succintamente, la propria storia individuale (intrecciando in tal modo una terza trama frammentaria alle due sulle quali ci siamo prima soffermati), ma non ci permette di capire quale età abbia raggiunto all'atto del raccontare. Qual è il suo grado di maturità, quanto è attendibile il suo discorso? Forse che la Boemia e Terralba, la cannonata turca e tutto il resto non sono nient'altro che immagini, della stessa natura di quelle trasfigurazioni fanciullesche a proposito delle quali egli dichiara, proprio nell'ultima pagina, di provare un po' di vergogna?

In effetti, l'atteggiamento dell'*erzählendes Ich* non si differenzia molto da quello dell'*erzähltes Ich*: nel senso che la penna del primo corre sul foglio

con la medesima ambigua agilità con la quale il suo *io* fanciullo guizzava via ai margini di un mondo adulto ricco di insidie e di promesse, nei cui confronti avvertiva un sentimento misto di attrazione e di repulsione. Troppo giovane, allora, per compiere fino in fondo un'esperienza d'iniziazione alla vita, ma già troppo accorto e dotato d'immaginazione per non possedere un po' di malizia: lo vediamo avventurarsi fra i lebbrosi con la scusa di cercare la balia Sebastiana e col malcelato intento effettivo di soddisfare curiosità disdicevoli; assistere ai bagni di Pamela con l'aria di chi assolva obblighi di pura amicizia; prendere parte alle birbonate di Esaù badando bene a non compromettersi…

3.1. Il «Cavaliere inesistente». Genesi, partizione. – Scritto fra il marzo e il settembre del 1959, il *Cavaliere inesistente* si presenta come un libro di incontri e di separazioni, di amori e di avventure che si susseguono in un crescendo di attese e sorprese. Questa volta l'umorismo fantastico di Calvino non s'accontenta di condurci a ritroso nei secoli fino al Sei o Settecento; no, ci trascina molto più addietro, e proprio in quel mondo dei paladini che già offrì infiniti motivi d'ispirazione a una serie lunghissima di opere, popolari e colte, solenni e comiche. La materia del *Cavaliere inesistente*, assai più di quella degli altri due romanzi che compongono la «trilogia araldica», è una materia preesistente, sfruttata. La si può ritrovare nei cantari e nei poemi cavallereschi del Medioevo e del Rinascimento, nella *Gerusalemme liberata* e nel *Torrismondo* del Tasso, nel *Don Chisciotte*, persino nel *Parsifal* di Wagner. Anche certi anacronismi appartengono alla tradizione: non dobbiamo perciò stupirci se i guerrieri di Carlomagno indossano qui elmi e corazze di foggia ancora sconosciuta ai tempi dell'impero franco, o se rispettano le regole di un'etichetta entrata nell'uso più tardi. Non mancano neppure citazioni stravaganti, tra cui una serie di insulti ricalcata dal *Contrasto della donna genovese* del trovatore provenzale Rambaldo de Vaqueiras (IV: «Sozo! Mozo! Escalvao!», ovvero «sozzo, scemo, pelato»).

La tentazione di stabilire raffronti troppo impegnativi e precisi deve peraltro essere scartata. Ovviamente, è lecito osservare che nella prima parte di questo libro l'autore si rifà con maggior frequenza al Boiardo e all'Ariosto, nella seconda a esempi più antichi (specie là dove riprende il grande tema del viaggio d'iniziazione) o più moderni (facendo uso, ad esempio, di iperboli che sembrano gareggiare con quelle che s'incontrano nel *Barone di Münchhausen*). Ma tutto ciò ha scarsa importanza: la pluralità stessa delle fonti rende inutile l'inventario dei riferimenti letterari possibili. Il punto è che il *Cavaliere* non va considerato alla stregua di una parodia, benché includa fra le sue pagine non pochi spassosi travestimenti di modelli convenzionali; è un'opera largamente autonoma che ubbidisce a una pro-

pria logica interna, non altrimenti da una nuova costruzione architettonica che incorpori – armonizzandoli e piegandoli a uno scopo diverso rispetto a quello originario – i resti di vecchi edifici.

Del resto, a dispetto dello sfondo remoto e delle immagini fantasiose di cui abbonda, questo romanzo s'incardina su un motivo strettamente legato alla condizione dell'uomo contemporaneo: la critica «all'*organization man* in una società di massa» (come si legge nella già citata presentazione della versione inglese dei *Nostri antenati*). L'appuntarsi più diretto della riflessione sul contrasto fra ciò che l'uomo è e ciò che crede di essere, sugli elementi costituivi della personalità di ciascuno, sottende un pessimismo acuito circa le prospettive di un'epoca nella quale il neocapitalismo sembrava gareggiare col cosiddetto «socialismo realizzato» nel creare uno stuolo di burocrati. In effetti, la superficie comico-avventurosa va considerata come una sorta di schermo antifrastico: le storie che s'intrecciano in questo romanzo corale sono in realtà «storie di formalismi vuoti e di concretezza del vivere, di presa di coscienza d'essere al mondo e autocostruzione d'un destino, oppure d'indifferenziazione dal tutto» (cito ancora dalla presentazione di *Our Ancestors*).

I capitoli sono dodici, forse in omaggio (un omaggio ironico, s'intende) alla tradizione epica. Nei primi sei la vicenda si svolge in modo lineare, come nei precedenti romanzi della trilogia. I personaggi principali ci vengono presentati l'uno dopo l'altro: Agilulfo nel capitolo I, Rambaldo nel II, Gurdulù nel III, Bradamante nel IV (di sfuggita) e nel V (più compiutamente), Torrismondo nel VI. Poi la storia si complica. Il VII capitolo include infatti un racconto retrospettivo che chiama in gioco un ulteriore personaggio, Sofronia, e mette in dubbio il fatto che fosse vergine quando fu salvata dai briganti (impresa sulla quale si basa il cavalierato e la ragion d'essere di Agilulfo). Ciò determina un allontanarsi multiplo dal campo franco: parte Torrismondo, che si crede figlio di Sofronia e dell'Ordine dei Cavalieri del San Gral, alla ricerca del presunto padre collettivo; parte Agilulfo (col suo scudiero Gurdulù), alla ricerca di Sofronia; parte Bradamante, innamorata di Agilulfo; parte Rambaldo, innamorato di Bradamante. Seguono tre capitoli dedicati alla descrizione dei viaggi di Agilulfo (VIII, IX) e di Torrismondo (X), con episodi che coinvolgono nuove figure (Agilulfo incontra la maliarda Priscilla, prima di ritrovare Sofronia; Torrismondo combatte a favore del popolo dei Curvaldi, sfruttato dai Cavalieri del Gral). Nel capitolo XI parecchi fili della narrazione si riannodano e subito si sciolgono; Torrismondo, Sofronia, Agilulfo escono definitivamente di scena: Torrismondo sposa Sofronia, avendo scoperto di non avere con lei legami di consanguineità, e si stabilisce in Curvaldia; Agilulfo, caduto in equivoco, scompare lasciando la propria armatura (e la propria determinazione) in

eredità a Rambaldo. Resta aperta la storia di Bradamante e Rambaldo, che trova esito nell'ultimo, brevissimo, capitolo: la guerriera, libera ormai dalla sua infatuazione per Agilulfo, arde finalmente d'amore per il giovane e appassionato paladino e con lui si avvia incontro al futuro.

Va aggiunto che ben sei capitoli (i capitoli centrali, IV-IX) vengono introdotti da proemi nei quali una narratrice misteriosa e palesemente inattendibile, Suor Teodora, ci intrattiene sui problemi della scrittura e del rapporto tra vivere e scrivere. Ma il metaracconto si fonde inestricabilmente col racconto nel capitolo XII, dove Suor Teodora (nome che significa «dono di Dio» o anche «donata a Dio») rivela, con un'estrema giravolta, di essere Bradamante («fiera-amante», «libera-amante»): una scrivana-guerriera usa a ritirarsi di quando in quando in convento per «cercare di capire» le vicende in cui è stata coinvolta.

3.2. Il «Cavaliere». Pessimismo storico e slanci utopici. – La denuncia di quanto siano ambigue le relazioni intersoggettive, e la connessa polemica conto ogni forma di convenzione innalzata a moralità, costituisce il più insistito *Leitmotiv* dei *Nostri antenati*. Da un lato l'autore esalta ogni sforzo di autodeterminazione sia individuale sia collettiva; dall'altro condanna l'irrigidirsi dei comportamenti in abitudini e codici supinamente accettati. Nella dimensione pubblica, la necessità di compiere nette scelte di campo risponde a un imperativo etico tanto più impellente quanto più la vicenda del genere umano tende a presentarsi come sequenza dolorosa di sterili guerre per il predominio. I *Nostri antenati* danno larga testimonianza della diffidenza di Calvino nei confronti delle «sante cause» e insieme della sua ripugnanza verso gli atteggiamenti rinunciatari. Non a caso nell'ultimo romanzo della trilogia, che pure è quello in cui pare circolare un'aria più rarefatta, proprio a un popolo che ha saputo liberarsi dall'oppressione è affidato il compito di farsi portavoce del messaggio decisivo: «Anche ad essere si impara» (XI).

Vero è peraltro che, nel passaggio dal *Visconte* al *Barone* al *Cavaliere*, le possibilità per il singolo di incidere sul tessuto sociale risultano sempre più limitate: l'attivismo dei personaggi finisce per scontrarsi con regolamenti e prassi consolidate capaci di frustrare gli slanci più generosi. La satira dell'immobilismo si raggruma allora in descrizioni grottesche, tocca vertici di violenza sarcastica.

Nel *Cavaliere* la vita collettiva viene fatta coincidere con una sorta di caos ben radicato, accuratamente programmato e coltivato da chi detiene il potere; i rapporti fra i popoli, fra le classi e fra gli individui ubbidiscono a tradizioni stratificate di cui si è perduto il senso, e la violenza l'arroganza il fanatismo regnano come veri padroni. Coloro che avvertono quanto sia

assurda tale situazione di stallo (i giovani Rambaldo, Torrismondo, Bradamante) devono misurarsi innanzi tutto con una difficoltà d'orientamento, con l'assenza di criteri-guida. La guerra senza tempo (priva di un inizio e di una fine) che si combatte fra Cristiani e Infedeli assurge a simbolo negativo dell'intera storia umana, vista come «un passarsi di mano in mano roba sempre più ammaccata» (IV). All'interno di questo quadro le occasioni per distinguere fra il giusto e l'iniquo si offrono quando uno meno se l'aspetta, o vengono postulate attraverso un mero atto di volontà. Così Torrismondo s'imbatte nei Curvaldi per caso, così Rambaldo eredita l'armatura di Agilulfo quando meno se l'aspetta, così Bradamante nella chiusa dei libro continua ad auspicare un domani diverso, un regno o città futura da conquistare tra «i fumi di devastazioni» che avvolgono i castelli e i giardini a lei cari (XII). Parole, queste, nelle quali dobbiamo riconoscere l'espressione non certo di un improvviso stato di euforia, sibbene di un'ostinazione ansiosa, di uno smarrimento che pur rifiuta di identificarsi con una resa. Respingendo la tentazione di coltivare esclusivamente il proprio giardino, Bradamante non cessa di contemplare macerie e rovine: se la sua voce suona trepida, anziché atona e rassegnata, è in virtù di quel medesimo *amor vitae* che aveva ispirato la preghiera laica di Rambaldo al termine del capitolo V: «Non ci sono altri giorni che questi nostri giorni prima della tomba, per noi vivi e anche per voi morti. Che mi sia dato di non sprecarli, di non sprecare nulla di ciò che sono e di ciò che potrei essere».

Propositi di contrasto, «non accettazione di una situazione data». Nel 1959 Calvino si studiava ancora di tener fede al motto di Romain Rolland («pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà») che aveva fatto proprio alla prima lettura di Gramsci; contemporaneamente, sia in veste di narratore sia in veste di saggista, denunciava il tramonto di quella chiarezza di intenti da cui erano stati sorretti gli uomini migliori della sua generazione al tempo della lotta antifascista, e rimetteva in discussione giudizi e parametri valutativi non più idonei a fungere da bussola in un mondo sempre meno padroneggiabile con i consueti strumenti conoscitivi. Una chiave per leggere il *Cavaliere* ci viene non a caso offerta da un saggio coevo, *Il mare dell'oggettività*: «oggi, il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale» [9].

[9] Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I, Milano, Mondadori, 1995, p. 60.

3.3. Il «Cavaliere». Passioni amorose e inquietudine esistenziale. – Alla situazione di stasi, di falso movimento, in cui versa la vita pubblica, fa da contrappunto l'estrema irrequietezza esistenziale da cui sono contraddistinti i personaggi giovani, che attraversano delle vere e proprie crisi di identità.

Rambaldo, subito dopo il duello con il califfo Isoarre, scopre come l'appagamento del desiderio personale di vendetta da cui era animato non si traduca nell'acquisto di una maggiore padronanza di sé. Passa dall'essere succubo di un'ansia antica (legata alla perdita del padre, di cui cerca invano un sostituto in Agilulfo) all'essere dominato da «ansie più brucianti» (IV). Ingenuo e inesperto, s'innamora di Bradamante perché crede di riconoscere in lei una donna nella quale la bellezza si unisce con la risolutezza. Insegue qualcosa che lo completi, un rapporto con chi gli appare «diverso».

Bradamante, che è in realtà istintiva e pasticciona, ama Agilulfo perché a sua volta ammira in lui le qualità di cui si sente priva, cioè la coerenza, il perfetto controllo delle pulsioni affettive. E non meno irrequieta ci appare quando indossa le vesti di Suor Teodora.

Torrismondo manifesta fin dal principio una sorta di disperato nichilismo: «Non c'è difesa né offesa, non c'è senso di nulla […] La guerra durerà fino alla fine dei secoli […] abbiamo dimenticato perché combattiamo […] Senti queste rane? Tutto quel che facciamo ha tanto senso e tanto ordine quanto il loro gracidio, il loro saltare dall'acqua a riva e dalla riva all'acqua» (VI). Questo scetticismo è, oltre che il prodotto della situazione esterna, l'espressione di una tendenza interiore, regressiva. Come Rambaldo e come Bradamante, così Torrismondo cerca un senso alla propria vita, ma lo cerca nel passato più che nel presente: va inseguendo la vera storia della propria nascita. A muoverlo, al di là del puntiglio e degli obblighi nobiliari, è il desiderio di ricuperare la felicità inconsapevole delle origini, la pace del grembo materno: «Era il bosco che voleva ritrovare, l'umido oscuro bosco dell'infanzia, la madre, le giornate della grotta, e più in fondo la pura confraternita dei padri, armati e veglianti attorno ai fuochi d'un nascosto bivacco, vestiti di bianco, silenziosi, nel più fitto della foresta, i rami bassi che quasi sfiorano le felci, e dalla terra grassa nascono i funghi che mai vedono il sole» (VII). Quando appare in scena, è sdegnoso e superbo; ma i suoi astratti furori celano un profondo desiderio di tenerezza, di abbandono, di ricominciare da capo.

Un'identità rituale, tutta esterna, è invece posseduta dai personaggi adulti. Non si tratta tuttavia di personaggi del tutto «piatti», privi di contraddizioni. Persino Gurdulù e Priscilla sono passibili di mutamento, come suggerisce la conclusione della vicenda del primo e la scoperta di gioie inaspettate da parte della seconda. Certo, il testo in questi casi non offre se non cenni, e non mi pare proficuo insistere sul significato fin troppo palese

del loro comportamento. Ma va sottolineata almeno l'insoddisfazione profonda da cui è abitato Agilulfo.

Agilulfo, «cavaliere inesistente», viene acquistando a poco a poco una paradossale consistenza e profondità. Per taluni aspetti egli testimonia come l'apparenza sia ingannevole, come la forma possa sostituirsi alla sostanza. Libero dalle debolezze della carne, fanatico dei regolamenti, sembra essere dapprincipio la mera caricatura – proiettata nel passato – d'un tipo d'uomo assai diffuso ai nostri giorni, l'uomo che si mortifica nello svolgere meccanicamente mansioni più o meno importanti. Per altri aspetti invece è un personaggio positivo: contrapponendosi alla generale trascuratezza e confusione, rappresenta un'esigenza d'ordine ben motivata, la volontà di non soggiacere al caso, di lasciare un'impronta nella storia (sarà un'impronta leggera, sempre meglio di niente). C'è inoltre in lui un'irrequietezza che, pur esplodendo a tratti in manifestazioni d'intolleranza (si pensi al suo accanirsi contro i pipistrelli, già nel capitolo II), sottende un desiderio rimosso di integrità, di essere ben altro che un'armatura vuota, a ricordarci quanto sia insopprimibile l'aspirazione dell'umanità a una vita più autentica.

Vero è, come ha osservato Domenico Scarpa, che nel *Cavaliere* l'autore sembra avere «distribuito qualche scaglia di sé in *tutti* i personaggi, perfino nello scudiero Gurdulù» [10]. Anche perciò, quando abbiamo terminato di girare i fogli del libro, la domanda rivolta da Carlomagno ai paladini, «Ecchisietevòi», si arrovescia di fatto in un'altra, più conturbante, domanda: «Ecchisiamonòi».

[10] Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 79.

Calvino editore di sé medesimo

1. – Sul modo in cui Calvino raccolse in volume le proprie opere ben pochi studiosi si sono soffermati. Tolte le «Note e notizie» che corredano le edizioni postume dei *Romanzi e racconti* e dei *Saggi* [1], le voci che si potrebbero riunire a tutt'oggi in una bibliografia specifica sono davvero scarse: un saggio di Maria Corti su *Marcovaldo*, un'indagine di Falaschi sui primi racconti neorealistici, un articolo di McLaughlin sulle metamorfosi della *Speculazione edilizia*, i capitoli iniziali dello studio di Francesca Serra su *Palomar* [2]. Per il resto occorre spigolare qua e là, fra le pagine dei moltissimi contributi che sono stati dedicati all'autore ligure [3].

Un argomento noioso? Una ricerca destinata ad approdare a risultati ovvi? No, al contrario. E lasciamo pur perdere, in questa sede, le utili osservazioni critiche che si potrebbero ricavare da un esame integrale del «paratesto», da uno sfruttamento sistematico dei suggerimenti che ci ha offerto Gérard Genette in *Seuils*. Lasciamo perdere, insieme, ogni tentazione di passare sistematicamente in rassegna le varianti relative ai singoli scritti.

---

[1] Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 voll.; *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 tomi.

[2] Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in «Strumenti critici», 27, 1975, poi in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978; Giovanni Falaschi, *Negli anni del neorealismo*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici - Riccardi, 26-28 febbraio 1987), a cura di Falaschi, Milano, Garzanti, 1988; Martin L. McLaughlin, *The genesis of Calvino's «La speculazione edilizia»*, in «Italian Studies», XLVIII, 1993; Francesca Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

[3] Vanno ricordate, almeno, le pagine di Cristina Benussi su *I racconti* (in Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma - Bari, Laterza, 1989) e le osservazioni di Antonio Russi su alcune varianti testuali del *Sentiero dei nidi di ragno* (in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Mario Petrucciani, III, Roma, Lucarini, 1982). Sulle varianti della *Speculazione edilizia* richiamai l'attenzione nel saggio presentato al Premio Calvino 1988 (ne uscì un primo estratto su «L'indice dei libri del mese», VI, 4, aprile 1989).

Chiunque lo desidera può d'altronde verificare ormai senza difficoltà, sulla scorta dei dati forniti soprattutto da Mario Barenghi e da Bruno Falcetto, come la leggerezza, la rapidità e l'esattezza calviniane fossero il frutto di un lavorio inesausto, di revisioni stratificate: di una «arte del levare» magistralmente coltivata fin dagli anni Quaranta, e destinata a coniugarsi con una non meno calibrata «arte dell'aggiungere» a partire dalla metà degli anni Sessanta (dalle *Cosmicomiche* in poi)[4]. A rifacimenti, adattamenti, revisioni furono sottoposti moltissimi racconti, sia al momento del passaggio dalle colonne di un periodico alle pagine di un libro, sia in occasione di una nuova uscita in volume. Spesso i mutamenti rispondevano a preoccupazioni non solo stilistiche, ma anche ideologiche. Talora discendevano da mere esigenze di chiarezza o riflettevano quegli ovvi ripensamenti che sempre s'accompagnano con istanze perfezionistiche. Così nella *Spirale*, ad esempio, «Visitate la Rau» (1965) diventò – dopo lo scioglimento della Repubblica Araba Unita – «Volate Egyptair» (1984); così tutti i tempi del semaforo di cui si parla nell'*Inseguimento* vennero dimezzati quando il racconto fu incluso nella *Memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, e riportati alla durata primitiva quando furono corrette le bozze di *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

Certo è che Calvino fu per molti aspetti un editore di sé medesimo assai irrequieto, incline a ritoccare e modificare silenziosamente – anche a distanza di decenni – i testi già pubblicati. Un po' tutta la sua attività di autoeditore meriterebbe un esame approfondito. Cercherò qui di porne in evidenza qualche aspetto macroscopico, in particolare quello che mi sembra il più tipico: Calvino rimescolava e distribuiva di volta in volta i propri scritti in libri diversi, e lasciava che questi ultimi circolassero contemporaneamente benché avessero delle parti in comune. Ecco allora che l'acquirente – poniamo – degli *Amori difficili* si ritrova fra le mani un volume che comprende un pezzo (*L'avventura di un soldato*) già apparso nella prima edizione di *Ultimo viene il corvo* oltre che nel libro terzo dei *Racconti*, un altro pezzo (*L'avventura di un bandito* ovvero *Un letto di passaggio*) proveniente dal libro primo dei *Racconti* e poi incluso nella seconda edizione di *Ultimo viene il corvo*, un altro ancora (*L'avventura di un automobilista* ovvero *Il guidatore notturno*) ripreso da *Ti con zero* … Il lettore fedele si trova insomma dinanzi a un gioco di intersezioni e sovrapposizioni che lo invita implicitamente a reinterpretare il singolo testo nell'ambito di una mutata sequenza contestuale: e càpita non di rado che nella nuova serie le

[4] Per questo cambiamento nel *modus corrigendi* dell'autore si veda in particolare *Romanzi e racconti* cit., II, 1992, p. 1322 ss.

pagine rivelino nuovi significati allegorici, o magari che si renda manifesto uno spessore autobiografico altrove inavvertibile.

Come il protagonista del *Castello dei destini incrociati* è chiamato a leggere le medesime carte in chiavi differenti, così noi siamo indotti a decifrazioni molteplici. Noi? Noi di lingua italiana o di lingua francese o …? In certi casi la nostra lingua madre determina un cambiamento inaspettato nella nostra posizione, un cambiamento che non dipende dalle capacità del traduttore o dalla tradizione nazionale che abbiamo alle spalle: a cambiare è proprio l'indice del libro, e magari addirittura il titolo (si pensi, per esempio, alle trasformazioni subite da *Una pietra sopra*)[5]. Sennonché, sappiamo che parecchi editori stranieri furono responsabili di scelte arbitrarie, e descriverle ci costringerebbe ad aprire una troppo lunga parentesi. Accontentiamoci dunque, per quanto concerne siffatta questione, di prendere atto della sua esistenza: di ricordare come lo scrittore ligure avesse rinunciato ben presto a esercitare un controllo sulle edizioni estere che avrebbe comportato un enorme dispendio di energie. Altro è infatti l'essere disponibili al dialogo con i singoli traduttori, altro la pretesa di sorvegliare una riproduzione libraria sempre più vasta. Forse proprio perché ben conosceva i processi editoriali, e nutriva al riguardo una certa dose di sano scetticismo, Calvino non si fece coinvolgere più di tanto in dispute defatiganti.

Ci interessa il fatto che egli abbia voluto, come autore-curatore, proporre di volta in volta al pubblico una differente immagine di sé. Possiamo cogliere in questo atteggiamento un segno di rispetto, una prova ulteriore della serietà con cui viveva la vocazione a esprimere e comunicare: da moderno professionista, alieno da indulgenze nei confronti del mito tardoromantico della spontaneità. Ma possiamo anche scorgervi il sintomo di un'inquietudine più profonda: un riflesso delle incertezze che nutriva sul senso complessivo del proprio lavoro, ossia dei dubbi e degli interrogativi che perennemente si riproponeva sulla propria identità, sul proprio io. Non sarà inutile, a questo proposito, citare un brano dell'intervista rilasciata a Marco d'Eramo nel 1979: «in me prevale forse una morale artigiana. Cerco di fare prodotti che servano. Non mi prefiggo mai come fine la soggettività, l'espressione di un me stesso – che non so quale sia. Mi prefiggo il servizio, il fare ogni volta l'oggetto che mi chiedono […] Ogni cosa è costruita in un dato modo, ogni cosa è un'operazione che parte da determinati dati,

[5] Un fondo delle opere di Calvino tradotte è stato riunito – per iniziativa di Paolo Fabbri e grazie alla donazione di Esther Singer Calvino – presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi nel 1995. Comprende circa 380 volumi, catalogati in *Italo Calvino: un destin croisé. Fondo Calvino tradotto. Les oeuvres originales et leurs traductions internationales*, a cura di Paolo Fabbri, Eva Catizone, Francesca Perrazzelli e Caroline Poirier-Jeanvoine, introduzione di Fabbri, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 1995.

da determinati materiali. Ogni volta cerco di cominciare *ex novo*, come se fosse il primo libro che scrivo. Sono estremamente imbarazzato quando mi si parla di un disegno generale dei libri che ho scritto, che sono punti isolati: in mezzo ci sono tante giornate vuote, tante esperienze che mi si sono concretate in cose scritte» [6].

Come si vede, qualsiasi discorso su Calvino editore di sé medesimo tende a condurre lontano, a dispetto di ogni restrizione del campo di indagine. Per ovvie ragioni di spazio, mi limiterò qui ad accennare a alcuni momenti, o fasi, di questa sua attività: procedendo un poco a spanne, tralasciando non solo le traduzioni, ma anche le *plaquettes* e le edizioni collaterali apparse in Italia (Sodalizio del Libro di Venezia, Club degli Editori di Milano, eccetera). Farò riferimento privilegiato ai libri usciti in Italia presso Einaudi, i più significativi del resto, come risulta da tutte le testimonianze sul rapporto intercorrente fra lo scrittore e la casa torinese. Dalle quali testimonianze basterà trarre preliminarmente una citazione: «Come autore, [Calvino] seguiva la lavorazione dei suoi libri dal momento in cui consegnava l'originale dattiloscritto fino a quando dalla legatoria arrivavano le prime copie finite del volume. Leggeva e correggeva le bozze con attenzione, ma non era uno di quegli autori che sulle bozze intervengono in modo sfrenato con varianti e riscritture. Scriveva inoltre tutti i risvolti e le quarte di copertina dei propri libri; e sceglieva le illustrazioni da riprodurre nella sopracoperta. In stretta collaborazione con l'ufficio stampa, dedicava una cura particolare all'invio del libro ai critici, e decideva a quali giornali dare qualche pagina in anteprima» [7].

2. – Il primo momento su cui vorrei richiamare l'attenzione precede di circa un lustro la svolta che si determinerà nella poetica calviniana durante gli anni Sessanta. All'inizio di questo decennio sono ormai fuori commercio *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Ultimo viene il corvo*, *L'entrata in guerra*; Calvino si presenta perciò al pubblico come autore, essenzialmente, di due libri: *I racconti* (1958) e *I nostri antenati* (1960). Due grossi volumi riassuntivi, che sottendono il desiderio di inscrivere retrospettivamente le proprie opere entro un «disegno generale», quel disegno appunto che apparirà difficilmente tracciabile allo scrittore intervistato – vent'anni dopo – da Marco d'Eramo. Sia l'indice dei *Racconti* (articolato in sezioni e sottosezioni) sia la prefazione ai *Nostri antenati* (destinata a trasformarsi in postfazione nel

[6] *Italo Calvino. Intervista a cura di Marco d'Eramo*, in «Mondoperaio», XXXII, 6, giugno 1979, pp. 135 e 138.

[7] Luca Baranelli, *Un ricordo di Italo Calvino*, in «Università di Siena. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXVII, 1996, p. 361.

1967, quando muterà anche la successione delle tre storie araldiche) ubbidiscono a una logica palese: trarre un bilancio complessivo, rendere più visibili le linee di ricerca fin lì seguite, sollecitare gli interlocutori elettivi a scoprire il carattere complementare di narrazioni per altri versi autonome.

Naturalmente, per rendere più visibili alcune linee, Calvino ne cancella o vela altre. Spostamenti, scarti, tagli, ritocchi gli servono anche per marcare la distanza rispetto a certe ingenuità giovanili, per rendere meno manifesti i pedaggi (non troppo alti, in verità, ma tutt'altro che inconsistenti) pagati in precedenza al clima neorealistico e alla militanza politica nel partito comunista. Dai *Racconti*, fra l'altro, vengono escluse undici delle trenta storie brevi che figuravano nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949). Ecco che cadono due pezzi dedicati alla Liguria contadina, di gusto post-naturalistico (*Alba sui rami nudi*, *Di padre in figlio*); un monologo che dava voce a ossessioni primordiali, misantropiche e misogine (*La casa degli alveari*); una rievocazione resistenziale di taglio grottesco (*La fame a Bévera*); due bozzetti a basso tenore narrativo, volti a denunciare contrasti sociali divenuti più stridenti nella crisi del dopoguerra (*Visti alla mensa*, *Desiderio in novembre*); due favole politiche (*Impiccagione di un giudice*, *Chi ha messo la mina nel mare?*). Cadono anche *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo*, *Angoscia in caserma*: tre pezzi contraddistinti da tratti strutturali e stilistici anomali rispetto all'intera produzione calviniana, concepiti probabilmente all'origine come parti di un unico, ampio affresco narrativo.

Parallelamente, la creazione di una sezione che s'intitola *Le memorie difficili* ha un duplice effetto: da un lato lega in una sorte di frammentario romanzo autobiografico narrazioni condotte tanto in prima quanto in terza persona (come *L'occhio del padrone*, dove già è delineato il tema centrale della *Strada di San Giovanni*); dall'altro ci dissuade dal leggere in chiave autobiografica tutto ciò che è dislocato al di fuori di questa sezione. Ne risulta ulteriormente dissimulato, ad esempio, il vissuto personale di quella stupefacente confessione che è *La speculazione edilizia* (ridotta, per l'occasione, da romanzo breve a racconto lungo).

3. – La seconda fase su cui desidero rapidamente soffermarmi si apre nel 1963 e dura circa un decennio. Potremmo chiamarla la fase della separazione, o frammentazione. Terminata finalmente la stesura della *Giornata d'uno scrutatore*, ripudiato definitivamente lo storicismo, rimessa in discussione la nozione di individualità umana, Calvino approda a quella «poetica della discontinuità» che si manifesta già esemplarmente nelle storie di Qfwfq. E mentre viene scrivendo e pubblicando testi nuovi sempre più sperimentali e ardui (dalla *Cosmicomiche* alle *Città invisibili*), eccolo intento a «smontare» le grandi costruzioni antologiche del 1958-1960.

Già ho rammentato come nel 1967 *I nostri antenati* mutino assetto. Abbandonata la successione storica delle vicende narrate (che voleva il Medioevo carolingio al primo posto), viene ripristinato silenziosamente l'ordine della stesura e della pubblicazione originaria: prima *Il visconte dimezzato*, poi *Il barone rampante*, infine *Il cavaliere inesistente*. Il margine di precarietà dell'apparentamento è in tal modo esibito. Non per nulla la prefazione diventa una postfazione e acquista il titolo di *Nota 1960*; quasi che l'autore volesse ribadire: «Badate, questo è solo un tentativo d'interpretazione contestuale, un abbozzo di sintesi nato *a posteriori*».

Ma sono soprattutto *I racconti* a essere dichiarati implicitamente «provvisori». Non rinnegati, certo (vengono anzi continuamente ristampati); piuttosto ridotti da opera-principe a testimonianza eccentrica; condannati a una sorta di vita periferica, sempre più in ombra. Nel 1963 infatti Calvino pubblica come libri autonomi sia una versione più ampia della *Speculazione edilizia* (recuperando sostanzialmente il testo apparso su rivista nel 1957) sia la serie completa delle storie di Marcovaldo (*Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*). Due anni dopo licenzia in un volumetto a sé stante *La nuvola di smog* e *La formica argentina*. Nel 1969 allestisce una nuova edizione di *Ultimo viene il corvo*, recuperando parecchi dei racconti giovanili già riuniti sotto il medesimo titolo venti anni prima e ridistribuendoli secondo un criterio di affinità tematica non troppo dissimile da quello utilizzato nei *Racconti*. Nel 1970 dà alle stampe *Gli amori difficili* nella collana degli «Struzzi» (sede non abituale per Calvino, a differenza dei «Coralli» e dei «Nuovi Coralli»): e il libro sembra preludere a una radicale risistemazione di tutti i pezzi brevi, giacché reca sul verso del foglio di rispetto l'indicazione «I racconti di Italo Calvino».

Insomma, all'inizio degli anni Settanta ben quarantacinque dei cinquantadue pezzi inclusi nella grande raccolta del 1958 sono presenti in libreria sotto un diverso frontespizio, spesso in versione riveduta e accorpati con altri scritti; e di lì a poco anche il trittico dell'*Entrata in guerra* verrà riproposto come «insieme» indipendente. A questo punto rimarrà patrimonio esclusivo dei *Racconti* solo un'esigua manciata di testi: *Mai nessuno degli uomini lo seppe*, *La gallina di reparto* (ricavata dal terzo capitolo del romanzo incompiuto *La collana della regina*), *La notte dei numeri*, *La signora Paulatim*.

Non abbiamo notizie esplicite circa il giudizio maturato dall'autore durante gli anni Sessanta su questi quattro testi, non sappiamo se intendesse recuperarli altrimenti o se li valutasse ormai alla stregua di quelli lasciati volutamente sparsi. Certo nel più antico (*Mai nessuno degli uomini lo seppe*, collocato fra i primi «Idilli difficili») il tema dell'incapacità a comunicare fra individui appartenenti a classi diverse (pastori e borghesi) s'intreccia in

modo ambiguo con quello dell'eterno rapporto fra uomo e natura, nel quadro di una cupa rappresentazione arcaizzante. Nei rimanenti (raggruppati in quella sottosezione che in un primo tempo si sarebbe dovuta intitolare «Il mondo delle macchine») [8] la denuncia dell'alienazione di chi è costretto a vivere una vita scandita da gesti automatici è affidata a un mimetismo caricaturale un poco schematico. Non mi pare dubbio però che anche qui, come in molti scampoli della vasta sperimentazione condotta negli anni Cinquanta, compaiano sequenze per molti aspetti ragguardevoli, altamente rappresentative di un itinerario che fu consapevolmente multiforme.

D'altro canto, l'operazione preannunciata sul foglio di rispetto degli *Amori difficili* non avrà seguito: Calvino non procederà mai a un riordinamento sistematico dei propri racconti. Anche il ripristino – nel 1976 – dell'indice originario di *Ultimo viene il corvo* suonerà come un rinvio *sine die*, come una rinuncia.

Potremmo allora rileggere la prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*: e scopriremo facilmente come la tendenza a considerare a mo' di «punti isolati» i propri libri fosse consustanziale alla logica combinatoria a cui s'affidava l'autore nel ricostruire la genesi del suo primo romanzo. Del resto, alla nuova presentazione del *Sentiero* va storicamente e idealmente accostata la cosmicomica *Un segno nello spazio* (ideata, stesa e rielaborata fra il 1963 e il 1965). Identico il nucleo di riflessioni; assai simile il senso di smarrimento, di estraneazione, di «rimorso» e «vergogna», confessato dal prefatore e da Qfwfq. È a quest'altezza che Calvino comincia a ridefinire i concetti stessi di autore e di testo, a elaborare quell'idea di soggetto come «essere plurale» che verrà poi formulata con la massima lucidità teorica in saggi quali *Cibernetica e fantasmi* e *I livelli di realtà in letteratura*.

Va ribadito peraltro che le opzioni a favore del «discreto» e del combinatorio non implicavano affatto le dimissioni dalle responsabilità autoriali, l'abbandono del singolo libro alla cosiddetta deriva dei significati, una delega assoluta al lettore. Può essere interessante, a tale proposito, citare il passo conclusivo della lettera che Calvino inviò a Roberto Cerati, direttore commerciale della casa Einaudi, per chiedere che si rimandasse l'edizione degli *Amori difficili* (la lettera, spedita da Parigi il 18 marzo 1970, mi è stata cortesemente mostrata da Luca Baranelli): «So che mi giudicherete un nevropatico ma (mentre un romanzo come si pubblica si ristampa e non ci sono più problemi … tranne che con Gadda) per un libro composito una presentazione in nuova veste o con un nuovo titolo è sempre come una novità. È come una esposizione per un pittore, per cui conta come i quadri sono messi insieme, se si vuole fare una cosa che abbia un senso. Già la

[8] Cfr. Bruno Falcetto, in Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, 1992, p. 1437.

nuova edizione d'*Ultimo viene il corvo* mi ha lasciato scontento perché non sono riuscito a darle un senso».

Quanto maggiore era l'imbarazzo a tracciare un disegno generale, tanto più forte restava la volontà di «dare un senso» a ogni singolo libro. Prefazioni e postille recenti venivano così a corredare i libri vecchi, mentre in quelli nuovi crescevano progressivamente l'ampiezza e l'importanza delle cornici [9]: sempre più Calvino si preoccupava d'inscrivere i suoi racconti entro uno spazio saggistico o saggistico-narrativo, con l'intento di indurre i destinatari a una lettura problematica, criticamente partecipe.

4. – C'è una terza e ultima fase, meno immediatamente identificabile, che vorrei illustrare. È rimasta interrotta per l'intervento improvviso delle Parche; parlarne significa dunque azzardare ipotesi, muoversi su un terreno sdrucciolevole. Tuttavia i documenti che ci sono rimasti hanno una loro eloquenza: e ci dicono, fra l'altro, che l'autore delle *Città invisibili* e della *Taverna dei destini incrociati* non era affatto giunto sull'orlo del silenzio (come credettero alcuni critici). Già nel periodo intercorrente fra la pubblicazione della *Taverna* (1973) e quella di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) lavorava su moltissimi tavoli, veniva preparando contemporaneamente una pluralità di libri. Nutriva dubbi, s'interrogava su sé stesso e sul pubblico, soffriva di perfezionismo, ma non pativa certo per l'inaridirsi della vena creativa.

Possiamo assumere come documento-chiave quell'elenco autografo di «libri da scrivere» che ho riprodotto nell'introduzione al terzo volume postumo di *Romanzi e racconti* [10]. Come si ricorderà, la prima parte dell'elenco – comprendente ben quindici voci – fu materialmente stesa o ricopiata fra il marzo e il settembre del 1978; e Calvino ne parlò a Nico Orengo come di una lista che continuava ad allungarsi in basso senza accorciarsi in alto.

Quattro voci corrispondevano a progetti nati da sollecitazioni esterne: «L'ordine nel delitto» rinviava a un *déjeuner oulipien* del 1972; «Dialoghi storici» e «Teatro dei ventagli» erano legati a collaborazioni con la RAI (contratti del 1974 e del 1977); «Lodolinda» a una richiesta del «Corriere dei Piccoli» (1977). Quattro i progetti di *fiction* per così dire autonomi: «I 5 sensi», «Gli oggetti», «Incipit» (poi *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), «Romanzo vecchio»: tutti, tranne quel «Romanzo vecchio» su cui è

[9] «È vero che … negli ultimi anni, diciamo negli ultimi dieci anni, l'architettura ha preso un posto importante nel mio lavoro, forse troppo importante; però bisogna dire che solo quando sento di avere raggiunto una struttura rigorosa mi pare di avere fatto qualcosa che sta in piedi, un'opera finita» (*Preparativi per un'intervista* [1983], a cura di Andrea Di Castri, in «Micromega», 4, ottobre-novembre 1996, p. 230).

[10] Cfr. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., 1994, pp. XIII-XIV.

possibile avanzare solo vaghe congetture, concepiti come sviluppo di serie o spunti che ci riportano alla prima metà degli anni Settanta (*Il nome, il naso* è del 1971-1972, *La glaciazione* del '73, *La squadratura* del '75). Quattro anche le voci di saggistica: «Saggi» (poi *Una pietra sopra*), «Articoli politici (L'età del ferro 1945-57)», «Categorie italiane» [11], «Venti poeti». Tre, infine, i titoli di opere che si sarebbero collocate, o si sarebbero dovute collocare, sul filo di un autobiografismo saggistico-narrativo di nuovissimo conio, difficilmente definibile: «Passaggi obbligati», «Palomar», «Dall'opaco».

Questa prima parte dell'elenco si presta a varie osservazioni, ovvie e meno ovvie. Innanzi tutto, va sottolineato come tanto i progetti di *fiction* quanto quelli autobiografici coinvolgessero parecchi testi già sparsamente pubblicati su periodici, ma quasi mai risalenti a prima degli anni Settanta (unica eccezione ragguardevole: *La strada di San Giovanni*, racconto nato all'inizio degli anni Sessanta come omaggio alla memoria del padre). Per quanto riguarda il narratore, abbiamo dunque un'ulteriore conferma della sua volontà di battere vie non percorse in precedenza. In secondo luogo: se badiamo alla posizione delle voci, ci accorgiamo subito che quelle di saggistica sono tutte collocato verso il basso, occupano posizioni che vanno dalla nona in giù: e poiché all'ottavo posto compare il titolo «Teatro dei ventagli», che solo nel maggio del 1978 sostituì la denominazione provvisoria «Fiabe bianche» [12], possiamo datare con assoluta precisione il momento in cui Calvino si risolse a raccogliere finalmente in volume i suoi interventi culturali e politici, a programmare libri nei quali avrebbe abbandonato ogni filtro narrativo. In altri termini: lo scrittore decise di rivolgersi al pubblico delle librerie attraverso pagine in cui avrebbe parlato in prima persona, senza schermi, proprio quando era giunto a rimettere radicalmente in questione l'idea di persona (in *Identità*, 1977, si era spinto fino ad affermare che «l'identità più affermata e sicura di sé non è altro che una specie di sacco o di tubo in cui vorticano materiali eterogenei»; nel settembre 1978, al Convegno internazionale *Livelli della realtà*, avrebbe posto in risalto la distanza che separa il personaggio-autore dal soggetto empirico, indugiando in un lunga serie di distinguo fra «i vari io che compongono

[11] Devo qui correggere l'ipotesi da me avanzata nell'introduzione al terzo volume di *Romanzi e racconti*: «Categorie italiane» è titolo che rimanda al programma di una rivista che fu oggetto di discussioni fra Calvino, Giorgio Agamben e Claudio Rugafiori nel 1974-1976. Una sezione della rivista sarebbe dovuta essere dedicata alle strutture categoriali della cultura italiana: e già allora, rammenta Agamben, Calvino «ordinava ossessivamente immagini e temi lungo le coordinate velocità/leggerezza» (cfr. Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. VII-VIII).

[12] Cfr. Mario Barenghi, in Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, 1994, p. 1270.

l'io di chi scrive») [13]. Dobbiamo insomma prendere atto di una paradossale coincidenza, di una scelta di tempi che conferma dall'esterno quanto già Starobinski ha notato procedendo per linee interne all'analisi della tarda produzione calviniana: «Nello stesso istante in cui sostiene e legittima la causa di una letteratura contraddistinta dalla cancellazione dell'io dell'autore, [Calvino] non si assenta da sé stesso» [14].

In terzo luogo: è palese che tra i progetti di cui dà testimonianza l'elenco del '78 (parlo ovviamente di quelli di cui conosciamo l'esito o di cui siamo in grado di intravedere le linee di sviluppo potenziale) esisteva un rapporto di complementarità. Da un lato c'era l'articolarsi e l'approfondirsi di una nuova «poetica dell'oggetto» che si collegava alla più volte proclamata «necessità di ripartire dalle basi materiali dell'esistenza» [15]; dall'altro la volontà di indagare come «il fuori definisca il dentro» [16] anche a partire dal versante della soggettività. La propensione a coltivare l'arte della descrizione esatta, distaccata, protratta non solo non escludeva, ma addirittura postulava un'insistita investigazione sui meccanismi attraverso cui si forma l'esperienza individuale. La tendenza all'oggettivismo, a rappresentare realtà materiali, corporee, commensurabili, veniva bilanciata dalla tendenza a proiettare fasci luminosi su ogni grado dell'attività percettiva e coscienziale: l'attesa prepercettiva, l'apprensione dei sensi, il ricordo immediato, la reminiscenza, la designazione simbolica … Non a caso un titolo di lavoro come «Gli oggetti» sta accanto a «I 5 sensi», non a caso il traduttore di Ponge nutriva interesse per gli studi epistemologici di David Marr e di James Gibson [17].

Non stupisce, allora, che l'intento di ricostruire, sia pure per tappe essenziali, l'intero arco del proprio itinerario privato e pubblico («Passaggi obbligati», «Saggi», «Articoli politici») convivesse con l'esigenza di esaminare e illustrare la genesi dei propri modelli cognitivi, di capire e chiarire – entro un quadro concettuale libero da ipoteche psicoanaliticamente regressive – come si fossero venute plasmando nell'impatto originario con l'ambiente fisico le categorie primarie della propria mente («Dall'opaco»

---

[13] *Identità* apparve per la prima volta in «Civiltà delle macchine»; l'intervento al convegno fu subito pubblicato, in parte, sul «Corriere della Sera» e posto poi a chiusura di *Una pietra sopra*. Entrambi i testi si leggono ora in *Saggi 1945-1985* cit., pp. 2823-2827 e 310-323.

[14] Jean Starobinski, *Prefazione*, in Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, 1991, p. XXXI.

[15] Su tutta la questione della «poetica dell'oggetto» si veda Mario Barenghi, *Gli oggetti e gli dèi. Appunti su una metafora calviniana*, in AA.VV., *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 197-218.

[16] Cfr. di nuovo Calvino, *Identità* cit.

[17] Su queste e altre letture filosofiche di Calvino si veda ora Mario Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, in «Riga», 9, 1995, pp. 253-282.

ovvero – come si legge su una copia dattiloscritta – «Paesaggio ligure»). Non stupisce, neppure, che fra progetto e progetto si verificassero osmosi, che alcuni pezzi già scritti passassero poi da un tavolo all'altro, da un libro all'altro. Non stupisce, infine, che in uno stesso libro confluissero esemplarmente (è il caso di *Palomar*) pagine dedicate alla descrizione delle cose così come si danno «in superficie» e pagine prevalentemente introspettive, volte a delineare una geografia interiore.

5. – Dopo il 1978, anzi probabilmente dopo aver ormai licenziato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Una pietra sopra*, Calvino aggiunse via via all'elenco altre undici voci. Sei quelle saggistiche: «I savi (saggi)», «Scritti su Pavese» (poi biffata) [18], «Cronache planetarie - cronache italiane (articoli Corriere 75-79)», «Antologia personale», «Collezione di sabbia», «Norton Lectures»; cinque quelle di *fiction*: «Cento racconti brevi e straordinari», «L'altra Euridice», «La decapitazione dei capi», «Le memorie di Casanova», «Nuovo romanzo». Va registrato dunque un forte incremento percentuale dei progetti di natura saggistica, o saggistico-autobiografica, rispetto ai progetti incardinati sulla scrittura d'invenzione. Nondimeno, risulta chiaro che neppure questo ulteriore moltiplicarsi dei progetti appartenenti al dominio della *non-fiction* era contraddittorio rispetto alla volontà di «uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale», di eclissarsi il più possibile «per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica…» (*Lezioni americane*).

Di concorrenza fra «saggismo» e «invenzione» possiamo parlare, sì, ma solo per quanto concerne i tempi di realizzazione dei singoli progetti. Il permanere in corso d'opera di libri già in parte elaborati da lustri si spiega anche in tal modo. Non è un caso, del resto, che l'autore avvertisse a un certo punto il bisogno di stabilire delle priorità, di tenere sottomano dei brevi elenchi-estratto (l'ultimo dei quali, stilato durante l'estate del 1985, allinea accanto a «Norton Lectures» i titoli di lavoro «Sensi» e «Oggetti», oltre a un «Cosmicomiche» che sottende l'impegno ad ampliare il volume garzantiano dell'anno precedente). Concorrenza non significa però opposizione, i progetti coltivati da Calvino negli anni Ottanta si collocavano – così come la sua ponderata e sempre più faticosa attività di autoeditore – sotto

[18] La cancellazione è stata interpretata da alcuni critici come un ulteriore segno di distacco dalla stagione del dopoguerra. A me pare invece che il ripensamento vada spiegato altrimenti, che possa essere posto in relazione col maturare degli altri disegni: il saggio *Pavese: essere e fare* era stato raccolto in *Una pietra sopra*, forse altri scritti su Pavese erano destinati a confluire nel volume «I savi» e nella «Antologia personale». È significativo, inoltre, che non sia stata mai biffata la voce «Articoli politici (L'età del ferro 1945-57)».

l'insegna della coerenza, della fedeltà a un programma complessivo che era a un tempo modesto e ambiziosissimo. Modesto perché si legava alla persuasione che l'io dello scrittore non fosse altro che «un congegno di cui il mondo dispone per sapere che c'è» (*Dall'opaco*), una specie di terminale cui spetta il compito di porsi al servizio di quella realtà che esiste prima d'ogni nostro discorso (*Mondo scritto e mondo non scritto*). Ambiziosissimo… per la medesima ragione, per l'ansia di verità che si riversava nella crescita esponenziale di progetti tanto diversificati.

Nel suo ultimo libro non modulare, *La giornata d'uno scrutatore*, Calvino aveva citato quel passo dei manoscritti giovanili di Marx in cui la natura viene definita «corpo inorganico dell'uomo», si era interrogato sulle possibilità di estendere i confini dell'umano sino a far rientrare in essi la ricchezza di tutto ciò che esiste; ora tendeva piuttosto a porre l'accento sul fatto che i nostri occhi sono lo «strumento attraverso cui il mondo si vede» (come si legge nella scaletta preparata per il «Racconto della vista»). Certo, col passare degli anni, era divenuta sempre più serrata la polemica contro ogni forma di presuntuoso antropocentrismo; tuttavia non era venuto meno l'impegno ad «aiutare il mondo – le cose, le persone – a vedersi, cioè a esserci» [19].

Non sorprende che uno scrittore così poco incline al minimalismo pagasse lo scotto della dispersione, talora persino di una relativa inconcludenza. Ma, stampati in vita o postumi, finiti o non finiti, i suoi libri sono qui a ricordare come solo una letteratura che «chieda di più» possa donare di più; restano qui, se non proprio a sostenere gli sforzi che quotidianamente compiamo per «esserci», almeno a confortare i nostri maldestri tentativi di ritrovare dei punti d'orientamento, di non cedere alla rassegnazione.

[19] Cito ancora da quel che ci resta del «Racconto della vista»: cfr. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, 1994, pp. 1214-1215.

Calvino lettore di Flaubert

1. – Chiunque cerchi di ricostruire il rapporto intrattenuto da Calvino con Flaubert deve tenere conto, innanzi tutto, di un dato sorprendente e a suo modo rivelatore. Il nome di Flaubert compare molto spesso negli scritti di Calvino: lo si incontra più di trenta volte nella silloge postuma dei *Saggi*, e almeno un'altra decina di volte in interviste e articoli che non sono mai stati raccolti in volume. Un numero di citazioni davvero alto, che accompagna con cadenze regolari le varie stagioni della produzione calviniana, a partire dal 1949 sino alla fine. Si tratta però quasi sempre di menzioni cursorie, di riferimenti magari illuminanti ma oltremodo stringati, inclusi nell'ambito di bilanci letterari e dichiarazioni di poetica, o di pezzi dedicati ad altri autori.

Gli interventi che si estendono per più d'un paragrafo, i luoghi in cui la personalità e i capolavori del maestro francese divengono oggetto di un'analisi particolareggiata, sono invece pochissimi, tutti di data tarda e legati a un'occasione specifica. In ordine cronologico, incontriamo: un paio di pagine su *Madame Bovary*, volte a illustrare la dinamica delle proiezioni vicendevoli fra l'autore empirico e le sue maschere, nella relazione nata per il Convegno internazionale *Livelli della realtà* (1978), posta poi in chiusura di *Una pietra sopra*; una breve ma assai significativa recensione per l'edizione dei *Trois contes* nella collana einaudiana «Centopagine» (1980); un passo abbastanza lungo su *Bouvard et Pécuchet*, nella «lezione americana» dedicata alla «molteplicità» (1985).

A questo confronto che per un quasi un quarantennio si è manifestato in sede critica attraverso minimi segmenti, a questa attenzione costante ma alquanto renitente a riversarsi in commenti articolati e distesi, fanno riscontro nella *fiction* echi per lo più indiretti, filtrati, «impuri». In altri termini: non sono davvero molti, nei racconti e nei romanzi usciti dalla penna dello scrittore ligure, i brani in cui sia possibile riconoscere d'acchito calchi o travestimenti che richiamino alla nostra memoria un modello flaubertiano ben localizzabile. Nondimeno, è fuor di dubbio che l'opera di Flaubert nel

suo insieme abbia esercitato un'influenza notevole sulla narrativa di Calvino: in contesti assai differenti, fondendosi con suggestioni plurime, agendo come una fonte sotterranea di lunga durata.

Un rapporto complesso, oscillante, metamorfico, per parecchi aspetti ambiguo; un rapporto che non si lascia in alcun modo definire con formule univoche. Le carte ci offrono le tracce di una protratta schermaglia, non di un corpo a corpo consumatosi una volta per tutte. Proverò allora a seguirne le fasi l'una dopo l'altra, senza troppo concedere alle congetture, senza alcuna pretesa di pervenire a una sintesi conclusiva.

2. – Per quanto riguarda il Calvino «neorealista», il Calvino che esordì a poco più di vent'anni con una serie di racconti variegata e sperimentale, soccorrono due sue testimonianze. La prima si legge in un articolo del 1955, *Manniano all'incontrario*: «Noialtri giovani che cominciammo a dichiararci per la narrativa tutta fatti, oggettiva, rapida, 'parlata', se avevamo bisogno di trovare progenitori ponderosi e onesti di dottrina per la nostra rozza incondita schiatta, saremmo andati a tirare giù fin la barba di Tolstoj, o magari anche la papalina di Flaubert, o addirittura i polsini di pizzo di Diderot» (*S* 1338) [1]. La seconda è contenuta nell'ultima intervista calviniana, rifinita per Maria Corti nel luglio del 1985; qui, dopo aver indicato in Nievo, in Collodi e nel Kafka di *America* gli autori che avevano avuto maggior peso nella sua formazione di scrittore, Calvino soggiungeva: «Ma gli elementi che contribuiscono a costituire un mondo interiore sono tanti; d'ognuno d'essi possono ritrovarsi le fonti precise in qualcuna delle letture giovanili. Recentemente, rileggendo la scena della caccia nella *Légende de saint Julien l'Hospitalier* ho rivissuto con precisa certezza il momento in cui ha preso forma in me quel gusto gotico-animalistico che viene fuori in un racconto come *Ultimo viene il corvo* e in altri di quell'epoca e di dopo» (*S* 2921).

Un riconoscimento generico ma a suo modo selettivo; poi un'attestazione esplicita. Partendo da quest'ultima, Giovanni Falaschi ha già dimostrato come nel racconto calviniano del 1946 le derivazioni dalla *Légende* siano numerose e talora puntuali [2]. In effetti, se confrontiamo la parte cruciale di *Ultimo viene il corvo* con la prima grande scena di caccia che ha per

[1] Per tutte le citazioni dagli scritti saggistici di Calvino faccio riferimento – salvo indicazione diversa – alla raccolta postuma *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995 (= *S*). Per la *fiction* mi servo dei tre volumi dei *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994. Quanto alle opere di Flaubert, faccio riferimento alle edizioni Garnier.

[2] Giovanni Falaschi, *Prime letture: aggiornamenti*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium. Atti del convegno internazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 181-183.

protagonista Julien, scopriamo parallelismi evidenti. Riporto innanzi tutto i rispettivi *incipit*:

> Un matin d'hiver, il parti avant le jour, bien équipé, une arbalète sur l'épaule et un trousseau de flèches à l'arçon de sa selle […] Un côté de l'horizon s'éclaircit; et, dans la blancheur du crépuscule […]
>
> Il ragazzo si svegliò appena il cielo schiariva, mentre gli altri dormivano. Prese il loro fucile più bello, riempì il tascapane di caricatori e uscì […] C'era un'aria timida e tersa, da mattina presto.

Riassumo il seguito. Julien entra in un bosco (dopo che i suoi bassotti hanno spezzato la schiena ad alcuni conigli), vede in cima a un ramo un gallo cedrone e gli recide le zampe; sale su una montagna e pugnala un caprone; ridiscende in pianura e abbatte con la frusta le gru che passano sopra il suo capo; raggiunge un lago e con una freccia trafigge un castoro; attraversa una foresta facendo strage d'innumerevoli animali; infine giunge in un vallone dove compie quella carneficina di cervi che determinerà il suo destino.

L'anonimo ragazzo «con la faccia a mela» di *Ultimo viene il corvo* (dopo aver colpito infallibilmente, nel prologo, delle trote e un falchetto) vede un gelso su cui si posano delle ghiandaie e subito ne ammazza una; dal punto in cui ha raccolto la ghiandaia spara a un ghiro che invano si rifugia in cima ad un castagno e, morto, sembra un grosso topo che perde peli dalla coda grigia; da sotto il castagno vede un prato dove c'è un fungo, e lo sbriciola con una fucilata; dal prato scorge su una pietra una lumaca e la riduce a «un po' di bava iridata»; poi ancora: dalla pietra scorge una lucertola su un muro, dal muro una pozzanghera e una rana … Quindi vede i soldati: subito ne abbatte uno tirando a un bottone d'oro della divisa, poi spara sui galloni e sulle mostrine di altri, infine insegue un tedesco attraverso il bosco, sino alla radura in cui farà strage di uccelli e ucciderà il nemico mirando contro l'aquila ricamata sulla sua giubba.

Giustamente Falaschi ha osservato che Calvino non ricava dal modello flaubertiano soltanto «il gusto gotico-animalistico», ma anche la serie serrata delle microsequenze, la struttura narrativa in cui si susseguono gesti ripetuti e sempre un poco diversi, entro coordinate spazio-temporali fortemente simboliche. Tutto si svolge in un paese senza nome, ogni sentimento del tempo è sospeso. Julien si muove di continuo restando tuttavia nell'ambito di «un pays quelconque», come se fosse in caccia «depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s'accomplissant avec la facilité que l'on épreuve dans les rêves». Il ragazzo con la faccia a mela passa da un posto all'altro attraverso prati «sconosciuti», guidato solo dai bersagli che via via gli si offrono, dimentico d'ogni altra cosa. Tanto la strage dei cervi quanto l'ammazzamento con cui si conclude il racconto di Calvino vengono consu-

mati in una sorta di anfiteatro ovvero di *templum* naturale: «un vallon ayant la forme d'un cirque», una «radura con intorno dirupi fitti di cespugli» collocata a sua volta entro una «valletta» dove non giunge alcun rumore. Uno spazio circoscritto, separato, deputato a una resa dei conti che tocca la sua *climax* in un duello fatale, come negli antichi cantari e nei poemi cavallereschi.

Certo, in *Ultimo viene il corvo* molti elementi appaiono volutamente degradati: il «coq de bruyère» si è trasformato in una volgare ghiandaia, il bosco è diventato un gelso, la montagna una pietra, il lago una pozzanghera, la foresta un bosco, il vallone una valletta, il nero cervo profetante un tedesco come tanti, impaurito e stravolto … Al tono della leggenda miracolosa si è sostituita un'inflessione meno solenne, d'impronta epico-fiabesca. Ma comuni restano la visività e la rapidità della narrazione (valori, com'è noto, a cui Calvino intitolerà due «lezioni americane»); simile è il ritmo con cui si avvicendano le singole sequenze, che danno a tratti l'impressione di potersi moltiplicare all'infinito; analogo il prevalere della paratassi e dell'asindeto, il succedersi incalzante di frasi brevi e brevissime entro periodi dominati dalle forme verbali.

In entrambi i racconti, inoltre, i protagonisti sono privi di coscienza riflessa; diciamo meglio: essi ci appaiono letteralmente dimidiati, incapaci di dare un senso ai gesti che compiono. Julien vive in una dimensione onirica, è preda e strumento di un'ossessione: «Il contemplait d'un oeil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire». Il ragazzo di Calvino uccide semplicemente perché sparando ha l'impressione di annullare la «distanza vuota tra lui e le cose», quella distanza che gli pare «un trucco»: per lui il fucile è un oggetto magico, una bacchetta da impugnare per vanificare preesistenti incantesimi o, almeno, per non esserne totalmente succubo. Una caccia tragica, un gioco inconsapevolmente sanguinoso.

C'è una disumanità che è il prodotto delle ossessioni, e una disumanità che è il prodotto dell'immaturità. Tanto più umane, dinanzi a protagonisti siffatti, ci appariranno le vittime: gli animali dallo sguardo «plein de douceur et de supplication», il tedesco terrorizzato dal corvo che gira sempre più basso sopra la sua testa. Si determina così uno slittamento del punto di vista, anzi dei punti di vista: ed è persino pleonastico accennare a quanto sia rilevante tale procedimento in tutte le opere di Flaubert e di Calvino. Non per nulla, recensendo nel 1980 i *Trois contes*, Calvino dedicherà una particolare attenzione all'effetto di straniamento, additando l'episodio di caccia incluso nella seconda parte della *Légende* come un passo-chiave dell'intera produzione flaubertiana:

> Nella *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, il mondo visuale è quello d'un arazzo o d'una miniatura in un codice o d'una vetrata di cattedrale, ma lo

> viviamo *da dentro*, come se anche noi fossimo figure ricamate o miniate o composte di vetri colorati […] Julien è spinto verso il mondo animale da un'inclinazione sanguinaria e il racconto scorre sul sottile confine tra crudeltà e pietà, fino a che non ci sembra d'essere entrati nel cuore stesso dell'universo zoomorfo. In una pagina straordinaria Julien si trova soffocato dalle penne, dal pelo, dalle squame, la foresta intorno a lui si trasforma in un gremito e aggrovigliato bestiario di tutta la fauna anche esotica. (Non mancano i pappagalli, come un saluto di lontano alla vecchia Félicité). A quel punto, gli animali non sono più l'oggetto privilegiato della nostra vista, ma siamo noi stessi a essere catturati dallo sguardo degli animali, dal firmamento d'occhi che ci fissano; sentiamo che stiamo passando dall'altra parte: ci sembra di vedere il mondo umano attraverso tondi e impassibili occhi di gufo.
> L'occhio di Félicité, l'occhio del gufo, l'occhio di Flaubert. Ci rendiamo conto che il vero tema di quest'uomo così chiuso in se stesso sia stato l'identificazione con l'altro. (*S* 851-852)

Le ultime pagine di *Ultimo viene il corvo* ci inducono appunto a vedere con gli occhi del «nemico», sottendono e provocano a loro volta un'identificazione con «l'altro».

Non solo da Flaubert e non solo dalla *Légende*, ovviamente, il giovane Calvino trasse insegnamenti tanto fondamentali (nel senso proprio, etimologico dell'aggettivo): sappiamo, d'altronde, che già negli anni Quaranta si avviava a diventare un lettore onnivoro, capace di assimilare e rifondere nei propri scritti lezioni diversissime. Ma, ai fini del nostro discorso, vale la pena di ribadire come, dalla storia di Julien, egli abbia continuato a trarre spunti di vario tipo anche a distanza di molti anni, ben al di là della stagione neorealistica.

Così, nel *Visconte dimezzato* (1951), ritroveremo descrizioni in cui crudeltà e pietà sono totalmente oggettivate nelle immagini, e ogni sconfinamento nel patetico è scongiurato dalla rapidità stessa del racconto. Basti un raffronto (per il *Visconte*, cito dal capitolo I):

> Enfin ils [les cerfs] moururent, couchés sur le sable, la bave aux nasaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile.

> Quando il cavallo sente d'essere sventrato, […] cerca di trattenere le sue viscere. Alcuni posano la pancia a terra, altri si rovesciano sul dorso per non farle penzolare. Ma la morte non tarda a coglierli ugualmente.

Così, nel *Barone rampante* (1957) e nel *Castello dei destini incrociati* (1969-1973), ritroveremo sia il *topos* della foresta e dello scontro-incontro col mondo animale, sia il tema della regressione dall'umano al ferino o addirittura al vegetale. Ripensiamo a Julien: «Le bois s'épaissit, l'obscurité devint profonde. Des bouffées de vent chaud passaient, pleines de senteurs amol-

lissantes. Il enfonçait dans des tas de feuilles mortes». Ed ecco, nel capitolo XXVII del *Barone*, gli usseri guidati dal tenente «Agrippa Papillon, *da Rouen*, poeta»[3], con le barbe e i baffi che vanno «fiorendo di muffe e muschio», con le facce e le divise quasi totalmente ricoperte da aghi di pino, ricci di castagno, rametti, foglie, lumache: smarriti nel bosco, dimentichi di sé, ormai sul punto di diventare tutt'uno, di «fondersi» con la natura circostante. Ecco, nel *Castello* (opera da cui potremmo facilmente ricavare molti altri esempi), la storia dell'ingrato punito: «Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza».

3. – Tra il 1949 e il 1955, mentre viene progressivamente distaccandosi dall'esperienza neorealistica e neoesistenzialistica, Calvino accenna più volte a Flaubert come artefice e ispiratore di una vera e propria rivoluzione letteraria, in una serie di recensioni dedicate a Conrad, Maupassant, Stevenson. Di Flaubert loda la «squisitezza formale» (*S* 814), la lezione «d'esattezza ed economia verbale» (*S* 968), la capacità di dirigere uno sguardo sempre penetrante sulla augusta e rugosa faccia di questa nostra terra, la ripulsa d'ogni sentimentalismo, la fedeltà a una «morale di lavoro». Di Flaubert cita anche una famosa lettera del 1878 a Maupassant, quella in cui si afferma che seguire fino in fondo la propria vocazione senza disperdersi in altre attività è il miglior modo per tenersi in buona salute; e a questa stessa forma di igiene profonda, soggiunge Calvino, dovrebbero attenersi ancor oggi i giovani scrittori, giacché adesso come allora le «vocazioni» sono quasi sempre «faticose» (*S* 873-874).

Flaubert esaltato come maestro di stile e di serietà professionale, dunque: e trasparente era la polemica contro coloro che nel clima euforico del dopoguerra avevano ceduto alla tentazione di abbandonarsi a un documentarismo «patetico e insieme truculento» o, peggio, a una letteratura intrisa di «facilità melodrammatiche», assai corriva verso la «spinta emotiva del risentimento collettivo» (*S* 1478 e 1495). Ma l'accostamento tra Flaubert, Conrad, Maupassant e Stevenson, operato nel periodo in cui la produzione calviniana si avviava a diventare ancor più multiforme con la stesura del primo «romanzo araldico», sottintendeva anche una propensione personale a ripensare i termini del rapporto fra «racconto di avventure» e «racconto di personaggi». In particolare, si può ipotizzare che l'esempio di Flaubert concorresse insieme con quello di Conrad a una ridefinizione di quel motivo del *Doppelgänger* che tanta importanza ha nel *Visconte dimezzato* e non minor peso avrebbe avuto, di lì a poco, nel *Barone rampante* e nel *Cavaliere inesistente*.

[3] Il corsivo è mio.

Già nel *Visconte* in effetti, al di là dell'opposizione un po' meccanica tra il Buono e il Gramo (che rinvia al *Master of Ballantrae*), ciascun personaggio si costituisce come paradigma di un dualismo interiore: tratti antitetici caratterizzano i personaggi minori, tratti fortemente divaricati caratterizzano i protagonisti (tra cui va annoverato il nipotino-narratore). Non diversamente accade nel *Barone* e nel *Cavaliere*, dove non per caso le crisi più gravi attraversate dai personaggi coincidono sempre con crisi di identità. A contare, non sarà tanto la presenza di controfigure esterne (Biagio *vs* Cosimo, Gurdulù *vs* Agilulfo…), quanto il fatto che i singoli devono misurarsi con ombre che emergono dal profondo del loro essere, in parte contrapponendosi in parte sovrapponendosi all'immagine prima di sé che essi coltivano.

Calvino insomma, pur continuando ad amare Stevenson e tutta quell'area della tradizione ottocentesca che intorno al tema del «doppio» aveva intrecciato rappresentazioni speculari [4], si mostra ben consapevole del fatto che il lato oscuro della personalità umana non può essere trattato come se fosse, semplicemente, il negativo di un fotogramma. L'inconscio e l'irrazionale non sono raffigurabili con gli stessi procedimenti con cui si raffigurano il conscio e il razionale, perché il linguaggio non può esercitare su di loro lo stesso tipo di dominio. In questa direzione, l'immagine sfaccettata della soggettività offerta da Flaubert, la sua attenzione per i fantasmi della mente e per i modi in cui questi ultimi contribuiscono a plasmare ciò che chiamiamo «io», era già stato un punto di riferimento essenziale per Conrad, e continuava a esserlo per Calvino.

4. – Durante la seconda metà degli anni Cinquanta e nei primissimi anni Sessanta, cadute molte delle generose speranze suscitate dalle Resistenza, si fa più acuto negli ambienti culturali di sinistra il timore che gli intellettuali italiani tornino a rifugiarsi «in Arcadia», cedendo a un radicale scetticismo. Questa preoccupazione è ben presente anche nelle mappe storico-letterarie e nei bilanci critici che lo scrittore ligure viene ora tracciando, *Il midollo del leone* (1955), *Natura e storia nel romanzo* (1958), *Il mare dell'oggettività* (1959), *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), *La sfida al labirinto* (1962). Rifacendosi alla celebre massima di Romain Rolland citata da Gramsci, «pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà», Calvino cerca di salvare a tutti i costi l'ottimismo della volontà. Si spiegano così – come ha osservato Ulrich Schulz-Buschhaus [5] – il suo entusiasmo un po'

[4] Particolarmente significative in proposito saranno la prefazione a *Pierre et Jean* di Maupassant (1971) e la recensione allo *Strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde* tradotto da Fruttero e Lucentini (1983), ora in Calvino, *Saggi* cit., pp. 875-879 e 981-988.

[5] Ulrich Schulz-Buschhaus, *Calvino e «il comico delle idee»*, in *Calvino & il comico*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 7.

forzato per i classici compresi «nell'arco che va da Defoe a Stendhal, un arco che abbraccia tutta la lucidità razionalista settecentesca» (*S* 23) e, per converso, le riserve avanzate nei confronti di «tutta quella montagna di letteratura del negativo che ci sovrasta», una letteratura «di processi, di stranieri, di nausee, di terre desolate e di morti nel pomeriggio» (*S* 26).

I prodromi del decadentismo contemporaneo vengono individuati nella narrativa della secondo Ottocento, già ancorata ai temi di fondo della «sconfitta» e della «vanità della storia», dell'impossibilità di interpretare la vita secondo schemi logici. Da un lato Calvino denuncia il rischio che una siffatta tradizione induca alla rassegnazione, dall'altro si sforza di spremerne – nonostante tutto – «una lezione di fermezza e di coraggio» (*S* 35-36). In questo quadro, il suo atteggiamento verso Flaubert si fa naturalmente bifronte. Non direi, con Schulz-Buschhaus, che una «manifesta avversione» prevalga decisamente su un «sentimento di fascino piuttosto esitante e dubbioso»; ma certo si devono registrare prese di posizione tutt'altro che omogenee.

Laconica e tuttavia assai significativa è la dichiarazione resa alla rivista «Nuovi Argomenti», che nel 1959 aveva promosso un'inchiesta sulla crisi del romanzo: «Amo Flaubert perché dopo di lui non si può più pensare di fare come lui» (*S* 1529). Sulla stessa linea possiamo collocare il riferimento metaletterario incluso nel racconto *L'avventura di un lettore* (1958), dove viene delineato uno sviluppo del romanzo rispetto al quale Calvino, autore soprattutto di storie brevi, si autorappresenta implicitamente – come ha notato Martin McLaughlin [6] – in posizione marginale. Sei sono le opere di cui si fa menzione nel racconto, sei i «grossi tomi» nei quali il protagonista Amedeo Oliva cerca quella vita intensa che nella dimensione della quotidianità non riesce a possedere: *La certosa di Parma*, *Delitto e castigo*, *Le illusioni perdute*, *Guerra e pace*, *L'educazione sentimentale* («ecco il negozio gremito di stampe, di statue e con il batticuore Frédéric Moreau faceva il suo ingresso dagli Arnoux»), *Alla ricerca del tempo perduto*.

Amedeo, con la sua passione per la lettura e la sua scarsa propensione ad agire, è una delle controfigure ironiche in cui Calvino si è calato, un personaggio-emblema in cui già si riflette il convincimento che i «classici» siano libri «che non hanno mai finito di dire quel che hanno da dire» (*S* 1818); ma Amedeo ci ricorda anche come il canone dei grandi maestri del realismo appartenga al passato. Per quei libri «fitti, spessi, tarchiati», da «soppesare in mano» prima di «entrarci dentro», è bene che si nutra amore e ammirazione; amore e ammirazione però non devono trasformarsi in rimpianto, in pigrizia, in inerzia.

[6] Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 71.

Dipende sempre da noi – dice in sostanza Calvino – ricavare dai massimi modelli un insegnamento positivo o negativo. E l'esempio di Flaubert può esercitare in tempi di riflusso una suggestione perfino nefasta. Leggiamo così, nella lettera aperta su *Metello* indirizzata a Pratolini:

> È giusto continuare a un secolo da Flaubert, a cantare gli uomini medi, gli uomini senza scintille, o con scintille lontane, nascoste, remote? Io sogno sempre una letteratura che dia più mordente, più scintilla agli uomini nuovi che ci stanno a cuore, che combatta l'adeguamento alla media, che trasmetta fantasia e senso della complessità della vita a chi ne ha quotidianamente bisogno nella lotta che conduce. (*S* 1243)

E in un'intervista a Roberto De Monticelli uscita il 18 agosto 1959 su «Il Giorno», non più ripresa in volume:

> L'atteggiamento dominante nella letteratura italiana più recente potrebbe essere definito «neo-flaubertiano». La società è rappresentata con fotografica obiettività, cogliendone con acume aspetti vacui e goffi e colpevoli, nei discorsi, nelle psicologie, nel «costume». Il punto di vista è quello dell'intellettuale, che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale, ma può permettersi anche una sfumatura d'indulgenza, di compatimento, di nostalgia.
> Quest'atteggiamento, che anch'io ho sparsamente praticato, non mi soddisfa. Porta a una descrittività statica, passiva e stanca.

La condanna, come si vede, è qui netta; ma investe, assai più che Flaubert, il «neo-flaubertismo», ossia quei contemporanei che sembrano aver rinunciato all'ottimismo della volontà.

In altri scritti saggistici, dove l'accento batte sulla necessità di non tradire il pessimismo dell'intelligenza, prevale l'apprezzamento per l'estraneità dello scrittore francese a ogni compromesso con le mistificazioni ideologiche dell'umanitarismo borghese, per la sua capacità di raffigurare la negatività «a un grado eroico» (*S* 110). La lezione di Flaubert, insieme con quella di Leopardi, può essere allora additata a Cassola e ad altri contemporanei a mo' di antidoto contro ogni forma di lirismo, di populismo ingenuo, di nostalgia paesana. Il guaio è – precisa Calvino recensendo *La ragazza di Bube* – che «i miei amici le loro Recanati le amano», mentre Recanati «o Rouen» non si devono amare. Un autore ha tutto il diritto di mettere in bocca ai propri personaggi, come faceva Flaubert, «frasi del parlare comune, pensieri convenzionali, idee ricevute», ma solo a condizione che di queste idee egli non partecipi, che le registri con freddezza, rispettando «le regole del gioco» (*S* 1028 e 1032).

Non dissimilmente suona un passo-chiave dell'intervista concessa a Giuseppe Mazzaglia, apparsa il 16 novembre 1957 su «Il Punto» e poi in buona parta riassorbita in *Natura e storia nel romanzo*:

> […] il senso vero della letteratura più fedele alla resa obiettiva della realtà è un senso di vanità del tutto. Il grande scrittore realista è uno che dopo aver accumulato minuziosi particolari e costruito un quadro di perfetta verità, ci batte sopra le nocche e mostra che sotto c'è il vuoto, che tutto quel che succede non significa niente. La terribilità di quel grande romanzo che è *L'éducation sentimentale* è tutta qui: per centinaia di pagine scorri la vita privata dei personaggi e quella pubblica della Francia, finché non senti disfarti tutto sotto le dita come cenere.

Meno immediatamente identificabili, rispetto all'uso (agli usi) di Flaubert in sede di confronto polemico e teorico, sono le derivazioni nella *fiction*. Le due interviste che ho appena citato autorizzano tuttavia qualche accostamento. L'intervista a De Monticelli, tramite l'accenno autocritico a un atteggiamento neo-flaubertiano «sparsamente praticato», a un neo-flaubertismo inteso come «forma del subire» parzialmente condiviso, rinvia senza dubbio sia alla mimesi dell'alienazione che caratterizza la prima serie delle storie marcovaldesche (1952-1956), sia al descrittivismo protratto, volutamente mantenuto su toni grigi, che caratterizza *L'avventura di un impiegato* (1953) e altre «avventure» pubblicate nel 1957-1958, confluite poi negli *Amori difficili*[7]. L'intervista a Mazzaglia ci invita invece implicitamente a ritrovare inflessioni e spunti flaubertiani proprio là dove non ce lo aspetteremmo, e cioè nel *Barone rampante* (1957).

«Senti disfarti *tutto* sotto le dita *come cenere*», dichiara Calvino a proposito dell'*Education sentimentale*, e la nostra memoria corre subito al dialogo mozzo con cui termina il romanzo, alla battuta replicata in cui Frédéric e Deslauriers – dopo aver rievocato il tragicomico incontro giovanile con le demoiselles di Zoraïde – riassumono il senso (il vuoto) della propria esistenza: «C'est là ce que nous avons eu de meilleur!». Ebbene anche Biagio, giunto al termine della sua fatica di narratore, si volge indietro e pronuncia una sua sentenza sconsolata: «Ora io non so che cosa ci porterà questo secolo decimonono, cominciato male e che continua sempre peggio. Grava sull'Europa l'ombra della Restaurazione; tutti i novatori – giacobini o bonapartisti che fossero – sconfitti; l'assolutismo e i gesuiti rianno il campo; gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, *tutto è cenere*»[8].

È stato notato che il *Barone rampante*, come il *Candide* di Voltaire, è diviso in trenta capitoli; e certo il protagonista Cosimo ha ricevuto in eredità da Candide una buona dose della sua straordinaria energia. Ma si deve

[7] Cfr. Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, nuova edizione aggiornata, Milano, Mursia, 1985, pp. 45-49 e 63-64.

[8] Il corsivo è mio.

badare al fatto che Biagio non è un semplice testimone; per molti aspetti, egli è il vero deuteragonista del libro. Nel pessimista Biagio, non meno che nell'ottimista Cosimo, Calvino si rispecchia: a entrambi ha prestato – non in senso generico, ma in senso stretto – qualcosa di sé; di entrambi ha fatto a tratti i propri portavoce. L'esplicito rifiuto del «prospettivismo» con cui si chiude il *Barone* trova riscontro, d'altro canto, nelle coeve perplessità manifestate all'autore a proposito delle teorie di Lukács, che venivano proprio allora diffondendosi in Italia.

Va considerato poi che nel *Barone*, assai più che nelle opere precedenti di Calvino, s'incontra un numero rilevante di personaggi-lettori. Della lettura si mostrano i possibili effetti positivi: così è per Cosimo, lettore onnivoro e ammiratore degli enciclopedisti, per il quale leggere significa imparare, diventare più responsabile e più attivo. Ma della lettura si illustrano anche le possibili conseguenze negative: ecco il brigante Gian dei Brughi, che cercando un'evasione nei romanzi si trasforma in un inetto e finisce col lasciarsi intrappolare dai fogli e dai gendarmi; ecco l'Abate Fauchelafleur, un tempo pedagogo onesto nonostante il nome, che trae dai libri l'alimento di una fede fanatica o, all'opposto, giustificazioni per crogiolarsi in un fatalismo apocalittico; ecco il tenente Papillon, che da Rousseau ha ricavato un buonismo ridicolo e pericoloso. La lettura può farci smarrire il senso della realtà o addirittura corromperci: questo tema, che troverà ulteriori sviluppi in S*e una notte d'inverno un viaggiatore*, ha già un gran peso nel *Barone*. Ed è fin troppo ovvio rimarcare che la fonte primaria dev'essere identificata – oltre che nella vicenda di Don Chisciotte – in quella di Emma Bovary, perdutasi fantasticando sulle adultere eroine di tutti i libri da lei «divorati».

5. – Tra il 1963 e il 1977 i richiami diretti all'esempio flaubertiano si rarefanno. Al Flaubert dei grandi romanzi realisti rinvia di fatto solo un passo della *Notizia su Giorgio Manganelli* nel quale, in polemica con la Neoavanguardia, si denuncia quanto sia incauto trasferire meccanicamente dalla Francia all'Italia una rivolta indiscriminata contro le istituzioni letterarie. In particolare, afferma Calvino, «in Francia all'ombra del panciotto di Flaubert» l'imperativo dell'anti-romanzo «ha un senso ben preciso e garantisce la continuità dell'istituto proprio nell'esperirne la natura fantomatica, mentre per noi, che l'istituto avemmo gracile e quasi fantomatico per sua costituzione naturale, la contestazione delle sue convenzioni linguistiche e gnoseologiche non è impresa eroicamente parricida ma un gioco che si esaurisce presto» (*S* 1155). Altro è insomma avere alle spalle una grande civiltà del romanzo, altro dover fare i conti con una tradizione in cui la nozione di *prosa* è rimasta dominante su ogni distinzione di generi.

Al Calvino che viene scrivendo *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Il castello* e *La taverna dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, non sfugge tuttavia come proprio in Flaubert si debba riconoscere «l'iniziatore della dissoluzione delle forme letterarie che sarà poi il programma delle avanguardie» (*S* 271). Lo stesso autore che ha condotto la letteratura realistica a toccare la sua punta massima di fedeltà ai dati dell'esperienza è anche colui ne ha meglio rivelato i limiti, che ne posto più chiaramente in questione i presupposti e gli scopi: dall'interno (mostrando come non ci sia verosimiglianza che possa prescindere da un codice di convenzioni) e dall'esterno (con opere non «realistiche» e/o strutturalmente abnormi).

Sintomatico, in ogni caso, mi pare il fatto che Calvino presti ora una nuova attenzione al Flaubert della *Tentation de saint Antoine*. Ne dà prova il capitolo più affascinante della *Taverna* (1973), *Anch'io cerco di dire la mia*, che – dopo essersi incardinato su una sorta di rimaneggiamento «haikaizzante»[9] della letteratura universale – riprende sia il motivo dell'identificazione fra scrittore e anacoreta[10], sia il motivo del «drago», della «bestia feroce» che abita non tanto fuori, quanto «dentro di noi». Certo, il San Gerolamo di Calvino è assai meno visionario del Sant'Antonio di Flaubert, e per di più ha un suo «doppio» complementare in San Giorgio; il calco resta però evidente, ove si consideri che tutta la *Taverna* (ancor più del *Castello*) è costruita con una smaliziata tecnica da *bricoleur*.

Alla suggestione esercitata dalla *Tentation* (o per lo meno a una consapevole consonanza) rimandano poi gli slittamenti diacronici e la compresenza di tempi lontanissimi entro una medesima storia da cui sono contraddistinte un po' tutte le storie di Qfwfq, e in particolar modo *La spirale* (1965). A questo riguardo, segnalo l'esistenza di un appunto inedito, seriore ma conservato insieme con i manoscritti delle cosmicomiche, che recita: «Flaubert aveva progettato di scrivere *La spirale* / cfr. Butor, La spirale des sept péchés / Critique 276, mai 1970». In effetti Michel Butor rammenta nel suo saggio come Flaubert avesse progettato di comporre un'opera che si sarebbe dovuta intitolare appunto *La spirale*; e sottolinea anche come la *Tentation* definitiva, in cui confluirono vari frammenti di quel progetto, rifiuti ogni normale progressione narrativa in favore di uno scardinamento delle coordinate spazio-temporali: così che – a tacer d'altro – gli idoli contemporanei e i dodici dèi olimpici compaiono e poi scompaiono dalla scena

[9] «Haikaizzante», ben in anticipo sui giochi *oulipiens*, può essere considerato anche il catalogo delle credenze, delle religioni e delle eresie calato nella *Tentation*.

[10] Che Antoine sia una figura dello Scrittore è stato recentemente ribadito da Gisèle Séginger in *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et les «Tentation de saint Antoine»*, Paris, Champion, 1997, p. 74.

prima degli antichi dèi italici. Ma la parte della *Tentation* che deve aver maggiormente colpito Calvino, ben prima che uscisse il saggio di Butor, è il finale, dove la storia naturale viene raccontata a ritroso:

> Des phosphorescenses brillent à la moustache des phoques, aux écailles des poissons […]
> Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux […]
> Et puis les plantes se confondent avec les pierres […]
> Ô bonheur! bonheur! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer […] Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, […] me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matiére!

A ritroso, spesso, si muove Qfwfq, narratore e protagonista delle cosmicomiche: e può mescolarsi con gli uccelli (*L'origine degli Uccelli*), secernere un guscio (*La spirale*, *Le conchiglie e il tempo*), avere una proboscide (*Le figlie della Luna*), dividersi (*Priscilla-Meiosi*), assumere quasi ogni forma, giocare con gli atomi come se fossero biglie (*Giochi senza fine*) …

6. – Ho ricordato all'inizio che Calvino si servì nel 1978 di *Madame Bovary* per illustrare le sue tesi sui rapporti intercorrenti tra autore e personaggi, per mostrare come la letteratura conosca «la realtà dei livelli» (*S* 398); mi sono soffermato altresì sull'articolo da lui dedicato due anni dopo ai *Trois contes*. Aggiungo ora che nell'articolo (e nella quarta di copertina stilata per l'edizione einaudiana) si accennava appena ad *Hérodias*, la cui presenza accanto a *Un coeur simple* e alla *Légende* era sbrigativamente giudicata «un po' dispersiva e ridondante» (*S* 850). Eppure, anche la rilettura di *Hérodias* non fu del tutto sterile. Degli incubi di Hérode-Antipas si coglie infatti un'eco nei testi che Calvino veniva componendo per l'azione musicale *Un re in ascolto* di Luciano Berio. Non diversamente da Hérode-Antipas, il re calviniano è tormentato dalla voce di un prigioniero nascosto nella «cella più profonda» del suo palazzo-fortezza, un palazzo che affonda «le sue radici di pietra sotto terra». Voci, l'una e l'altra, tanto più spaventevoli quanto più improvvisamente sonore. Flaubert usa, naturalmente, la terza persona:

> Tout à coup, une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, fit pâlir le Tétrarque. Il se pencha pour écouter; elle avait disparu. Elle reprit […]

Calvino fa esprimere direttamente al suo tiranno la paura:

> C'è una voce nascosta fra le voci
> che appare e che scompare; io la sento

alle volte nettissima, poi si perde […]
C'è una voce che parla di me, seppellita
fra le voci, dentro di me, dentro l'ascolto,
io ascolto e già nel mio ascolto c'è la voce
che dice muori muori, dice, io ho paura. [11]

L'opera di Flaubert che lo scrittore ligure avverte come davvero vicina ai suoi interessi non è peraltro, a quest'altezza, né *Madame Bovary* né *Un coeur simple* né la *Légende*, e il tassello prelevato molto liberamente da *Hérodias* fornisce solo un'altra dimostrazione di quanto straordinaria fosse la sua capacità di armonizzare ingredienti diversissimi, di incorporare in costruzioni affatto originali materiali di varia provenienza. L'opera che sente come più attuale, che più gli sta a cuore, è *Bouvard et Pécuchet*: citata fra il 1981 e il 1984 in tutta una serie di scritti (nell'introduzione a *Segni, cifre e lettere* di Queneau, nella premessa ai *Piccoli borghesi* di Balzac, nella recensione per la *Rovina di Kasch* di Calasso, negli articoli su *Les choses* e su *La vie mode d'emploi* di Perec); analizzata nella quinta «lezione americana»; tenuta ben presente – come esempio non unico ma di assoluto rilievo – nella fase decisiva dell'elaborazione e revisione di *Palomar* (1981-1983).

È difficile valutare quanto abbiano influito, sulla sosta presso quello snodo cruciale che è l'ultima fatica flaubertiana, l'ammirazione per Borges e l'amicizia con Queneau. Di Borges Calvino aveva sicuramente letto la *Rivendicazione di «Bouvard e Pécuchet»*, risalente al 1932 e contenuta in *Discusión*; di Queneau elogia la *Préface* scritta nel 1947 per le Editions du Point du Jour, osservando come il Queneau maturo tendesse a immedesimarsi nell'ultimo Flaubert, quasi che riconoscesse nel libro incompiuto «la propria odissea attraverso il 'falso sapere', attraverso il 'non concludere', alla ricerca d'una circolarità del sapere, guidato dalla bussola metodologica del suo scetticismo» (*S* 1421-1422). Certo è che ai contributi di entrambi (Borges e Queneau) si ricollegano le pagine delle *Lezioni americane*.

Secondo Borges, Flaubert avrebbe affidato i suoi ultimi dubbi e i suoi più segreti timori a «due irresponsabili» proprio perché sapeva che ogni nuova espansione della scienza le fa comprendere «una zona maggiore dell'ignoto, ma l'ignoto è inesauribile» [12]; secondo Queneau «Flaubert est *pour* la science dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, méthodique, prudente, humaine». Per Calvino, Flaubert ha capito che scetticismo

[11] Per questa citazione, e per quella che precede, mi rifaccio ai testi per Berio che ho pubblicato in Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III («libretto», ultima «aria»: pp. 736 e 761). Inutile qui segnalare le differenze fra i testi per Berio e il racconto autonomo *Un re in ascolto*.

[12] Jorge Louis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, I, Milano, Mondadori, p. 409.

scienza letteratura s'identificano, il suo scetticismo e la sua infinita curiosità verso ogni ramo dello scibile umano sono le doti che verranno fatte proprie dai più grandi scrittori del secolo ventesimo: «la conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il *postmodern*». Perciò *Bouvard et Pécuchet* è il «vero capostipite» dei romanzi enciclopedici contemporanei, legati all'idea «d'una enciclopedia *aperta*», potenziale, congetturale, plurima (*S* 724-726).

Romanzo enciclopedico, informato a una sorta di un «disincanto attivo» e tuttavia teso a stabilire relazioni fra i vari campi del sapere e dell'esperienza, è senza dubbio *Palomar*. Sugli elementi che lo avvicinano all'ultimo romanzo di Flaubert, e anche su quelli che più lo differenziano, si è soffermato magnificamente Schulz-Buschhaus [13]: mi limito perciò a una rapida sintesi, privilegiando i primi.

La struttura è in ambedue i romanzi episodica e seriale: come nella *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, come in *Ultimo viene il corvo*. Ma il moltiplicarsi delle sequenze, che in quei racconti produceva un accumulo di tensione, svolge qui una funzione molto diversa, poiché non è più in gioco l'incolumità fisica dei personaggi. Siamo dinanzi ad avventure, anzi a disavventure, squisitamente mentali. Ogni fallimento può dunque preludere a nuovi tentativi: la serialità diventa funzionale al comico, poiché ci garantisce che dopo ogni crollo ci sarà un altro inizio. Possiamo sorridere dell'ostinazione con cui i protagonisti vanno incontro alla sconfitta, e rallegrarci per il coraggio che permette loro di ricominciare ogni volta. (Solo nella parte conclusiva di *Palomar* questo tipo di «patto narrativo» viene infranto; il finale di Bouvard e Pécuchet – come tutti sanno – manca, esiste solo in versione apocrifa).

Flaubert non ripudia certo la satira, non rifugge neppure da inflessioni francamente farsesche. Ma il registro più interessante a cui si affida è quello medio, modernissimo, di un pungente «comico delle idee». Schulz-Buschhaus cita in proposito una lettera dell'aprile 1877:

> Je crois qu'on n'a pas encore tenté le comique d'idées. Il est possible que je m'y noie, mais si je m'en tire, le globe terrestre ne sera pas digne de me porter.

Al «comico delle idee» appunto, a un umorismo cerebrale, mira soprattutto Calvino nel suo libro [14]. Il signor Palomar, del resto, non può più possedere

---

[13] Schulz-Buschhaus, *op. cit.*, pp. 9-16.

[14] Un discorso complessivo sulle modalità del comico in Calvino, utile anche per misurare la distanza che separa *Palomar* dai romanzi e dai racconti anteriori, si deve a Bruno Falcetto, *Sorriso, riso, smorfia*, in *Calvino & il comico* cit., pp. 43-81.

la felice ingenuità dei suoi antenati copisti («Nous ferons tout ce qui nous plaira! nous laisserons pousser notre barbe!»), poiché ha imparato anche dalle loro vicissitudini a muoversi nell'universo del sapere con un'estrema prudenza (e già nell'animo di Bouvard e Pécuchet si era sviluppata, a un certo punto, una facoltà «pitoyable», «celle de voire la bêtise et de ne plus la tolérer»).

I protagonisti del romanzo di Flaubert cercano la verità nella scienza, e scoprono che le più diverse discipline offrono loro soltanto idee che di fronte al tribunale della realtà si dileguano, come fanno le mosche quando si cerca di afferrarle: il mondo, la vita, non si lasciano padroneggiare, si fanno beffe d'ogni presunto rigore teorico: «où est la règle, alors?». Il signor Palomar, novecentescamente, parte da una delle poche cose che i suoi predecessori sembrano aver imparato: «L'objet d'un raisonnement a moins de valeur que la manière de raisonner». Si misura, Palomar, oltre che con la natura e con i guasti profondi del consorzio umano, con l'epistemologia; e scopre che non soltanto la realtà è irriducibile alla logica dei discorsi prefabbricati, ma che ogni modello conoscitivo è parziale e mistificante, che non c'è «modello dei modelli» che tenga, che anche il modello più sofisticato ed elastico «diventa una specie di fortezza le cui spesse mura nascondono quello che c'è fuori».

Gli uni e l'altro, infine, più che condurre una ricerca, sono *agiti* dalla ricerca e finiscono col trovarsi, loro malgrado, nella situazione tragicomica dell'osservatore osservato, col diventare bersaglio della curiosità altrui. Lo sforzo eroico di attingere un'assoluta libertà intellettuale si risolve nella ricaduta in una condizione di insuperabile eteronomia.

Nella nota introduttiva ai *Piccoli borghesi*, Calvino sottolinea come lo spirito borghese, dopo essersi attirato gli strali bonari di Henri Monnier e dopo essere stato ferocemente vivisezionato da Balzac, avesse incontrato in Flaubert «il suo castigatore più amaro» (*S* 783). Un secolo dopo la morte di Flaubert, anche la presunzione intellettuale più smaliziata ha avuto in Calvino il suo castigatore più amaro. L'eredità che ci lasciano i due autori attraverso i loro ultimi romanzi, e ciò che accomuna le loro intere parabole creative al di là di ogni differenza, non è però un intento distruttivo. Al contrario: è il rifiuto del minimalismo, l'attitudine a tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione sfaccettata del mondo, la convinzione che la letteratura viva solo se si pone degli obiettivi smisurati. L'amore per una letteratura che chieda, e dia, «di più».

RITRATTI CRITICI

Umberto Saba, la vita e l'opera

Vita di un «poeta naturale». – «Tu mi domandi se mi è piaciuta Parigi. Oh sì, molto mi è piaciuta; ma infinitamente di più mi piace Trieste […] Io sono fedele, caro Montale, morbosamente fedele a tutto e a tutti; alla balia, alla mia città, ai miei amici; sono fedele con qualche ambivalenza, ma fedele fino alla morte»: così, in una lettera del 26 aprile 1931, Saba ragionava intorno a sé medesimo [1]. Era reduce da un soggiorno abbastanza lungo nella capitale francese (dove aveva avuto colloqui, fra l'altro, con Palazzeschi e De Pisis) ed era ormai da qualche anno un assai apprezzato collaboratore della più europea fra le riviste letterarie che uscivano allora in Italia, «Solaria». Eppure continuava a esibire come un titolo di nobiltà l'attaccamento nevrotico alle proprie radici, a coltivare la leggenda della propria diversità. Più tardi, nelle pagine d'apertura di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, avrebbe insistito con ancor maggior decisione nel porre in risalto gli «elementi isolanti» da cui era stato condizionato il suo itinerario umano e poetico: nascita in una famiglia disunita, in una «città di traffici e non di vecchia cultura», in un ambiente arretrato … E già nel 1921, stilando la prefazione del suo primo *Canzoniere*, si era raffigurato nei panni di un giovane solitario, intento a ricercare il filo d'oro della miglior tradizione poetica italiana nel chiuso di una stanzetta «beatamente remota», lontana dalle sedi in cui veniva sviluppandosi il dibattito artistico contemporaneo.

In effetti Saba era sinceramente convinto di essere un «poeta naturale»: poeta per vocazione, per indole, per cromosomi. Ma giocava anche, e non

[1] Qui cito da Umberto Saba, *Lettere a Eugenio Montale*, con una nota di Maria Antonietta Grignani, in «Autografo», I, 3, ottobre 1984, p. 61. Per i testi sabiani farò riferimento privilegiato – salvo indicazione diversa – alle edizioni seguenti: *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981; *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988; *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001.

poco, a rimpiattino con i suoi interlocutori, pubblici o privati che fossero. Mescolava ammissioni disarmanti e reticenze maliziose, manipolava incessantemente i testi già editi e falsificava le date, rivelava le fonti a cui si era ispirato in componimenti di scarso rilievo e sorvolava sui modelli da cui aveva tratto spunti per le prove che più gli stavano a cuore. Sapeva benissimo, d'altronde, che la figura di un autore può entrare in modo decisivo a far parte della sua gloria, che l'*image* da lui offerta in sede paratestuale o extratestuale tende (come ha osservato Walter Benjamin a proposito di Baudelaire) a diventare inseparabile dalla sua opera. Così, per il timore di vedere sminuita la propria originalità, si abbandonava senza ritegno a eccessi di difesa. Confondeva le carte: e mentre poneva al centro delle sue creazioni letterarie un io fittizio trasparentemente autobiografico, veniva costruendosi di fatto – negli autocommenti, nello sterminato epistolario, negli stessi comportamenti quotidiani – un'identità fortemente segnata dai fantasmi di un egocentrismo mitizzante.

Ancor oggi, nonostante le eccellenti indagini filologiche e biografiche condotte da Giordano Castellani, da Arrigo Stara e da molti altri studiosi, nonostante la pubblicazione di parecchi inediti e il diffondersi postumo di una ricca aneddotica, restano non pochi interrogativi circa il valore da attribuire a molte sue «confessioni»: la figlia Linuccia, ad esempio, sembra riconoscere all'episodio di iniziazione omosessuale raccontato in *Ernesto* un valore anche documentale; ma Stelio Mattioni [2] avanza molti dubbi in proposito e ritiene probabile – sulla scorta di testimonianze autorevoli, fra cui quelle di Sandro Penna e di Giovanni Comisso – che i rapporti amorosi di Saba con persone di sesso maschile non abbiano mai oltrepassato il confine del coinvolgimento sentimentale, di una consapevole ambiguità istintuale e affettiva (letterariamente rielaborata con ostentazione provocatoria). Permane, soprattutto, una larga zona d'ombra sulle letture compiute dall'autore negli anni decisivi della sua formazione (corrispondenti, grosso modo, al quinquennio 1903-1908); e alquanto vaghe rimangono, persino, le date relative alla prima scoperta di quegli stessi *maîtres à penser* (Nietzsche e Freud) che maggiormente influirono sulla sua visione del mondo.

Certo è che l'immagine a lungo vulgata dello scrittore autodidatta, refrattario alle mode, intento ad addentrarsi un po' ingenuamente nei meandri della coscienza e del subconscio con strumenti linguistici desueti, deve essere ampiamente riveduta e corretta. Col progredire delle ricerche, risulta sempre più palese che la chiarezza espressiva perseguita da Saba era tutt'altra cosa dalla perspicuità immediata, che certe sue soluzioni sti-

[2] Stelio Mattioni, *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia, 1989.

listiche apparentemente attardate erano il frutto di un'orgogliosa, ricercata inattualità, che la scelta di una collocazione per molti aspetti eccentrica non discendeva da alcun isolamento reale. Ma non sarà inutile, a questo punto, ripercorrere le tappe principali di quella vita da cui l'autore trasse sistematicamente e liberamente materia per tutte le proprie opere. E subito si potrà notare come essa sia stata, da un lato, tutt'altro che appartata; dall'altro, segnata da precoci traumi affettivi e da crisi d'angoscia ricorrenti.

Nato a Trieste il 9 marzo 1883, Saba sperimenta ben presto gli effetti di una situazione familiare poco serena. La madre, Felicita Rachele Coen, è stata abbandonata dal marito Ugo Edoardo Poli (convertitosi provvisoriamente all'ebraismo per contrarre il matrimonio) prima ancora del parto. Il piccolo Umberto viene affidato per tre o quattro anni a una balia, slovena e cattolica, poi inviato presso alcuni parenti di Padova, infine ricondotto nell'ambito della famiglia materna, fra parenti che esercitano il piccolo commercio nel ghetto. Le cure delle mamma e degli zii non riescono a compensare né il brusco distacco dall'amata nutrice né la totale assenza del padre (che ha lasciato al figlio, oltre alla cittadinanza italiana, soltanto un cognome più tardi rifiutato).

Sulla sua educazione religiosa e scolastica abbiamo scarne notizie: sappiamo che frequenta la scuola (elementare) della Talmùd Toràh [3], ma che non era stato e non viene circonciso (in due lettere del 1949 allo psicanalista Joachim Flescher dichiarerà di aver avuto un'infanzia «dominata dal terrore», appunto, della circoncisione) [4]. Sappiamo anche che frequenta regolarmente il ginnasio comunale «Dante Alighieri» fra il 1893 e il 1897. Poi, a causa di un professore di latino e greco che lo diffida dal proseguire negli studi classici, s'iscrive all'Accademia di Commercio e Nautica, dove segue le lezioni per qualche mese. Abbandonati gli studi regolari, diventa (per un breve periodo) commesso presso una ditta commerciale.

Risalgono all'ultimo scorcio dell'Ottocento i vani tentativi di imparare a suonare il violino, agli albori del Novecento le prime composizioni letterarie (apprezzate, in famiglia, soltanto dalla zia Regina). In questo stesso periodo stringe amicizia con parecchi fra i giovani artisti e intellettuali della sua città: Ugo Chiesa (studente di violino, l'«Ilio» di *Ernesto*), Angelino Tagliapietra (studente di pianoforte), Amedeo Tedeschi (redattore del periodico socialista «Il Lavoratore»), Virgilio Schönbeck (ossia Giotti: diventerà famoso per i suoi versi in dialetto), Virgilio Doplicher (poi scultore e mu-

[3] Dimenticata dai biografi, ma assai interessante a tale proposito la testimonianza di Riccardo Curiel, in «La rassegna mensile d'Israel», XXIII, 4, aprile 1957, p. 189.

[4] Umberto Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 1991, pp. 39 e 49.

sicologo), Guido Marussig (pittore), Giorgio Fano («imberbe filosofo» che «gran cose negava»); e, forse, al Caffè Rossetti, ha già modo di orecchiare le conversazioni che s'intrecciano al tavolo ove siede Silvio Benco, scrittore, giornalista e critico ormai affermato.

Nel gennaio del 1903, avendo maturato il proposito di dedicarsi «quasi esclusivamente» all'arte e alla cultura, Saba si trasferisce a Pisa, dove segue (come semplice uditore, si deve supporre) corsi universitari di tedesco, latino, archeologia, storia antica e storia moderna, filosofia morale. Una grave crisi depressiva lo costringe a rientrare durante l'estate a Trieste, ma non lo distoglie dall'idea di sciacquare i panni in Arno: eccolo, insieme con Fano e Doplicher, nel 1905-1906 a Firenze. Qui frequenta i cenacoli letterari e incontra i futuri fondatori della «Voce» (sono gli anni del «Leonardo»). Sul finire dell'estate del 1906, quasi sicuramente, sottopone i suoi versi e un dramma al giudizio di D'Annunzio (che viveva allora alla «Versiliana»). Intanto, su periodici triestini, vedono la luce pochi suoi scritti prosastici e poetici. Conosce a Trieste Carolina Wölfler (la Lina del *Canzoniere*); ha un primo (e forse ultimo) burrascoso incontro col padre, che gli chiede denaro.

Presta il servizio militare nel 1907-1908, non senza ottenere lunghe licenze per motivi di salute («neurastenia»): è aiutante del capitano medico presso il deposito di convalescenza di Monte Oliveto (Firenze), poi soldato a Salerno. Pubblica in questo biennio solo due componimenti, sul settimanale triestino «Il Palvese» e sul mensile milanese «Poesia» (diretto da Marinetti). Nel settembre del 1908 rientra a Trieste, dove diviene comproprietario di due negozi di articoli elettrici; pochi mesi dopo sposa secondo il rito ebraico la Wölfler, da cui avrà l'unica figlia, Linuccia. Da Trieste (mentre viene preparando i suoi primi volumetti di versi, che pubblica a proprie spese nel 1910 e nel 1912) intrattiene travagliati rapporti con i vociani Slataper, Papini, Prezzolini, Palazzeschi, Soffici: la «Voce trentina» accoglie un suo lungo articolo a favore dell'intervento italiano in Libia, ma la «Voce» fiorentina accetta solo pochi suoi testi narrativi e lirici, e rifiuta il saggio programmatico *Quello che resta da fare ai poeti*. Parecchie, per converso, le poesie di Saba che appaiono in questo torno di tempo sul «Piccolo della Sera» e sulla «Riviera Ligure».

Nel maggio del 1912 lascia Trieste insieme con Lina e Linuccia, probabilmente per sfuggire ai pettegolezzi che hanno accompagnato la crisi coniugale appena risolta, durata alcuni mesi (innamoramento di Lina per un amico pittore, separazione legale, riappacificazione). Prende domicilio a Bologna, dove ha contatti con Bacchelli che gli presta *Sesso e carattere* di Weininger; pubblica racconti sul «Resto del Carlino» e sulla «Tribuna». Due anni dopo, in febbraio, nuovo trasferimento, forse dettato da ragio-

ni economiche: a Milano, Saba può assumere l'incarico di dirigere il Caffè Concerto del Teatro Eden, di proprietà dei fratelli Cantoni [5].

Nel 1915 prende posizione a favore dell'intervento italiano, con una serie di articoli che escono nel febbraio-marzo sul mussoliniano «Popolo d'Italia» (accanto a pezzi di Papini e di Prezzolini). Richiamato alle armi, viene assegnato a diversi ruoli amministrativi e di retroguardia (traduttore dei prigionieri a Casalmaggiore, scritturale a Roma, soldato di scorta e dattilografo a Milano, collaudatore di legnami a Taliedo). Incontra di nuovo D'Annunzio, da cui riceve in dono un'aquila viva. Soffre di rinnovate crisi di nevrastenia: quando finisce la guerra, è ricoverato all'Ospedale Militare di Milano.

Solo nel 1919 ritorna stabilmente a Trieste, dove dirige un cinema e scrive testi pubblicitari per la «Leoni Films»; ma ben presto rileva la Libreria Mayländer, subito ribattezzata «Libreria Antica e Moderna»: si appassiona al mestiere di libraio antiquario, da cui trarrà sostentamento negli anni a venire (il lavoro gli offrirà numerose occasioni di contatto, anche con librai e collezionisti di altre città italiane; e per ragioni di lavoro compirà nel 1931 il suo primo viaggio a Parigi). Nel 1921, sempre animato da fervore irredentistico, vota per il Blocco Nazionale (filofascista), ma dopo l'assassinio di Matteotti cambia atteggiamento e stringe rapporti amichevoli con Piero Gobetti. L'uscita del primo *Canzoniere* nel '21 presso la Libreria Antica e Moderna, di *Preludio e canti* e altre raccolte sulla rivista torinese «Primo Tempo», e soprattutto di *Figure e canti* presso Treves (il primo editore importante che accetti di stampare un suo libro, nel 1926) gli procurano finalmente gli agognati consensi: Pancrazi, Debenedetti, Montale, Solmi scrivono saggi sulla sua opera, «Solaria» gli dedica nel '28 un numero speciale. Restano, a tormentarlo, le periodiche crisi d'angoscia, i «pensieri ossessivi»; perciò il poeta (che già da «molti anni» conosceva in parte le teorie freudiane e tuttavia ne diffidava, come apprendiamo da una lettera a Debenedetti) si rivolge allo psicanalista Edoardo Weiss, che lo ha in cura a Trieste fra il '29 e il '31.

Negli anni Trenta la fama di Saba cresce costantemente, e a lui guardano ormai come a un maestro scrittori più giovani quali Comisso, Quarantotti Gambini, Penna. Nascono le prime *Scorciatoie* (destinate a vita clandestina per motivi politici) e nuove poesie, oltre a vari progetti per l'edizione «definitiva» del *Canzoniere*. Ma nel luglio del '38 esce il *Manifesto della razza*: Saba medita allora di trasferirsi con la famiglia in Francia; a Parigi, per cinque mesi, cerca invano una sistemazione. Rientrato nella sua città, chiede e ottiene (grazie al «sangue misto» e alle raccomandazioni di Enrico

[5] Ettore Cantoni darà alle stampe nel 1926, col titolo *Quasi una fantasia*, un lungo racconto di matrice autobiografica in cui rievocherà l'atmosfera triestina di fine Ottocento.

Falqui, Ungaretti, Curzio Malaparte) la «discriminazione»; rifiuta invece, per coerenza, di sottoporsi al battesimo. È costretto a cedere formalmente la proprietà della Libreria al commesso Carlo Cerne e a un amico, entrambi integralmente «ariani». Dopo l'8 settembre 1943 si rifugia con la moglie e la figlia a Firenze, dove conosce Carlo Levi e i giovani partigiani Ottavio Cecchi e Mario Spinella. Scappa «di casa in casa», confortato dalle frequenti visite di Montale, finché (nel gennaio del '45) trova ospitalità e protezione a Roma. Nella clandestinità, mette a punto il manoscritto del secondo *Canzoniere* (apparirà presso Einaudi, a guerra finita) e comincia la stesura di *Storia e cronistoria del Canzoniere*.

La gioia per la Liberazione gli è prima attenuata, poi avvelenata dal precario statuto politico di Trieste e dalle sopravvenute ristrettezze economiche. Nel novembre del '45 prende dimora a Milano, dove rimane (sia pure con lunghi intervalli triestini) fino al maggio del '48: è ospite di Emanuele Almansi, padre di quel Federico che egli considera, fin dalla metà degli anni Trenta, come il suo «celeste scolaro». Nel capoluogo lombardo può contare sull'amicizia di Vittorio Sereni, sul sostegno di Raffaele Mattioli e di Alberto Mondadori, sulle collaborazioni richiestegli dal «Corriere della Sera» e da altri periodici: ma il tentativo di «vivere della letteratura» si rivela illusorio, Federico Almansi diventa preda della pazzia, fra gli editori s'inaspriscono contrasti che rendono a lungo problematico l'allestimento di un *Canzoniere* aggiornato, l'esito delle elezioni del 18 aprile appare al poeta (che ha aderito al Fronte Popolare) come prodromo di gravi catastrofi («dopo il nero fascista il nero prete»). Saba rientra disperato a Trieste, e si affida alla morfina per sfuggire alle tentazioni di suicidio: così, pur continuando a scrivere (ora soprattutto in prosa), e nonostante i riconoscimenti di cui viene fatto oggetto (l'Università di Roma gli conferisce fra l'altro, nel '53, la laurea *honoris causa*), trascorre con crescente sofferenza gli ultimi anni, in una Trieste che non ama più o in cliniche nelle quali cerca invano di disintossicarsi. La morte lo coglie in una casa di cura a Gorizia, il 25 agosto 1957.

La fabbrica del Canzoniere. – A differenza di altri poeti del Novecento, che soltanto *a posteriori* decisero di riunire le loro raccolte sotto un unico titolo (si pensi alla *Vita d'un uomo* di Ungaretti), Saba mirò piuttosto precocemente a diventare l'autore di un solo libro di versi: il progetto di un'opera organica fu da lui concepito fin dal 1913-1914 e poi pazientemente coltivato nell'arco di un quarantennio. Ben a ragione dunque egli viene considerato come «il poeta del *Canzoniere*», e più precisamente di quel *Canzoniere* che vide la luce nel 1945 presso Einaudi e fu poi più volte aggiornato, fino alle edizioni postume del 1961 e del 1965 (le prime che includano le poesie

scritte fra il 1947 e il 1954, offrendo al lettore il *corpus* integrale di tutti i componimenti non rifiutati).

Ma un libro organico, appunto, è tutt'altra cosa da una semplice raccolta di raccolte; né poteva, il Saba trentenne, proporsi semplicemente di riordinare il già scritto. Doveva tenersi aperta, piuttosto, la possibilità di arricchire la sua autobiografia epico-lirica di nuovi episodi, di aggiungere nuovi capitoli al suo «romanzo» in versi. Di qui la scelta di una struttura assai articolata, ricettiva, atta a inglobare testi tematicamente e stilisticamente dissimili. Di qui, anche, la tendenza a ritornare periodicamente sui propri passi, a recuperare, scartare, spostare, correggere i testi più antichi (e spesso anche meno antichi). Dopo il 1913, insomma, Saba lavorò sistematicamente in una doppia direzione: e tutti i singoli libri di poesia da lui curati vanno considerati o come anticipazione o come complemento di un'unica opera continuamente *in fieri*.

Ma come giunse Saba a porsi un obbiettivo tanto ambizioso, a vagheggiare l'idea di un'opera che fosse a un tempo l'espressione di tutta la sua vita e un *ecce homo* esemplare? E attraverso quali sviluppi venne formandosi il *Canzoniere* che oggi ciascuno di noi può acquistare in libreria, diviso in ventiquattro sezioni (più gli intermezzi di *Tre poesie fuori luogo* e di *Varie*) equamente distribuite e raggruppate in tre scomparti principali o (come si legge nell'indice e negli occhietti) «volumi»? Rispondere a queste domande è tutt'altro che semplice, né si possono riassumere in poche pagine i risultati di ricerche filologiche che hanno dimostrato come ogni sezione del *Canzoniere* abbia una propria storia, come di moltissimi componimenti ci resti un gran numero di varianti significative. Ci limiteremo, perciò, a ripercorrere qui soltanto le tappe più importanti di quell'itinerario di cui il *Canzoniere* definitivo tende a nascondere, più che a rivelare, le svolte. E cominceremo col cercare qualche risposta nei primi volumi pubblicati dall'autore: *Poesie*, *Coi miei occhi*, *Il Canzoniere 1921* (l'apposizione della data al titolo è un piccolo arbitrio a cui facciamo ricorso, seguendo una convenzione critica ormai ben accreditata, per distinguere la silloge allestita da Saba subito dopo la «grande guerra» da quelle apparse col medesimo nome dal 1945 in poi).

Poesie e *Coi miei occhi* uscirono entrambe a Firenze: *Poesie* nell'autunno del 1910 presso la Casa Editrice Italiana, *Coi miei occhi* nel novembre 1912 sotto il patrocinio della Libreria della Voce. A questo breve intervallo cronologico faceva peraltro riscontro una assai marcata differenza d'impianto e di tenuta complessiva. *Poesie* era una raccolta antologica nata sotto il segno dell'incertezza, disarmonica, ridondante; *Coi miei occhi* era un'opera ubbidiente a un disegno unitario. Anche i titoli segnalavano una diversa attitudine nel modo di porsi nei confronti della scrittura e del pubblico: scialbo il primo, coincidente con una semplice indicazione di genere; decisamente programmatico il secondo, che richiamava l'attenzione sul sog-

getto dell'enunciazione, sull'originalità dello sguardo del poeta e della sua *Erlebnis* (un titolo non solo «tematico», come direbbe Genette [6], ma anche «seducente» nel senso etimologico dell'aggettivo).

Volume «sbagliatissimo» (come scriverà l'autore molti anni dopo) [7], *Poesie* comprende già, nella sua parte terza e ultima, alcuni componimenti di assoluto rilievo, come i sonetti salernitani e *A mia moglie*; ma conserva ampiamente, specie nella sezione iniziale (versi dedicati a Trieste e ai luoghi della fanciullezza) e in quella centrale (testi di vario argomento, per lo più legati all'esperienza fiorentina) le tracce vistose di un apprendistato vissuto sotto l'insegna di un sincretismo ingenuo. Echi dai grandi classici (Dante, Petrarca, il Parini delle odi, il Leopardi idillico …) si mescolano con calchi dalla tradizione minore ottocentesca (da Vittorelli a Betteloni a Graf), mentre scoperta è a tratti l'imitazione di Carducci, D'Annunzio, Pascoli (un Pascoli, peraltro, spogliato di ogni simbolismo). Accenti magniloquenti e sentenziosi convivono con un descrittivismo insistito non privo di accenti propriamente crepuscolari; larghe rappresentazioni di paesaggio in cui ci si interroga candidamente sul destino dell'umanità, sulla funzione della poesia, sul fato, su Dio, s'alternano con quadretti impressionistici nei quali l'attenzione verso il mondo esterno, verso la realtà quotidiana, non riesce a bilanciare il ricorrente riemergere di un egocentrismo esasperato e fastidiosamente compiaciuto (egocentrismo alla lettera, come risulta per esempio da *Il borgo*: «poi che l'uomo / troppo a se stesso è giudice benigno, / volgo gli occhi alle cose, ed esse i raggi / sono, ed io il centro. // E i raggi ancora, forse, da quel centro / partono»).

A lasciare sconcertato il lettore di questi *juvenilia* non è tanto l'oscillazione da un modello formale all'altro, quanto il variare degli atteggiamenti: l'assenza di un mondo intenzionale dai contorni definiti, di una «filosofia» o visione del mondo prevalente, di un sistema di valori non generico. L'autore si autoraffigura ora come il depositario di un'antica saggezza scettica, ora come un malinconico *iuvenis senex*, ora come un erede del «grande padre Abramo» (*La sera*); rammemora come «sacre» le sue prime letture fanciullesche (Verne, a cui tocca rimare con «eterne» in *A mamma*) e quasi nel contempo esalta come «fraterna» la voce di Goethe (il Goethe del *Faust*, in rima con «secrete» e «irrequiete» in *Dopo una passeggiata*); e nell'ambito di un medesimo componimento – anzi nel componimento in cui più esplicitamente sembra voler rivendicare il possesso di un programma preciso – intreccia un calco dal *Fanciullino* pascoliano con una ripresa dagli sciolti manzoniani *In morte di Carlo Imbonati* (*A la finestra*, poi

[6] Gérard Genette, *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
[7] Saba, *Tutte le prose* cit., p. 114.

Meditazione: «guardo e ascolto però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare»). Davvero sorprendente è allora il delinearsi, nella sezione successiva, di una personalità poetica divenuta come d'un colpo consapevole della propria identità.

Nei sonetti salernitani del 1908 (poi *Versi militari*) non c'è soltanto una mirabile ritrattistica di figure corposamente realistiche, di personaggi colti nella loro alterità; c'è anche una nuova capacità di sintesi, l'attitudine a condensare in poche battute, o in immagini che conservano tutta l'immediatezza del vissuto, stati d'animo tanto più profondamente ambivalenti quanto più, in apparenza, elementari. Ricercando sé stesso fra compagni di umile estrazione sociale, Saba punta ad affrancarsi dall'educazione ricevuta. La volontà di farsi portavoce di chi conduce normalmente un'esistenza fatta di stenti (*Durante una tattica*: «Non è al paese che frutta il lavoro, / ma più giù nell'Americhe lontane; // dove c'è tanto pane e tanto oro, / tanto vino per chi sa lavorare») non implica certo la rinuncia a sentirsi «diverso». L'accettazione sofferta di una gregalità inconsueta, il sentimento di solidarietà manifestato nei confronti dei commilitoni, si accompagna con il rifiuto di ogni gregalità che non sia fondata su un primordiale senso di medesimezza umana. La demitizzazione della retorica guerresca si sviluppa così di pari passo con una demistificazione che ha per oggetto l'universo borghese, la mentalità dominante, il tradizionalismo ipocrita dei benpensanti.

Perciò viene esaltata la riconquista di uno sguardo «dal basso», di uno sguardo quasi animale: «E vedono il terreno oggi i miei occhi / come artista non mai, credo, lo scorse. / Così le bestie lo vedono, forse» (*Ordine sparso*). Perciò può essere proiettata, sulla sagoma utilizzata per le esercitazioni di tiro, ben altro che la sembianza di un ovvio nemico:

> Se qui l'occhio non falla, e il colpo è certo,
> egli è che nel bersaglio ognor figuro
> l'orrore che i miei occhi ànno sofferto.
>
> Tutto che di deforme ànno veduto,
> di troppo vecchio, di troppo panciuto,
> di troppo lamentosamente impuro. (*Bersaglio*)

Nel *Canzoniere* 1921 «troppo vecchio» diventerà «troppo ebraico», a significare ancor più chiaramente il distacco da ogni forma di dogmatismo e di precettistica colpevolizzante. In questi versi del 1908 insomma Saba si rivela ormai intento a elaborare, sia pure a un livello ancora embrionale, quella sua personalissima versione del mito dell'innocenza che verrà poi ripresa e sviluppata in modo sistematico nella produzione posteriore. Non per nulla, in una lettera all'amico Amedeo Tedeschi del luglio 1905, aveva affermato che la parola «colpa» gli sembrava utilizzabile solo in senso me-

taforico, e che nel «parlar proprio» la si sarebbe dovuta sostituire con la parola «causa»[8]. Dalla medesima attitudine psicologica nasceva del resto *A mia moglie*, considerata da molti critici una delle sue liriche più riuscite in assoluto. In effetti qui già s'appalesa come l'autore fosse approdato a un neonaturalismo nient'affatto convenzionale: esaltando l'unità fra tutte le forme viventi, paragonando la propria donna alle «femmine di tutti / i sereni animali / che avvicinano Dio», Saba non intendeva certo cancellare le differenze, svilire l'individualità. Al contrario: lanciava una sfida ai suoi lettori perché riconoscessero che solo il superamento dei falsi pudori permette di capire e apprezzare appieno le ragioni del singolo.

Il processo di maturazione di cui dà testimonianza l'ultima sezione di *Poesie* giunge a compimento in *Coi miei occhi*: non più un florilegio precario, ma un «libro» autentico, nel quale viene raggiunto (e spesso conservato) un felice equilibrio fra istanze diaristiche e propensione melica, fra tendenza alla confessione intima e aspirazione alla coralità, fra pittura ambientale e rappresentazione drammatica. Non a caso formerà poi il nucleo intorno al quale verrà costruito il *Canzoniere 1921*, diventerà insomma *Trieste e una donna* («il libro – dirà Montale – più personale di Saba, il più significativo della sua anima e della sua arte»)[9].

Certo, la struttura di *Coi miei occhi* era destinata a subire non pochi mutamenti prima di assumere l'assetto definitivo; ma già l'ordine stesso di presentazione dei componimenti esibiva una piena padronanza della materia rappresentata, ubbidiva all'intento di far emergere in piena luce il cammino paradigmatico compiuto dal personaggio-poeta. Due le sezioni principali, ciascuna dotata di un proprio occhietto: l'una eponima, più lunga e varia, articolata in microsequenze di liriche affini per titolo e tema, con una sorta di coda preannunciata da un componimento-intermezzo (*Dopo la tristezza*) isolato fra pagine bianche; l'altra più compatta, costituita dai *Nuovi versi alla Lina*. In apertura di ogni sezione, una poesia volta a testimoniare l'irrequietezza ma anche l'attitudine contemplativa connesse con il girovagare del protagonista (*Trieste*: «Ò scorsa d'ogni parte la città …»; *Una donna*: «Una donna! E a scordarla ancor m'aggiro …»); in chiusura, versi protesi a esaltare la conquista di una nuova capacità di giudizio e dunque di dominio sui propri sentimenti (*All'anima mia*; *L'ultima tenerezza*). A incorniciare l'intera raccolta provvedevano inoltre una sorta di superprologo e di super-epilogo, *Al Signore* e *La solitudine*: un primo testo irto

[8] Umberto Saba, *L'adolescenza del «Canzoniere» e undici lettere*, introduzione di Sergio Miniussi, note di Folco Portinari, Torino, Fògola, 1975, p. 82.

[9] Eugenio Montale, *Umberto Saba*, «Il Quindicinale», 1 giugno 1926, poi in *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 115.

di interrogativi, dove l'autore confessa di avere il cuore avvelenato e nel contempo dichiara di cercare soprattutto in sé medesimo, negli «affetti eroici» che forse ha ereditato, un farmaco; e un testo finale decisamente assertivo, che termina con una rivendicazione di autosufficienza, con una dichiarazione di indipendenza da qualsivoglia fede o idea ricevuta (*La solitudine*: «[…] i miei occhi mi bastano e il mio cuore»).

Un punto di partenza problematico, un percorso difficile e tutt'altro che lineare, un approdo perseguito con orgoglio: l'unico farmaco contro il dolore di vivere consiste nel guardare le cose con occhi nuovi, con occhi «non pur sazî di luce» (*Il fanciullo*), cioè nel liberarsi dal conformismo, nell'eleggere come valore-guida una saggezza fondata sulle esperienze vissute, riesaminate incessantemente in ogni loro risvolto. Non per nulla Saba, nella coeva recensione alle *Poesie di tutti i giorni* di Marino Moretti, denunciava in esse l'assenza di «una più vasta o più nuova visione della vita» [10].

A porre in rilievo l'unità del libro, a dare più compiuto risalto al convergere di motivi e spunti in un discorso consequenziale, contribuivano anche le scelte metriche: alle terzine del prologo, dell'epilogo e di pochi altri testi-cerniera faceva riscontro un *corpus* di poesie incardinate tutte su tre strofe. L'autore indica per lo più con pochi versi il suo tema, lo sviluppa entro una strofa centrale ricca di riferimenti puntuali, lo riprende e risolve con clausole meditative, non di rado addirittura gnomiche. Geneticamente – come ha notato Giordano Castellani introducendo la sua splendida edizione critica del *Canzoniere 1921* – questo schema ternario sembra derivare dall'innesto della canzone leopardiana su alcuni componimenti in quartine di *Poesie*, e va aggiunto che non deve essere rimasta inoperante la suggestione del modello musicale della forma-sonata. Ma più importa rilevare come la conquista di una forma metrica per molti aspetti originale sia tutt'uno con l'acquisizione di una complessiva padronanza del proprio mondo artistico. Attraverso il metro di *Coi miei occhi* si esprimono in effetti, fondendosi senza residui, due tendenze fondamentali: da un lato il gusto per il racconto disteso e particolareggiato; dall'altro l'aspirazione a convertire l'episodio in esempio, a trarre dalla vita d'ogni giorno insegnamenti essenziali. La contraddittorietà e la mutevolezza delle vicende umane si rivelano rispondenti a una dinamica antica: la ricchezza e la relatività dei fenomeni vengono esaltate per essere poi meglio ricondotte al loro scaturire da un'origine comune, al conflitto perenne fra l'istinto di morte e il principio del piacere, cosicché il poeta può compiacersi infine di abbracciare con un solo sguardo ciò che a un osservatore inesperto appare frammento ed enigma e accadimento fortuito.

[10] Saba, *Tutte le prose* cit., p. 687.

Insieme con le inversioni sintattiche e con le frequenti iterazioni lessicali, il metro concorre a determinare un gioco di parallelismi simmetrie contrapposizioni in virtù del quale la progressione narrativa si rifrange in una serie di riprese, la raffigurazione del molteplice si rapprende in modelli volutamente triti. L'*andante* ritmico precipita gradatamente in volute ritornanti, in rime ricorrenti, replicate, «a specchio», assecondando una continua riscoperta di sé resa possibile dalla scoperta dell'altro da sé, invitandoci a ripercorrere con incessante andirivieni le tappe di un percorso esistenziale e sentimentale che vuol risultare tanto più emblematico quanto più è, in superficie, banale. Saba nomina fatti e personaggi specifici, indica luoghi e momenti circostanziati, coltiva un amore tenerissimo per il presente; ma evita ormai con cura le tentazioni impressionistiche cui indulgevano molti suoi contemporanei, non vuole essere un semplice testimone della propria inquieta malinconia né limitarsi alla cronaca frammentaria di una crisi spirituale. Così, sovrapponendo l'immagine di Alcibiade a quella di un monello triestino che trae da un sasso schegge e scintille senza curarsi dei passanti, giunge a tratteggiare una «poetica del ragazzaccio» che apertamente si contrappone a quella pascoliana del fanciullino. Così inscrive sotto il segno della *Carmen* la narrazione della propria travagliata vicenda coniugale. Così, in *Tre vie*, prende le mosse da vicende autobiografiche per ridurre a elementarità ineludibile l'intero ciclo dell'esistenza: le tre vie di Trieste diventano il corrispettivo paesistico della «pena / della vita», della sua «nera foga», dell'«antico piacere / di vivere».

All'altezza di *Coi miei occhi*, d'altronde, Saba si mostra non solo capace di trasfondere reminiscenze letterarie e culturali entro un linguaggio genialmente acquattato su un lessico abbastanza comune; ha anche allargato e approfondito la cerchia delle proprie letture, modificando le proprie preferenze. Si possono cogliere ora echi dissimulati da Palazzeschi, da Baudelaire, da Heine, da Stirner, dal Leopardi del ciclo di Aspasia; e tutt'altro che libresche e occasionali appaiono le consonanze col Nietzsche «contemplativo»: un Nietzsche conosciuto e apprezzato probabilmente attraverso le recensioni di Silvio Benco, che nel 1905 (sul quotidiano triestino «Il Piccolo della Sera») aveva condannato le falsificazioni dannunziane e le interpretazioni in chiave superomistica del suo pensiero per lodarne, invece, il «perspicace intuito psicologico», l'«impertinente gaiezza» intellettuale, l'attitudine a esplorare i vecchi pregiudizi «come si studiano i fossili» [11]. Una riprova, in questa direzione, ci è fornita dall'unico saggio programma-

[11] Silvio Benco, *«La gaia scienza»*, in «Il Piccolo della Sera», 18 giugno 1905, poi in *Scritti di critica letteraria e figurativa*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi, Bruno Maier e Sauro Pesante, Trieste, LINT, 1977, pp. 98-101.

tico uscito dalla penna di Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* (1911): dove si propugna un ideale di onestà («Ai poeti resta da fare la poesia onesta») che s'apparenta strettamente col concetto nietzschiano di *Redlichkeit*.

Col *Canzoniere 1921* (preannunciato sia dall'uscita della plaquette *Cose leggere e vaganti* sia dal recupero, sulla «Brigata» del 1917, di alcune poesie dell'adolescenza) la volontà di trasformare le proprie esperienze di vita in «una questione di coscienza del conoscere», ovvero – per dirla sempre col Nietzsche della *Gaia scienza* – di voler «essere noi stessi i nostri esperimenti e le nostre cavie» [12], si traduce nella costruzione di un edificio monumentale: Saba presenta in un solo libro la produzione di un ventennio, imponendo all'attenzione del pubblico la storia intera della propria poesia. Il disegno generale di questo *Canzoniere* anticipa quello del *Canzoniere* definitivo, che ingloberà nella sua prima parte o «volume» più della metà dei 5400 versi ora selezionati e, soprattutto, manterrà un ordinamento contraddistinto dalla successione di serie cicliche e cronologiche, di collane corredate da appositi prologhi ed epiloghi.

Il modello a cui si rifece Saba per siffatta architettura fu certamente, come ha rilevato per primo Carlo Muscetta [13], la silloge dei versi di Heine approntata da Bernardino Zendrini; va aggiunto però che nel *Canzoniere* sabiano acquistano ulteriore rilievo i nessi strutturali, i rinvii da testo a testo, da collana a collana. In altri termini: la tensione verso il racconto è sempre esibita, e i lettori vengono continuamente sollecitati a valutare i singoli componimenti nell'ambito della trama che li trascende. Questa trama allarga talora le proprie maglie per lasciare spazio a figure che non possono essere in alcun modo considerate come mere proiezioni dell'individualità dell'autore; ma si tratta pur sempre di figure poste «in cornice», che non determinano soluzioni di continuità drastiche. Tutto ruota intorno alla vita del poeta, alla sua vicenda interiore, alle sue scoperte di uomo e di artista. Giustamente Bàrberi Squarotti ha potuto osservare: «Nella dissoluzione novecentesca dell''io' come soggetto e oggetto, al tempo stesso, di poesia, che data, in Europa, da Rimbaud e, in Italia, da Pascoli, […] Saba si pone nella posizione opposta: il poeta è, per lui, pur sempre il vate» [14].

Il progetto stesso di un canzoniere organico (un «canzoniere» senza aggettivi) poggia, dunque, su una concezione del soggetto-poeta, e del suo

---

[12] *La gaia scienza*, § 319. Faccio riferimento, qui come altrove, alle *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964-1976.

[13] *Introduzione* a Umberto Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, a cura di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1963, pp. XXXI-XXXII.

[14] Giorgio Bàrberi Squarotti, *Svevo, Saba e la letteratura a Trieste*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Bàrberi Squarotti, vol. V *Il secondo Ottocento e il Novecento*, tomo I, Torino, Utet, 1994, p. 813.

rapporto col pubblico, per più aspetti paradossale: Saba è modernamente consapevole di quanto l'«io» di ciascuno sia stratificato e lacerato, anzi fa della «caccia grossa» nei territori del subconscio la sua attività preferita, eppure si assume il compito di ricomporre in estremi accordi le voci contrastanti da cui si sente abitato e circondato; nutre scarsa fiducia nella possibilità di essere capito dai contemporanei, eppure continua a servirsi di un linguaggio largamente comunicativo: rifugge dai preziosismi, non disdegna le inflessioni melodrammatiche, punta a esprimere l'irrazionale inglobandolo all'interno di un discorso logicamente organizzato.

Risulterà palese, a questo punto, che l'autobiografismo del primo *Canzoniere* (e l'autobiografismo sabiano in genere) mirava a documentare non tanto i fatti vissuti, quanto il processo di costruzione di una soggettività. La conclamata «onestà» del racconto veniva fatta coincidere non tanto con la fedeltà ai particolari, quanto con l'attitudine a coinvolgere gli interlocutori nella ricerca di una verità non superficiale. Perciò il poeta poteva manomettere i propri versi giovanili, alterare la cronologia, dichiararsi vecchio quando non aveva ancora quarant'anni (come accade nelle due collane che chiudono il libro del 1921). Ciò che aveva voluto significare contava per lui più di ciò che aveva materialmente scritto a suo tempo, le sequenze ideali più di quelle reali, il sentimento della senilità più dei dati anagrafici.

Negli anni successivi una conoscenza approfondita delle teorie freudiane gli offrirà ulteriori strumenti di indagine e di interpretazione. Non per niente, a partire dalla sezione centrale del secondo volume (1921-1932) del *Canzoniere*, si moltiplicheranno le riflessioni sulla natura plurale dell'io. Se nei sonetti dell'*Autobiografia* già viene richiamata la nostra attenzione sulle «due razze in antica tenzone» che convivono nella persona del poeta, dal 1925 in poi il tema del «doppio» acquista uno spazio sempre maggiore: ecco che alla figura della madre naturale, chiamata a rappresentare l'austerità dolente e la repressione, si affianca quella della balia, la «madre di gioia»; ecco l'io adulto posto a confronto con l'io fanciullo; ecco il teatro delle voci e degli echi interiori che dialogano fra loro quasi fossero realtà viventi una loro esistenza autonoma, in liriche «a contrasto» o *Fughe* intessute di immagini trascoloranti; ecco sogni e dormiveglia che ci vengono raccontati con rinnovata lena e sottile ambiguità. Nel secondo e nel terzo volume (1933-1954) del *Canzoniere*, inoltre, il memorialismo lirico verrà sempre più spesso intrecciandosi col diarismo: in un gioco che non sarà più soltanto di alternanza, ma anche di contrappunto ravvicinato e di mescolanza.

Va sottolineato, in ogni caso, come l'adesione sin troppo fervida alla dottrina psicanalitica non comportasse per Saba un ripensamento radicale del rapporto fra artista e pubblico, e della funzione della poesia; veniva piuttosto a rafforzare l'inclinazione sapienziale, la fiducia nel valore uni-

versale del messaggio ricavabile da una protratta esplorazione di sé medesimo.

Parallelamente, l'affinarsi progressivo della perizia tecnica si rifletterà sempre più nel convincimento di poter piegare ai propri fini espressivi forme e sottogeneri differenti, anche attraverso contaminazioni inconsuete. Il riuso provocatoriamente anacronistico della canzonetta, del sonetto, di moduli para-madrigaleschi e perfino para-ballatistici si accompagnerà con aggiornamenti stilistici al limite del virtuosismo. Come nel primo volume del *Canzoniere* si possono riconoscere striature espressionistiche di marca vociana e poi inflessioni rondiste, così nel secondo non mancheranno né i componimenti di gusto neoparnassiano né i tentativi di accostarsi alla «poesia pura» dei cosiddetti «lirici nuovi»; e il terzo volume si aprirà con *Parole* e con *Ultime cose*, cioè con raccolte nelle quali c'è una patente presenza della lezione di Ungaretti e di Montale.

Pur rifuggendo da ogni sperimentalismo radicale, Saba era tutt'altro che insensibile alle mode letterarie. Ma, appunto, di aggiornamenti e di accostamenti conviene parlare, non di allineamenti. Nel vasto organismo del *Canzoniere*, anche la tarda adozione di una scrittura scorciata e più attenta al valore evocativo dei singoli termini non comporta né oscuramenti del senso né la ricerca di quel preordinato controllo dei sentimenti che è proprio di molti poeti del Novecento. Il tutto continua a illuminare le parti, o per lo meno questa è l'intenzione dell'autore, mentre la partecipazione affettiva si conserva cordiale e piena. Che poi alcune zone del *Canzoniere* rimangano esteticamente inerti (penso in particolare a certe «obiettivazioni» classicheggianti degli anni Venti, come *I prigioni* e *L'Uomo*, in cui si riflette l'aspirazione a una definizione riassuntiva della vita e dei tipi umani) o viziate da lungaggini (penso innanzi tutto al *Piccolo Berto*), è difetto che nasce da un eccesso di confidenza e di autoindulgenza: senza le quali, peraltro, ben difficilmente Saba avrebbe potuto lasciarci un'opera così coinvolgente e varia.

L'unità del Canzoniere. – Aprire una breccia nel muro dell'ipocrisia, riscoprire la causalità naturale, recuperare l'innocenza e la salute: questo era il compito a cui si sentiva chiamato Saba in quanto uomo e in quanto poeta; viveva la propria vocazione artistica sotto il segno dell'assolutezza, ed era convinto che il passo dall'estetica alla psicologia alla morale fosse assai breve. Non per caso, in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1944-1947), giunse ad affermare che avrebbe potuto scegliere come titolo della sua opera la parola «Chiarezza», come motto della sua poesia il nietzschiano «Siamo profondi, ridiventiamo chiari» [15]; e va subito precisato che per lui la chia-

[15] Il passo a cui alludeva Saba si legge in Nietzsche, *La gaia scienza*, § 378.

rezza coincideva col risultato di un processo di sedimentazione, non di selezione. L'illimpidimento presupponeva l'accettazione della vita in tutti i suoi aspetti e la capacità di convertire ogni esperienza in ricchezza interiore, senza che nulla andasse perduto, senza concessioni a censure, a oblii più o meno volontari. Proprio la disponibilità ad accogliere ciò che per altri sarebbe stato oggetto di ripulsa o di scherno costituiva un marchio d'elezione; la superficie tersa e cristallina della poesia implicava, in profondità, il superamento dei preconcetti, di qualsivoglia forma di manicheismo.

Una dinamica siffatta, manifestata in vari modi, coinvolge tutto il *Canzoniere*, che può appunto essere interpretato come un appassionato tentativo di riassorbire «il male che passa» in «bene che resta» (*Prima fuga*): Saba appare persuaso che l'impostura moralistica, per gli oscuri sensi di colpa che ne derivano (da non confondersi, ovviamente, con i rimorsi ben motivati), conduca a una sorta di cecità: l'uomo che ne è oppresso impedisce a sé stesso di vedere gli aspetti positivi dell'esistenza, perde la capacità di gioire delle gocce d'oro che la vita gli offre. Solo dal prendere coscienza di questo meccanismo coattivo e ottenebrante nasce il ribaltamento: ed ecco che nel *Canzoniere* l'azione principale è quella dello sguardo, di un secondo sguardo riconquistato dopo l'attraversamento del dolore. La nostra attenzione viene continuamente richiamata, oltre che sugli oggetti della percezione, sull'atto del percepire, descritto nei suoi progressivi sviluppi. Da *Ammonizione* fino alle *Sei poesie della vecchiaia*, è tutto un rincorrersi di verbi quali «vedere», «scoprire», «esplorare» e di locuzioni come «occhi non mai sazi di luce», «occhi avidamente / sulle parvenze aperti» … indici esibiti di una concezione relazionale dell'esperienza e del conoscere per cui ciò che conta non è raggiungere le «cose in sé», cogliere un'ipotetica essenza al di là delle apparenze, bensì correggere le prospettive deformanti, ristabilire un equilibrio fecondo fra l'io e il suo ambiente.

Non dobbiamo dimenticare, poi, che per la tradizione veterotestamentaria il cieco era condannato da Dio, un Dio terribile che segnalava in tal modo di «averne la vista in odio»: Dio non guarda il cieco e non può essere guardato da lui; beati saranno coloro che «vedranno» Dio. Saba, che aveva attraversato durante l'adolescenza una crisi religiosa, esaltava l'acutezza del proprio sguardo anche per sottolineare il proprio laicismo, o meglio il proprio distacco da ogni certezza confessionale. Tuttavia non poteva dimenticare – e non intendeva certo far dimenticare al lettore – che la nostra visione del mondo è condizionata da molteplici fattori, che per affrancarla non è sufficiente il rifiuto delle idee ricevute, delle «dettate virtù» (*Ecco, adesso tu sai*). Nell'ostentata intensità dello sguardo va colta la cifra simbolica di un desiderio di liberazione; nel carattere riflesso dello sguardo, il segno della consapevolezza di quanto sia sempre precaria l'emancipazione ottenuta.

I «semplici panni» di cui amava vestirsi la Musa sabiana (*Autobiografia*, tredicesimo sonetto) non devono dunque trarci in inganno: si celava in essi un'operazione oltremodo impegnativa, una sfida alla mentalità comune. Lo scotto da pagare, in piena consapevolezza, includeva innanzi tutto l'accettazione della solitudine e della sofferenza (come recita, ad esempio, la lirica-manifesto che dà il titolo a *Parole*: «un angolo / cerco nel mondo, l'oasi propizia / a detergere voi con il mio pianto / dalla menzogna che vi acceca»); poi, spesso, l'incomprensione: persino la «incolpabile amica» del *Canzoniere*, il personaggio di Lina, rimprovera il suo compagno per il suo voler essere diverso, per la «colpa» di non essere mai appartenuto «a qualcosa o a qualcuno» (*Ultima*). Saba sapeva, inoltre, di giocare una difficile scommessa contro sé medesimo: altro è infatti negare i pregiudizi lucidamente conosciuti in quanto tali, altro è sciogliere il nodo dei complessi psichici e delle ambivalenze affettive da cui ciascuno di noi è attanagliato. Di qui l'alternarsi e talora l'intrecciarsi di una poetica della grazia e della leggerezza con una poetica che si fa accompagnamento solenne della drammaticità dell'esistenza e dell'angoscia. Così, nella *Sesta fuga*, la rivendicazione della purezza («il male e il bene / tutto è puro quando viene / all'azzurra mia pupilla») ha per complemento la denuncia disperata di incubi da cui non ci si può liberare (il «delirio unico e vario / tutta notte posseduto»).

Per rintuzzare il senso di colpa, per vincere la propria scommessa, il poeta si avvale di alcuni procedimenti fondamentali, fra i quali almeno due meritano di essere posti in risalto. C'è, in primo luogo, la regressione ai «verdi paradisi dell'infanzia» (già messa in atto nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* e nei *Versi militari*, anche se la citazione baudelairiana s'incontra solo in *Tre poesie alla mia balia*); la forza mistificatrice dei pensieri e dei sentimenti che ci sono stati «impressi, imbeccati e inculcati» (Max Stirner) [16] viene posta sotto accusa per contrasto, mediante il vagheggiamento della spontaneità originaria, della trasparenza perduta dall'uomo troppo civilizzato. I monelli del *Canzoniere* incarnano il più compiutamente possibile questa tensione: figure inquiete e ribelli, tanto più aggressive quanto più tenere, alle quali è «noia la casa paterna, / un carcere la scuola» (*Il fanciullo appassionato*); più vicine al cuore delle cose perché sciolte – almeno in parte – da ritegni scrupoli tabù. Tramite loro la sensibilità si svincola dai limiti consueti, fino a dilagare in una bramosia di vita che ignora ogni distinzione fra positivo e negativo estranea alla natura. Sospesa la funzione metempirica e sistematrice della ragione, lasciati in un canto i valori legati al «pro-

[16] Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, con un saggio di Roberto Calasso, trad. it. di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1979, pp. 71-74.

gresso» sociale, l'attività dell'io viene ricondotta su un piano primordiale: si fa vita che afferra sé medesima, interpretando le istanze della cosiddetta *Lebensphilosophie*.

C'è, in secondo luogo, la tendenza a proiettare le vicissitudini personali su un orizzonte antropologico, una percezione del passato e del presente riuniti in uno che si allarga oltre i confini dell'esperienza soggettiva e storica. Simile a Narciso, il poeta osserva sé stesso: ma l'immagine «nuda e sorpresa» che lo specchio della contemplazione artistica gli restituisce non è quella di un uomo, è quella dell'uomo. Questa intuizione, mentre porta talvolta nel presente qualcosa di spettrale («Io sono vecchio, paurosamente», si legge nei *Versi militari*), alleggerisce altresì il cuore dal peso delle responsabilità individuali: ciò che il singolo prova e compie è già stato provato e compiuto da altri, in altre epoche e in altri siti (perciò Saba definiva «grave e soave», in una lettera del 10 febbraio 1916 all'amico Aldo Fortuna, la sensazione «di esser veramente vissuto in tutti i luoghi e in tutti i tempi») [17]. Non per nulla, come ha osservato Lorenzo Polato [18], «antico» e «nuovo» sono aggettivi che ricorrono spesso in coppia nel *Canzoniere*.

Per tal via un esasperato egocentrismo attua un sistematico recupero di totalità. Nel miglior Saba, l'amore per la rappresentazione ampia e circostanziata s'incontra con la volontà di far emergere dalla superficie variegata della quotidianità situazioni e figure canoniche. Paradigmatici sono non soltanto personaggi come quelli che campeggiano in *Preludio e canzonette* (il marinaio-semidio, il mendico, l'incisore …) o le figure di *Fanciulle*; paradigmatica è l'interpretazione a cui viene sottoposta anche la materia più squisitamente autobiografica. Non si vuole qui, beninteso, negare che il *Canzoniere* sia anche l'espressione veridica di una vita; va però sottolineato che la questione decisiva riguarda il modo in cui l'autore decise di rivelarsi agli altri, la sua capacità di calare in uno stampo archetipico i dati grezzi dell'esistenza (o, se si preferisce, di far riacquistare vitalità artistica a motivi canonici, incarnandoli in immagini di concreta esperienza individuale). Così l'intera storia del suo rapporto con Lina viene liberamente riplasmata (come già abbiamo accennato facendo riferimento a *Coi miei occhi*) sul modello della *Carmen*; così il complesso legame fra il poeta ormai anziano e il giovane Federico Almansi viene rivisitato, in *Mediterranee*, tramite lo schermo di figure classiche, da Entello a Telemaco. Così, negli stessi sonetti

---

[17] La lettera è parzialmente riprodotta in *Per conoscere Saba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1981; cito dalla p. 153.

[18] Lorenzo Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba* [1966], in Idem, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 83-84.

dell'*Autobiografia*, una microsaga domestica acquista connotati mitici anche grazie al recupero, appena dissimulato, di un luogo comune: è il tema del pellegrinaggio necessario, la variazione su un eterno ulissismo, il filo al quale l'autore si affida per ripercorrere a ritroso il proprio cammino, per addentrarsi nel labirinto di un passato di cui avverte a un tempo la prossimità (fino all'identificazione col padre: «il dono ch'io ho da lui l'ho avuto») e la lontananza (perduta Itaca, resta solo la «bottega d'antiquario» dove l'io rammemora, e si osserva – passando bruscamente alla terza persona – nel suo rammemorare).

Coerente con l'attitudine a porre in risalto la causalità naturale, e con l'interpretazione paradigmatica delle vicende umane, è una nozione ripetitiva e circolare del tempo che si esprime sia attraverso favolette e clausole gnomiche, sia attraverso i frequenti richiami all'avvicendarsi delle ore e delle stagioni, al moto delle nubi e del mare, al variare della luce. Certe metafore attinte dal mondo della natura e dalla meteorologia contribuiscono anzi, di sezione in sezione lungo tutto il *Canzoniere*, a creare una fitta rete di correlazioni: segni organici di un distacco da quella concezione lineare e finalistica del tempo che è propria della tradizione ebraico-cristiana non meno che di ogni storicismo confidente nelle «magnifiche sorti e progressive». In effetti anche Saba testimonia, a suo modo, quella crisi di certezze che è tipica dell'arte e del pensiero contemporaneo. Il senso della sacralità della vita è in lui intensissimo, ma altrettanto forte è la convinzione che non esistano mete preordinate, che l'universo non abbia una direzione data. Uomini e cose gli appaiono accomunati in un flusso inesauribile che non è forse altro (come aveva detto lo Zarathustra nietzschiano) che una perenne ripetizione dell'uguale, un eterno ritorno. Si veda, come esempio a questo proposito, nella sezione *Cuor morituro*, la strofa conclusiva delle lirica *Il borgo*: «Ritorneranno, / o a questo / Borgo, o sia a un altro come questo, i giorni / del fiore. Un altro / rivivrà la mia vita […]». Contro la disperazione che nasce dalla constatazione della vanità del tutto, ma anche contro i timori connessi all'ipotesi di un aldilà, la sospensione estatica del tempo e dei contesti storici può regalare all'uomo – magari soltanto per un attimo – il senso della pienezza, immettendolo in un ordine cosmico, in un'alternanza senza fine di distruzione e ricreazione, di sofferenza e di gioia.

Strumenti stilistici prediletti da Saba sono l'ossimoro e le figure di ripetizione (riprese lessicali e metriche, chiuse che si ricollegano agli inizi dei componimenti, eccetera): adibito il primo a inglobare e ridurre a unità l'infinita pluralità del mondo, omologhe le seconde alla percezione di un tempo ciclico. L'uno e le altre rappresentano il salvacondotto e l'argine di uno psicologismo aggrovigliato che cerca riparo nel mito dell'innocenza vitale e

dell'universalità dei sentimenti. L'unità profonda del *Canzoniere* sarà assicurata alla fine – oltre che dall'asse autobiografico e dall'incessante lavoro di lima, di revisione e di riorganizzazione attraverso cui l'autore fece sparire le tracce troppo lampanti dei diversi progetti via via coltivati – da una visione del mondo attestata fermamente intorno ad alcuni capisaldi ideali. Sarebbe peraltro un errore insistere sulla sostanziale compattezza dell'opera senza rilevare che fra questi capisaldi c'era anche il dubbio, un dubbio metodico che si riversa in attenuazioni, *correctiones*, incidentali contrastive, sdoppiamenti e rovesciamenti di immagini. Le poesie del *Canzoniere*, persino quando sembrano concludersi con giudizi «eudemonologicamente beati» (Contini) [19], non nascondono le perplessità e le titubanze fra cui si è aperta laboriosamente una strada il desiderio di «dire sì» alla vita.

Perciò i tentativi di Saba di annullare i sensi di colpa che lo tormentavano, le sue «pratiche esorcistiche» (Debenedetti) [20], erano *a priori* destinati – in quanto tali – a fallire. L'accettazione integrale delle contraddizioni a cui la natura vincola l'uomo poteva a tratti lenire, ma non eliminare i contrasti interiori; la demistificazione del moralismo lasciava irrisolta l'esigenza di rifondare una moralità autentica, individuale e sociale; il solidarismo cosmico non cancellava, anzi rendeva per molti aspetti più acuto il senso del dolore. Riassumeva l'autore, in una lettera ad Antonello Trombadori del 1952: «Il *Canzoniere* non è […] un'opera di salute, né poteva esserlo […] Fu appena un'opera di *aspirazione* alla salute. È altra cosa» [21].

Le prose. – Saba cominciò a comporre prose narrative fin dagli inizi del secolo, ma solo nel 1956 si decise a raccoglierne una parte in volume, sotto il titolo *Ricordi-Racconti*. Tre le sezioni della silloge, incardinata principalmente sul recupero di pezzi che risalivano al 1910-1913 e arricchita con poche narrazioni recenti, nate quasi tutte come elzeviri nel 1946-1947. I pezzi più antichi (sottoposti ora a una minuziosa revisione) erano distribuiti nei cicli *Gli ebrei* e *Sette novelle*: con passo fra il moraleggiante, il favolistico e il documentario, l'autore vi descrive il mondo triestino del secondo Ottocento e della sua giovinezza, ponendo in risalto le nevrosi, i tic, le frustrazioni, i drammi familiari della piccola borghesia. Maggiore la ricerca di effetti coloristici negli *Ebrei*, dove prevale una prospettiva alquanto distaccata, esterna; decisamente introspettive invece le «novelle», dove

[19] Gianfranco Contini, *«Tre composizioni», o la metrica di Saba* [1934], in Idem, *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 91.

[20] Giacomo Debenedetti, *La sua Quinta Stagione* [1959], in Idem, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 85.

[21] Umberto Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, presentazione di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1983, p. 238.

le più aspre e malsane tensioni psichiche vengono tratteggiate con tocchi leggeri. Sempre labile il confine tra memorialismo e invenzione, e soffusi di autoironia (quell'autoironia che è del tutto assente nel *Canzoniere*) i testi migliori, autobiografici: *La gallina*, *Alla guerra in sogno*, *Come fui bandito dal Montenegro*. Quanto agli elzeviri del secondo dopoguerra, appartengono a un genere in cui Saba eccelleva: quello del ritratto complice, della rievocazione un po' affettuosa e un po' umoristica di figure sorprese nello loro intimità (qui D'Annunzio, Tommaso Salvini, Svevo, una madre conosciuta al mercato nero).

Rimasero sparsi o inediti fino al 1959 o al 1964 (quando la figlia ne promosse le edizioni postume) alcuni notevolissimi pezzi brevi: penso in particolare al giovanile frammento *Il sogno di un coscritto*, che ci presenta un Saba insolito, kafkiano; e penso ai «ricordi-racconti» del 1957, fra cui spiccano *Le polpette al pomodoro*, delicata rappresentazione di un'immaginaria cenetta casalinga in onore (e con la partecipazione straordinaria) di Giacomo Leopardi. Rimasero inediti poi fino al 1975 i primi cinque capitoli, scritti nel 1953, dell'incompiuto romanzo *Ernesto*. Qui per l'ultima volta Saba rivisita la propria adolescenza, con l'intento di trarne una parabola che assolva l'eros da ogni colpa. A questo scopo il punto di vista del personaggio principale e quello della voce narrante vengono mantenuti, rispettivamente, sul filo di un'ignoranza e di una saggezza estreme, paradossali: Ernesto si colloca al di qua di ogni dissidio interiore, vive le proprie esperienze d'iniziazione sessuale con una sorta di curiosità spensierata (non a caso ha occhi simili a «quelli di certi cani barboni»); la voce narrante si colloca invece al di là di ogni possibile coinvolgimento dilemmatico, poiché ostenta un'assoluta indulgenza per tutto ciò che è manifestazione della «brama» di vivere (fino ad affermare: «Un rimorso è la visione errata di un avvenimento lontano: si ricorda l'atto, e si dimenticano i sentimenti dai quali l'atto è sorto; l'aria infuocata che ha determinato – reso inevitabile – l'accaduto») [22]. Il risultato è sconcertante, e non certo per la scabrosità di taluni (pochi) passaggi-chiave: Saba, che nel *Canzoniere* parla dell'amore come di una realtà lacerante, come di uno scontro fra dedizione e impulso al dominio, qui tende a stemperare ogni contrasto in idillio. È questo, credo, il vero limite dell'opera: non un eccesso di crudezza, ma un difetto di crudeltà. Incantevole in quanto pittura d'ambiente, assai originale nell'impasto di toni realistici e fiabeschi (la Trieste commerciale di fine Ottocento diventa quasi una città da *Mille e una notte*), il romanzo tradisce la severità di quell'insegnamento psicanalitico da cui trae ispirazione. Sarà pur vero che «non esistono colpevoli, esistono solo sventurati» (come amava ripete-

[22] Saba, *Tutte le prose* cit., p. 600.

re lo scrittore triestino, citando Shakespeare) [23]; ma il candore programmatico rischia di trasformarsi in «ideologia dell'antirepressione» (Magris) [24], in parola d'ordine a sua volta mistificante.

Si può, ovviamente, avanzare l'ipotesi che nei capitoli mancanti il registro sarebbe in parte mutato, che la parte finale dell'opera avrebbe proiettato una luce meno bonaria su tutta la storia, rivelandone retrospettivamente i risvolti e gli effetti traumatici. Sappiamo infatti che la trama si sarebbe dovuta sviluppare fino alla scoperta, da parte di Ernesto, della propria vocazione poetica e forse anche del proprio destino coniugale; nella conclusione, presumibilmente, il protagonista avrebbe acquisito una nuova e dolorosa consapevolezza, e la voce del narratore sarebbe stata costretta a commenti diversamente intonati. Le tracce conservate sono però vaghe, e ogni congettura sui capitoli soltanto progettati è destinata a rimanere in larga misura arbitraria.

La lezione di Freud e del Nietzsche psicologo dà frutti pieni nel primo, splendido libro di prosa pubblicato da Saba, *Scorciatoie e raccontini* (edito nel 1946, scritto subito dopo la Liberazione, con una preistoria che risale agli anni Trenta). In questi aforismi, osservazioni e apologhi stilisticamente impeccabili si manifesta un'arte interpretativa consumata, avente per oggetto questioni di letteratura, cultura, politica, costume. Il gusto per la sferzata e per la battuta graffiante trova compenso nella disposizione a capire, giustificare, spiegare. Senza alcuna burbanza, l'autore rivendica una conoscenza radicata nelle cose e nelle situazione concrete, attenta alle forze oscure che agiscono negli uomini e sugli uomini; pur denunciando l'immaturità del genere umano, evita di cedere alla recriminazione e al catastrofismo, anche là dove parla delle peggiori follie collettive (del razzismo, della dittatura fascista e nazista, dell'olocausto). Ci offre cosi dei *minima moralia* sempre acuti e accattivanti, sottesi da un senso di solidarietà e da una generosità che non vengono mai meno, neppure nelle sentenze più dichiaratamente unilaterali e, in superficie, feroci.

Un discorso a parte meriterebbero sia le pagine di *Storia e cronistoria del Canzoniere* (uscite in volume nel 1948, scritte fra il 1944 e il 1947), sia quelle finora divulgate del vastissimo epistolario (di cui si attende da decenni una più volte preannunciata edizione complessiva). Delle prime, mi limito a sottolineare che devono essere lette più come pagine di un'ulteriore autobiografia che come pagine critiche e apologetiche: non senza forzature

---

[23] *Ivi*, p. 1004 (*Personaggi regali*: pezzo pubblicato dapprima sul «Corriere della Sera», 14 dicembre 1947).

[24] Claudio Magris, *L'innocenza improbabile* [1977], in Idem, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, p. 324.

a un tempo ingenue e maliziose, Saba parla in terza persona della genesi delle sue poesie, preoccupandosi di certificare soprattutto la loro veridicità, ossia la corrispondenza con esperienze reali e con sentimenti effettivamente provati. A gran parte dell'epistolario, naturalmente discontinuo, va riconosciuto un alto valore letterario oltre che umano; ci sono lettere-racconto, lettere-trattato, lettere saggistiche, lettere pedagogiche, lettere di riflessione esistenziale: e in tutti i diversi sottogeneri non di rado una dolente ma sorridente saggezza riesce a riversarsi in una prosa misurata, di ritmo un poco lento ma sicuro, in tutto degna della grande tradizione che ha alle spalle.

Salvatore Quasimodo poeta

1. – «Sono nato a Siracusa. Mio padre era ferroviere. Nel caldo feroce della pianura di zolfo, trillava il campanello che annunciava radi i treni. I paesi, intorno, si chiamano Megara Iblea, Sferro; evocano la Grecia e l'asprezza del paesaggio. Sono stato battezzato a Roccalumera, a pochi chilometri da Taormina. Mia nonna era una vera greca di Patrasso» [1]: così Salvatore Quasimodo amava iniziare il racconto della propria vita, subito intrecciando realtà e mito, indulgendo anzi ad alterare qualche dato biografico per renderlo più consono all'immagine di sé in cui più volentieri si rispecchiava, all'autoritratto di un «siculo greco». Sapeva, ovviamente, che chiunque avrebbe potuto smentirlo, dopo aver controllato all'anagrafe come la sua città natale fosse Modica, come la sua nonna paterna – moglie di un cantoniere – fosse soltanto figlia di profughi greci; ma non gli importava.

Quelle innocenti bugie ribadivano infatti, per i destinatari elettivi, una verità soggiacente: la duplice esistenza del poeta, la sua vocazione a vivere fino in fondo le contraddizioni del mondo da una parte, la sua caparbia ribellione nei confronti di ogni costrizione esterna dall'altra. Un atteggiamento romantico, recuperato con piena consapevolezza e riproposto a un lettore complice. L'aspirazione a una patria ideale, da intendersi non come luogo d'evasione fantastica ma quale termine di paragone carnalmente patito, trovava riscontro d'altronde nella rivendicazione orgogliosa delle umili origini, delle sofferenze quotidiane e comuni. Due Sicilie, potremmo parafrasare, due momenti complementari; metafora di una condizione d'esilio (materiale e spirituale) accettata ed esibita, postulata addirittura come necessaria per l'uomo che vuole integralmente calarsi nel proprio tempo.

---

[1] *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, biobibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 349. Per le altre citazioni quasimodiane farò riferimento a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1971.

Per la cronaca, Quasimodo nasce dunque in provincia di Ragusa, il 20 agosto del 1901. Trascorre l'infanzia in vari paesi dell'interno, spostandosi al seguito del padre capostazione, finché quest'ultimo viene trasferito a Messina, nel quadro dei provvedimenti d'emergenza adottati dal governo subito dopo il gravissimo terremoto del 1908. Nel capoluogo, la famiglia è costretta ad abitare per alcuni mesi dentro un carro merci fermo su un binario morto. È il primo trauma: non più eucalipti, aranci, gazze, ma case distrutte, cadaveri e soldati che fucilano i ladri sorpresi a rubare fra le macerie. Sono immagini di cui il fanciullo serberà un ricordo indelebile, destinate a riaffiorare con straordinaria vivezza in una lirica della tarda maturità, *Al padre*.

Nel '12 e nel '16, altri spostamenti della famiglia; prima ad Acquaviva Platani, poi di nuovo a Messina. Qui Salvatore, che intanto ha seguito un regolare *iter* scolastico, frequenta le ultime classi dell'istituto tecnico matematico-fisico (equipollente all'attuale liceo scientifico, anche se senza il corso di latino, introdotto molto più tardi dalla riforma Gentile; consentiva l'accesso alla Facoltà di Ingegneria). Si lega d'amicizia con i compagni di scuola Salvatore Pugliatti e Giorgio La Pira, futuro rettore dell'Università di Messina l'uno, futuro sindaco di Firenze l'altro. Con loro fonda nel '17 una rivistina letteraria, sulle cui colonne pubblica i primi testi lirici, rispondenti a un gusto ancora provincialmente dannunziano e pascoliano.

Nel '19 lascia la Sicilia per stabilirsi a Roma, dove si iscrive al Politecnico. Costretto dalle precarie condizioni economiche a vivere di lavori saltuari, rinuncia a laurearsi; in compenso dedica il tempo libero allo studio del latino e del greco, costruendosi quel *background* classico che la scuola non gli aveva fornito. Nel '26 viene assunto in qualità di geometra dal Genio Civile a Reggio Calabria; può attraversare ogni domenica lo stretto e ritrovare gli amici dell'adolescenza. Incoraggiato da questi, compone le poesie che costituiranno il nucleo originario di *Acque e terre*.

Una svolta decisiva per la sua carriera poetica si ha nel 1929-1930, quando il cognato Elio Vittorini lo invita a Firenze e lo introduce nell'ambiente di «Solaria», una fra le riviste più importanti dell'epoca, aperta a valori europei. Tra gli altri, Quasimodo ha modo di incontrare Eugenio Montale, Gianna Manzini, Alessandro Bonsanti. Alle edizioni di «Solaria» affida il suo primo volume di versi, tempestivamente recensito e apprezzato. Poco dopo, trasferito al Genio Civile di Imperia, ha occasione di far amicizia con i poeti liguri Camillo Sbarbaro, Angelo Barile, Adriano Grande, redattori di «Circoli».

Un ulteriore trasferimento a Milano, nel '34, si rivela definitivo: qui il poeta fissa la sua residenza stabile. Frequenta scrittori, giornalisti, musicisti, avvicinandosi anche al gruppo di giovani intellettuali che fa capo alla

rivista «Corrente» (Ernesto Treccani, Vittorio Sereni, Luciano Anceschi, Enzo Paci, Dino Formaggio, Remo Cantoni …); proprio per le edizioni di «Corrente» escono nel '40 i *Lirici greci*, opera di ri-creazione più che di traduzione, cui arride un'immediata fortuna, a onta di qualche stroncatura accademica. Nel frattempo Quasimodo ha lasciato, dopo dodici anni di servizio, il Genio Civile: lavora come segretario di Cesare Zavattini (allora direttore dei periodici Mondadori), quindi come redattore letterario del settimanale «Tempo». Nel '41 ottiene «per chiara fama» la cattedra di letteratura italiana presso il conservatorio di musica «Giuseppe Verdi», dove insegnerà fino a quattro mesi prima della morte.

Durante la guerra, pur non facendo politica attiva, viene denunciato per il suo atteggiamento di fronda da una spia fascista (le indirizzerà più tardi la poesia *Parole a una spia*). Tra bombardamenti e semiclandestinità, traduce il *Vangelo secondo Giovanni*, buona parte dei *Canti* di Catullo, ampi brani delle *Georgiche* e dell'*Odissea*. Dopo la Liberazione si iscrive al partito comunista, dalla militanza nelle cui file si staccherà però ben presto, anche se resterà dichiaratamente uomo di sinistra. Intensifica l'attività giornalistica, tenendo fra l'altro per un decennio la rubrica teatrale sul settimanale «Tempo». Intanto la produzione poetica viene accompagnandosi con una sempre più vasta opera di traduttore, da antichi e da moderni: Sofocle, Eschilo, Shakespeare, Neruda, l'*Antologia Palatina*, Molière, Cummings, Ovidio, Aiken, Euripide, Arghezi …

Numerosi riconoscimenti e onorificenze sanciscono, durante gli anni Cinquanta e Sessanta, la crescente fama del poeta, che riceve nel '59 il Premio Nobel per la letteratura. All'indomani dell'avvenimento scoppia però una clamorosa polemica, che lo amareggia non poco: Emilio Cecchi dà la notizia sul «Corriere della Sera» con un articolo pieno di riserve, sarcasticamente intitolato *A caval donato non si guarda in bocca*. Da questo momento Quasimodo, invitato da università e istituti culturali stranieri, compie una serie di viaggi in Europa e in America; e mentre diminuisce il consenso della critica letteraria italiana nei confronti della sua poesia, cresce il favore del pubblico, in patria e all'estero. Colpito il 4 giugno 1968 da emorragia cerebrale ad Amalfi, dove si era recato per presiedere la giuria di un premio destinato a giovani poeti, viene sepolto pochi giorni dopo nel cimitero monumentale di Milano.

2. – Se escludiamo dal computo le traduzioni, che vanno considerate peraltro come opere di poesia riflessa, come il frutto di un'esperienza in larga misura complementare all'espressione in prima persona, l'intero *corpus* delle liriche quasimodiane consta – nel suo assetto definitivo – di sei volumi: tutti piuttosto smilzi e a loro modo coesi, tranne il primo. Punto d'appro-

do di una ricerca ultraventennale, *Ed è subito sera* costituisce in effetti più un'antologia che un «libro»; non per nulla le quattro sezioni in cui si divide erano distribuite, nell'edizione originaria del 1942, in ordine inverso rispetto a quello attuale, dalla più recente alla più antica. Facendo seguire alle *Nuove poesie* una scelta di componimenti già pubblicati in raccolte provvisorie, l'autore invitava i lettori a misurare una discontinuità necessaria, li induceva a rifuggire da interpretazioni totalizzanti, magari sorrette dall'individuazione arbitraria di linee di sviluppo certe e meccaniche, quasi che la poesia obbedisca alle leggi dell'evoluzione biologica.

Potremmo distinguere allora, secondo una consuetudine critica ormai invalsa, tre momenti ben distinti nell'ambito di *Ed è subito sera*. Il primo è rappresentato dalle venticinque liriche rimaste in *Acque e terre*, poco più della metà di quante erano confluite nell'omonimo libro «solariano» del 1930: nonostante il paziente lavoro di forbici e lima a cui sono state sottoposte, in direzione «antinaturalistica, autodescrittiva, antinarrativa» (Finzi) [2], esse conservano le tracce di un apprendistato artistico tutt'altro che scevro da oscillazioni e ripensamenti, come risulta evidente dall'alternarsi di stilemi dannunziani e pascoliani con motivi e cadenze che rinviano all'intimismo di un Corazzini o, all'opposto, alla sostenutezza di un Cardarelli. Il secondo coincide con *Òboe sommerso* ed *Erato e Apòllion*, apparsi in precedenza per i tipi di «Circoli» e di Scheiwiller, rispettivamente nel 1932 e nel 1936; vi predomina, entro una musicalità sommessa e friabile fino al limite dell'alessandrinismo, un linguaggio ellittico e cifrato di gusto in apparenza ermetico. Infine, le *Nuove poesie*: recuperato l'endecasillabo, il ritmo perviene a un'estrema, paradossale levigatezza classicheggiante, mentre il paesaggio si popola di presenze, figure umane, gesti.

Ma più proficuo è, credo, cogliere la discontinuità interna che contraddistingue tutte le sezioni riplasmate sui libri d'anteguerra. Ciascun testo, quale che sia la soluzione formale adottata, ambisce a un'assoluta autonomia, vuole esprimere in modo compiuto un sentimento «puro», senza oggetto. Ci vengono comunicati insomma stati d'animo che non possono avere sviluppo, perché subito si librano in un'atmosfera di suggestioni ultime, svincolandosi dalle occasioni concrete che ne costituiscono il presupposto. Il poeta, certo, si pone al centro del mondo, parla di cose, natura, amori; eppure assai di rado si afferra un riferimento circostanziato, un brandello di realtà che conservi una sua resistenza specifica. L'auscultazione del cuore, protratta fino all'esasperazione, trasmuta ogni residuo autobiografico. Né emerge una precisa visione del mondo. L'aspirazione a identificarsi col

[2] Gilberto Finzi, *Invito alla lettura di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1973², p. 62.

cosmo, a fondere io e non-io in unità indifferenziata, può cedere luogo a trepide invocazioni al Signore senza determinare contrapposizione o svolgimento dialettico, giacché panteismo e religiosità vengono adibiti a un ufficio servile: fragili modelli recuperati nel deposito della tradizione, meri schermi su cui si proiettano istanze emotive immediatamente prevaricanti.

Esclusa ogni progressione consequenziale, ogni integrazione dinamica fra testo e testo, l'ordinamento complessivo dipenderà da criteri di variazione. Alla superficie, un rincorrersi di brividi panici e strazi dell'anima entro una ricca serie di immagini; un trasformarsi continuo di acque, terre e alberi, un disciogliersi di interi paesaggi in materia verbale, in «segrete sillabe» che in virtù della loro durata prosodica rendono il senso di una disperata resistenza al divenire perenne del tutto. Al fondo, la lacerazione del soggetto contemplante, stretto fra la morsa della solitudine e la tensione verso un «oltre» che è solo ipotesi di libertà; termini divaricati, non contraddittori. Questo «oltre» non corrisponde a progetti per il futuro: è un «vento profondo», una «eco di timpani sepolti», una voce «sommersa», «superstite».

Vero è che Quasimodo appare proteso non tanto a fissare l'attimo lirico, l'intuizione essenziale (alla maniera del primo Ungaretti, la cui influenza è nondimeno avvertibile), quanto a modulare le fluttuazioni dell'equilibrio psico-affettivo dinanzi alla terribile semplicità della vita e della morte. Di qui il dilatarsi di spazi dove la continuità, la connessione, la mobilità a tutti note sono alterate; il rinsaldarsi bizzarro di ambienti che si svuotano e si riaffollano; il rifrangersi di luci associate al dolore; gli strani circuiti temporali tracciati dal timore e dal desiderio. Estasi, malesseri, sogni. Se ne ricavano conferme embrionali, aliene dal tradursi in conoscenza codificabile, e tuttavia rifuggenti da scatti verticali verso la zona del metafisico.

Il tema dominante del resto ci viene presentato dalla stessa lirica d'apertura: «Ognuno sta solo sul cuor della terra …». «Cuore» è termine-chiave, destinato a ritornare con frequenza quasi ossessiva lungo tutto l'arco della produzione quasimodiana, sin nella chiusa dell'ultima poesia di *Dare e avere*, dove sarà ribadita «l'assurda differenza che corre / tra la morte e l'illusione / del battere del cuore». Riferita qui alla terra, la parola introduce il motivo della reversibilità proprio mentre rende esplicita la sfida del poeta, incline ad affidarsi all'eloquenza dei sentimenti pur in un'età scettica e smaliziata qual è la nostra. Soltanto per equivoco dunque si poté indicare in Quasimodo uno dei maestri dell'ermetismo, di quel movimento cioè che a partire dalla metà degli anni Trenta venne acquisendo una propria fisionomia sulla base di molteplici connessioni con l'esistenzialismo tedesco e francese (altra cosa è, naturalmente, far riferimento a un più generico clima ermetizzante).

L'esperienza della solitudine di cui ci parla lo scrittore siciliano prescinde da implicazioni filosofiche, ha ben poco da spartire con la «finitez-

za» esistenzialistica, segnata dalla scoperta del ritrovarsi «gettati» in «situazione». Il *pathos* della scelta, l'*aut-aut*, la problematica secondo la quale nel «trascendere» l'esistenza tende a darsi l'essere, rimangono motivi lontani dai turbamenti espressi in *Òboe sommerso* e in *Erato e Apòllion*. A riprova, si veda come gli strumenti formali impiegati con maggior frequenza (l'abolizione dell'articolo, l'animazione delle preposizioni, l'ambigua collocazione degli aggettivi, il rifiuto dei nessi subordinativi) richiamino, più che coeve ricerche poetiche (quelle del giovane Luzi, ad esempio), altrettanti modi tipici del tardo simbolismo. Nell'oscurità di molte liriche va insomma colto il riflesso di trasalimenti che sono in parte ineffabili, ma soltanto perché non esistono nomi per comunicare lo smarrimento provato in esperienze che ci lasciano proprio soli.

3. – Nelle *Nuove poesie* si afferma una nuova precisione percettiva, in sintonia con una più matura tristezza. Caduta ogni illusione, relegata fra i ricordi giovanili ogni «brigata lieve», l'isolamento intimo dell'autore si è vieppiù approfondito, fra «compagni vili e taciturni»; ma appunto per questo egli è in grado di ritrarre paesaggi e figure con una lucidità prima sconosciuta, può finalmente confrontarsi con il reale senza timore di esserne sopraffatto. Compaiono riferimenti e dediche a persone fisiche (in particolare alla danzatrice Maria Cumani, sposata poi in seconde nozze), indicazioni geografiche precise (l'Adda, i pianori d'Acquaviva, il Serchio, il Lambro, la valle del Masino…), luoghi e scorci cittadini identificati anch'essi col loro nome (il vecchio Lazzaretto di Milano, Piazza Fontana col palazzo della Curia). C'è, soprattutto, una diversa presenza della Sicilia, anzi delle due Sicilie cui si è accennato, quella dell'«infanzia omerica» nonché di altre civiltà e quella povera del marranzano vibrante «nella gola del carraio», dei «pescatori che alzano le reti»: mondi non più tenuti separati, ma parallelamente evocati, dialetticamente ricomposti grazie a una sapiente sovrapposizione di dati culturali e di elementi sensibili. Questi ricordi isolani intervengono sovente a movimentare gli stessi scenari lombardi, in un gioco di contrasti inattesi. Forte di una maestria stilistica pienamente raggiunta – anche attraverso la contemporanea frequentazione dei lirici greci e di Virgilio – il poeta riconquista un periodare più discorsivo, modulando il suo verso «in una sorta di endecasillabo aperto, tendente a una larga sintassi di strofa» (Antonielli)[3]; e anche l'atto medesimo con cui si compie il recupero memoriale diventa oggetto di esplicito assaporamento. Il sentire ingenuo e la coscienza del sentire riescono ormai a convivere.

[3] Sergio Antonielli, *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955, p. 75.

4. – Alle *Nuove poesie* si ricollegano in parte le sillogi dell'immediato dopoguerra, uscite a breve distanza l'una dall'altra; nel 1947 *Giorno dopo giorno*, nel 1949 *La vita non è sogno*. Quasi tutte le liriche di *Giorno dopo giorno* erano già apparse però nel '46 (sotto il titolo *Col piede straniero sopra il cuore*) in un quaderno della rivista «Costume», di quella medesima rivista cioè sulla quale – come ha ricordato Roberto Sanesi – Quasimodo aveva scritto in occasione del 25 aprile della Liberazione: «Vogliamo, dunque, ora, dopo la guerra, i campi di concentramento, le fucilazioni, ora che lo spirito europeo ritorna a governare sull'anima offesa dei suoi veri consanguinei, e proprio qui, in Italia, riprendere programmaticamente le ragioni di un'anonima arte sociale, di una cultura da giornale murale?» [4]. La rivelazione violenta della storia implicava imperativi non soltanto etici, ma anche formali. Una tremenda somma di dolore era sopravvenuta ad accomunare gli uomini; il poeta poteva e doveva rivolgersi a un nuovo pubblico elettivo, ben più ampio di quello che era aduso a sfogliare le pagine delle aristocratiche pubblicazioni degli anni Trenta. Occorreva «rifare l'uomo», per riprendere un'altra locuzione diffusa nel clima post-resistenziale e usata anche da Quasimodo: un uomo che si riscopriva nella sua verità di miseria e di sangue, di lacrime e di pietà. Ciò significava, per uno scrittore, ricercare innanzi tutto la via per stabilire una comunicazione più diretta, accessibile anche a lettori non scaltriti.

Si comprende perciò come anche il linguaggio di *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno* tenda alla coralità, come la voce che lo articola si faccia spesso plurale, passando – non solo grammaticalmente – dall'io al noi. Questa voce si leva alta a protestare per l'innocenza tradita, si inabissa a suggerire il pianto silenzioso delle vittime, si raccoglie a decifrare il senso di un'assurda ferocia procedendo per esclusioni e antifrasi. Allocuzioni, iterazioni, formule esortative e ottative si mescolano con immagini di desolazione, sul filo di lama di un difficile equilibrio fra aperture colloquiali e arrotature sdegnose, fra condanne di biblico sapore e accenti elegiaci. Vicende pubbliche ed episodi privati si susseguono senza soluzione di continuità entro un discorso poetico reso omogeneo da un rincorrersi di domande e risposte che travalica i singoli testi.

La realtà esterna, di oggettivo dolore e di morte, viene riportata al centro di una fitta trama di rapporti psicologici e affettivi anche attraverso l'inserimento di presenze umane rinvianti a un ambito squisitamente personale: la donna rimasta accanto al poeta, l'effigie di una fanciulla già cara

[4] L'articolo uscì, con il titolo *Cultura e politica*, sul numero della rivista datato 25 giugno 1945; cfr. Roberto Sanesi, *Introduzione* a *Poesie scelte di Salvatore Quasimodo*, Parma, Guanda, 1960², p. 34.

alla sua giovinezza, il ricordo della madre con la sua mite ironia. E quando siffatte presenze si eclissano, ecco che il desiderio di cogliere un segno di rinascita e di speranza si proietta sulla più minuta vita vegetale e animale, sull'«erba maligna che solleva il suo fiore», sulle lucertole che «guizzano fulminee», sul «canto fermo» della rana. Ne risulta un'epopea intermittente, volta a celebrare un eroismo tutto interno al cuore dell'uomo e tuttavia solidale, sostenuto dalla volontà di preservare un patrimonio d'amore oltre la catastrofe bellica.

Che poi talora si avverta un eccesso di magniloquenza, è difetto da ascrivere ai limiti stessi di un neoumanesimo per il quale la tensione espressiva vuole porsi come lezione di vita e recupero di valori universali, in assenza di strumenti interpretativi storicamente più acconci. Siamo dinanzi alla denuncia di una barbarie avvertita come malattia morale, ricondotta – al di là di ogni specifica motivazione – allo scatenarsi di un eterno Caino: «Sei ancora quello della pietra e della fionda, / uomo del mio tempo». Cronaca, moralità, natura; il passaggio da un piano all'altro avviene senza mediazioni, cosicché ogni risposta è destinata a risolversi in impliciti, ulteriori interrogativi. Non a caso anche nel *Lamento per il Sud*, dove pure acquistano risalto spunti polemici di stampo meridionalistico, la mozione degli affetti finisce con l'annullare ogni più netta precisazione sociologica.

5. – Le ultime raccolte, da *Il falso e vero verde* (1954) a *La terra impareggiabile* (1958) sino a *Dare e avere* (1966), danno testimonianza di una permanente irrequietezza esistenziale e insieme di una grave insoddisfazione nei confronti della civiltà contemporanea, sarcasticamente definita «civiltà dell'atomo». Predominano, dal punto di vista quantitativo, i componimenti legati a occasioni di viaggio, con le connesse descrizioni di luoghi: una rivisitata Sicilia, la Grecia classica, poi Mosca, Monaco di Baviera (*Lungo l'Isar*), il lago Balaton, un fiordo norvegese (*Tollbridge*), Harlem, l'Irlanda (*Glendalough*), il cimitero inglese di Chiswick, lo Yucatán (*I Maya a Mérida*) … Una profondità di spazi che si fa profondità di tempo, grazie all'azione di una memoria vigile e colta che insegue nel paesaggio e negli usi e costumi dei popoli le tracce di epoche remote, gli indici di un passato che sopravvive nel presente. Corrispondenze e contrasti permettono talvolta alla coscienza di «riannodare i legami con le immagini dell'inconscio collettivo» (Salina Borello) [5], di riproporre in primo piano quella continuità archetipica cui alludono gli antichi miti.

Né semplici impressioni, né evasione erudita: piuttosto un modo di reagire a un mondo alienante, che «sa di cartilagine / bruciata di plastica cor-

[5] Rosalma Salina Borello, *Per conoscere Quasimodo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 110.

rotta». Altrove l'impegno a essere presente «in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente» (come leggiamo nel *Discorso sulla poesia* pubblicato in appendice a *Il falso e vero verde*) [6] si esplica in un'amara meditazione che prende a pretesto nude notizie di cronaca e minimi oggetti d'uso, in polemiche aspre e dirette, in entusiasmi improvvisi (e radi) per la capacità manifestata dall'uomo nel piegare ai suoi fini una tecnologia troppo spesso mortificante.

A questa grande varietà di motivi fa riscontro una ricca gamma di forme poetiche, dai più collaudati moduli lirico-elegiaci alla lauda, dall'epigramma all'epitaffio. Ma forse i risultati più persuasivi vengono raggiunti nelle epistole in versi di argomento più propriamente personale, che compongono, insieme con i «fogli di diario» tratti dalle degenze in ospedale, una sorta di autobiografia *in articulo mortis*. Sono riferimenti al vissuto assai più analitici di quelli a cui ci avevano abituati i libri precedenti, dove si procedeva per squarci e illuminazioni parziali. Una tecnica consumata permette al poeta di spaziare gli accenti in un sillabato sommesso ma fermo, appena contratto in metonimie e metafore trasparenti e comuni, a dirci, come nelle parole indirizzate «Al padre», quanto «oscuramente forte è la vita».

[6] Ora in Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 291.

Beppe Fenoglio e *Il partigiano Johnny*

Il figlio del macellaio. – Beppe Fenoglio (Giuseppe per l'anagrafe) nasce il 1° marzo 1922 ad Alba, in provincia di Cuneo, da Amilcare e Margherita Faccenda. Il padre, ormai quarantenne, è originario di un paese delle Langhe (Monforte) e lavora in un negozio di macelleria: ha imparato il mestiere a Torino, dove si era recato giovanissimo, prima di stabilirsi ad Alba. Uomo mite, portato all'amicizia, ha combattuto al fronte nel 1915-1918 e nutre sentimenti politici d'ispirazione cautamente socialista; quanto a religione, non ha simpatia per i preti in quanto tali. La madre è di Canale d'Alba, nella pianura dell'Oltretanaro: ha quattordici anni meno del marito, si dichiara cattolica, prega tutti i giorni, ma non va in chiesa in modo regolare; di carattere assai energico, tiene saldamente in mano le redini del governo familiare. Dal matrimonio, celebrato nel 1920, nasceranno altri due figli: nel 1923 Walter, nel 1933 Marisa.

I Fenoglio abitano per qualche anno in una zona periferica, in Corso Langhe. Poi, sul finire degli anni Venti, si trasferiscono in una vecchia casa del centro, in piazza Rossetti, a fianco del Duomo: Amilcare gestisce ora in proprio, con l'aiuto della moglie che sta alla cassa, la piccola bottega sottostante (qui i due coniugi continueranno a lavorare sino al 1955). I proventi della macelleria sono discreti. Grazie alla sua ubicazione, la bottega ha una clientela che comprende anche persone altolocate o che ricoprono cariche istituzionali, come il podestà e il maresciallo dei carabinieri, benché Amilcare rifiuti di iscriversi al partito fascista.

Beppe ha modo di misurare precocemente le differenze sociali, e la diversità fra condizione urbana e condizione rurale. Nel periodo fra le due guerre Alba, con i suoi quattordicimila abitanti in lenta crescita, è una città di commercianti, artigiani, professionisti. Manca una classe operaia organizzata, poiché scarsa è la presenza di industrie (fanno eccezione le grandi fornaci di laterizi e alcune fabbriche di macchine agricole); molto intensi, in compenso, sono i rapporti con la campagna e le colline circostanti: Alba

è uno dei più importanti centri enologici del Piemonte, ed è sede di un attivissimo traffico di bestiame, cereali, foraggi. I legami familiari, poi, fanno sì che il piccolo Beppe conosca bene, più che le Basse Langhe ricche di vigneti, le Alte Langhe, dove la terra è avara e la povertà spesso terribile; Amilcare ha infatti parenti a San Benedetto Belbo e a Murazzano, e qui i suoi figli trascorrono le vacanze estive (solo nel 1938 e nel 1939 Beppe verrà inviato al mare, ad Alassio).

Papà e mamma Fenoglio hanno ricevuto un'istruzione molto approssimativa (Amilcare è andato a scuola per cinque anni e Margherita per tre soltanto, presso le suore di Canale). Ma la loro mente è aperta e amano conversare con amici più colti, come don Virgilio Vigolungo, uomo di larghe vedute, maestro nelle scuole pubbliche e insegnante di matematica al Seminario minore. Perciò, visto che Beppe si è rivelato uno scolaro brillante, capace di prendere la licenza elementare con un anno d'anticipo, lo iscrivono nel 1932 al Regio Liceo-Ginnasio «Giuseppe Govone» (la stessa scelta verrà fatta anche per Walter e Marisa).

Beppe frequenta così la scuola *di sgnur* (dei signori, in albese). In seconda ginnasio comincia a imparare l'inglese sotto la guida di Maria Lucia Marchiaro: nasce in lui un'esaltante passione per la civiltà e per la letteratura anglosassoni, in cui va scoprendo valori alternativi rispetto a quelli del mondo provinciale e conformista della sua città. In prima liceo viene iniziato alla filosofia da don Natale Bussi, rettore del Seminario diocesano, con cui manterrà rapporti cordiali per tutta la vita, nonostante il proprio laicismo. In terza liceo ha due giovani professori di straordinaria levatura, entrambi antifascisti: per l'italiano Leonardo Cocito, già incontrato come insegnante in quinta ginnasio; per la storia e la filosofia Pietro Chiodi (Cocito, di formazione marxista, sarà tra i primi a organizzare la lotta partigiana nell'albese e morirà eroicamente nel settembre del 1944, impiccato dai tedeschi; Chiodi, studioso di Kierkegaard e di Heidegger, parteciperà anche lui alla Resistenza).

Alto, atletico, Beppe ama la vita sportiva: nuota nelle anse del Tanaro, gioca a pallacanestro, a calcio, a pallone elastico (una specie di pelota). Ha «una faccia intensa, classica, ma butterata come se avesse fatto il vaiolo», alquanto mortificata da un naso che col tempo diventerà «ciranesco» (secondo il giudizio un po' enfatico della sorella) [1]. Parla poco, soffre di una

[1] Cfr. Marisa Fenoglio, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1998[3]. Per quanto riguarda la vita di Fenoglio attingo molte notizie da Franco Vaccaneo, *Beppe Fenoglio. Le opere, i giorni, i luoghi: una biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1990. Assai utili, anche se non privi di qualche inesattezza, il profilo tracciato da Francesco De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, Roma - Bari, Laterza, 1989 e l'ampia *Cronologia* di Dante Isella, in Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, a cura di Isella, Torino, Einaudi - Gallimard, 1992.

leggera balbuzie che non gli impedisce peraltro di cantare magnificamente in inglese. Legge Shakespeare, Marlowe, Milton, Dickens, Melville, Proust, Svevo… Fra i difficili amori nati fra i banchi, domina quello per una giovane di elevato ceto sociale.

Nel 1940 si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, dove sostiene nel primo biennio otto esami, con risultati molto meno soddisfacenti di quelli conseguiti al liceo; frequenta in modo saltuario, anche perché per ascoltare le lezioni mattutine deve alzarsi alle cinque. Nel gennaio del 1943 viene chiamato alle armi. Segue il corso di addestramento per allievi ufficiali prima a Ceva (al confine meridionale delle Langhe), poi a Roma. Nella capitale assiste sia alla caduta del fascismo (25 luglio) sia al repentino sfasciarsi dell'esercito italiano subito dopo l'armistizio (8 settembre). Abbandonata la divisa, risale avventurosamente la penisola.

Il partigiano Beppe. – Antifascista, ma ancora affezionato ad antichi ideali risorgimentali e alla monarchia sabauda (come molti piemontesi, soprattutto in provincia), il ventunenne Fenoglio è costretto a fare i conti con una violenza storica che tocca tutti ormai da vicino. L'Italia è divisa in due, il re e Badoglio sono fuggiti a Brindisi, i bandi del maresciallo Graziani intimano ai giovani di arruolarsi nell'esercito della neonata Repubblica di Salò, pena la morte. Beppe resta per quattro mesi «imboscato» nei pressi di Alba, ma morde il freno e già in dicembre partecipa con il fratello a una sommossa volta a liberare i genitori dei renitenti alla leva, che sono stati rinchiusi nella caserma dei carabinieri di Alba per costringere i loro figli a presentarsi. Poi, nel gennaio del 1944, mentre si trova per un matrimonio presso i parenti di Murazzano, viene a sapere che nei dintorni opera una delle prime formazioni partigiane delle Langhe, ideologicamente ancora poco definita anche se di orientamento comunista. Entra allora in questa banda, comandata del capitano Zucca; milita nel gruppo affidato alla guida del tenente Rossi («il Biondo» del *Partigiano Johnny*) [2], su quelle stesse colline dove da ragazzo aveva trascorso le vacanze estive. Poiché molti abitanti della zona lo conoscono, non adotta un nome di battaglia, si fa chiamare semplicemente Beppe.

L'esito negativo del combattimento di Carrù (3 marzo 1944) e il successivo, massiccio rastrellamento lo inducono a raggiungere di nuovo Alba. Rientra e si nasconde a casa, intanto, anche suo fratello, che si era presen-

[2] Per gli scritti di Beppe Fenoglio faccio riferimento – salvo indicazione diversa – sia alla silloge sopra citata dei *Romanzi e racconti* curata da Isella (che presenta una scelta molto ampia ma incompleta delle opere narrative), sia ai tre volumi (cinque tomi) delle *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978.

tato al distretto di Mondovì per evitare rappresaglie contro il genitore ed era stato mandato a compiere il servizio militare ad Alessandria. Il 22 settembre Beppe e Walter vengono arrestati insieme con il padre, la madre, la sorella. Le donne sono presto rilasciate, i maschi sono scarcerati dopo qualche giorno, mediante uno scambio di prigionieri e grazie allo spirito d'iniziativa di mamma Fenoglio: non appena liberata, Margherita ha chiesto aiuto al podestà e al vescovo di Alba, e con un lasciapassare ottenuto dal primo e una lettera vergata dal secondo si è recata personalmente al comando fascista.

A fine settembre, Beppe torna fra i partigiani, unendosi questa volta ai patrioti delle Formazioni Autonome Militari di Enrico Martini Mauri («Lampus» nel *Partigiano Johnny*). Fa parte, insieme col fratello, della II Divisione Langhe, comandata da Piero Balbo («Nord») ed è assegnato al presidio di Mango, agli ordini di Piero Ghiacci («Pierre»). Il 10 ottobre è con le forze che liberano Alba e la tengono fino al 2 novembre. Ripresa la via delle colline, resta alla macchia anche dopo il proclama del generale Alexander (13 novembre), che invitava i partigiani ad abbandonare la lotta armata in attesa di condizioni più favorevoli. Nei freddissimi mesi di dicembre e gennaio, vaga di cascina in cascina con Walter e pochi altri irriducibili.

Con il reimbandamento del febbraio 1945, partecipa il 24 allo sfortunato scontro di Valdivilla. Infine, dal marzo al maggio, svolge il compito di ufficiale di collegamento con le missioni alleate nel Monferrato, nel Vercellese e nella Lomellina; combatte ancora a Montemagno, è tra i partigiani che occupano Asti e Casale.

Un apprendistato solitario: la passione per il teatro e gli «Appunti partigiani». – Alla Liberazione segue un periodo di incertezze e di disagio, di riadattamento difficile alla normalità quotidiana: per due anni, Fenoglio non si decide né a riprendere gli studi universitari né a cercarsi seriamente un lavoro. Fa le ore piccole, fuma una sigaretta dopo l'altra, non sembra impegnarsi in alcun progetto concreto. Di qui, frequenti litigi con la madre, che gli rimprovera di sprecare tempo e denaro, di non preoccuparsi dell'avvenire, di non aiutare la famiglia (nella crisi economica dell'immediato dopoguerra, anche i guadagni della macelleria sono magri).

In realtà, Fenoglio desidera soprattutto diventare uno scrittore. Legge classici e contemporanei, riprende i suoi esercizi di traduzione dall'inglese (un'abitudine acquisita fin dai tempi del ginnasio e che manterrà fin quasi alla morte), riempie quaderni su quaderni, talora anche blocchetti di carta intestata «Macelleria Fenoglio Amilcare».

Di queste pagine solo alcune si sono salvate, e spesso permangono dubbi sulla cronologia. Va detto subito, del resto, che l'intero itinerario dello

scrittore presenta zone d'ombra, fasi e passaggi che possiamo ricostruire solo attraverso congetture. Fenoglio non usava annotare sui fogli le date di stesura. Il suo modo di comporre era, inoltre, tutt'altro che lineare: scriveva, rifaceva più volte, riponeva non di rado nel cassetto testi già condotti a uno stadio assai avanzato di elaborazione; si affannava a lungo intorno ad ampi disegni narrativi e poi ne traeva racconti autonomi o, viceversa, incastonava in trame romanzesche episodi già sviluppati in forma breve; lavorava contemporaneamente a più opere, le interrompeva per riprenderle a distanza di tempo; passava da un progetto all'altro recuperando temi, adattando brani, mescolando le carte. Non ci ha lasciato, d'altro canto, saggi critici che ci aiutino a seguire la sua evoluzione intellettuale; poche anche le interviste, scarno e frammentario il «Diario» (diciassette pagine di vario tenore). Quanto all'epistolario, se ne attende ancora la pubblicazione: ma le sparse anticipazioni sembrano confermare che l'autore non era affatto incline a parlare diffusamente di sé.

Appare certo, peraltro, che le sue ambizioni letterarie si siano indirizzate dapprincipio verso il teatro. Elementi stilistici e ragioni esterne inducono infatti a far risalire all'immediato dopoguerra sia la riduzione drammatica, col titolo *La voce nella tempesta*, del romanzo *Wuthering Heights* di Emily Brontë, sia la composizione della commedia in tre atti *Serenate a Bretton Oaks* (che trae spunti da *Our Town* di Thornton Wilder, oltre che dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master).

La voce nella tempesta privilegia, come già l'omonimo film di William Wyler (proiettato ad Alba nel '45), la parte iniziale del capolavoro della Brontë, incardinandosi sul rapporto tra un protagonista di umili origini, Heathcliff, e una ragazza che finisce col preferirgli un giovane ricco e raffinato; ma a differenza di Wyler, Fenoglio rifugge da ogni enfasi sospirosa per attribuire il massimo risalto al gioco delle ambivalenze affettive.

Ancor più sottile, e complesso, lo scavo psicologico che contraddistingue *Serenate a Bretton Oaks*. La commedia (ma forse sarebbe meglio dire il dramma) fa perno sul doppio triangolo amoroso che increspa di inquietudine la vita sonnolenta di un immaginario villaggio americano del tardo Ottocento. Ai vertici dei due triangoli stanno una madre e una figlia, Amy e Cathy. La madre ha sposato un proprietario terriero, ma ha continuato a accettare la devozione silenziosa del suo primo spasimante, che è un po' l'intellettuale di Bretton Oaks. La figlia, in bilico tra un giovane maestro venuto da lontano e il ricco e prestante *leader* della gioventù locale, sceglie quest'ultimo. Al maestro non resta che andarsene, con i suoi libri di poesia e la sua passione per la musica: solo Amy e il suo antico spasimante intuiscono che egli porterà via con sé anche la parte migliore dell'animo di Cathy. Tutta la vicenda è segnata dall'incombere simbolico delle altitudini

ventose da cui proviene il maestro: questa origine è per lui elemento di forza ma anche causa di sconfitta, perché gli ha trasmesso una consapevolezza che risulta troppo amara per la fiorente e sensuale Cathy. Le figure femminili sono emblemi di bellezza e di naturalezza, e non basta un sospetto di stupidità e di conformismo a svilire il mito della pienezza vitale di cui esse sembrerebbero depositarie. Sennonché, le donne si scelgono mariti che non coltivano alcuna utopia, e gli uomini che saprebbero apprezzare le gocce d'oro di una pur precaria felicità vengono tenuti in disparte o rifiutati.

La voce nella tempesta fu rappresentata presso il Circolo Sociale di Alba agli inizi degli anni Cinquanta, *Serenate a Bretton Oaks* non fu mai portata sulla scena. Entrambe le opere risentono di una scarsa padronanza dei procedimenti specificamente teatrali; meritano tuttavia di essere ricordate come documenti di un apprendistato volto a trasporre, nelle vicende di personaggi preesistenti o inventati, sentimenti e riflessioni personali. In Heathcliff, così come negli innamorati infelici di Bretton Oaks, si indovinano i tratti di un giovane autore che tenta di esorcizzare – proiettandoli in un passato e in luoghi remoti – contrasti affettivi e sociali sofferti intensamente, sulla propria pelle.

Ben altro valore hanno gli *Appunti partigiani*, scritti nel 1946 e pubblicati postumi, a distanza di quasi mezzo secolo [3]. Il titolo non deve trarre in inganno: non si tratta di note buttate giù a caldo, ma di un testo dotato di una sua coerenza stilistica, nato probabilmente dalle ceneri di precedenti taccuini. Rinunciando alle forme diaristiche o memorialistiche adottate da molti ex partigiani (ma si pensi anche, procedendo a ritroso, alle *Noterelle di uno dei Mille* di Giuseppe Cesare Abba o a *I Mille* di Giuseppe Bandi), Fenoglio mira a fare degli «appunti» un genere letterario autonomo, contraddistinto innanzi tutto dalla rapidità e dall'espressività del dettato. Vero è che racconta in prima persona, usa il presente storico, s'affida a un ordinamento prevalentemente diacronico, lascia che osservazioni e commenti conservino un carattere d'immediatezza. Non esita però a introdurre nella narrazione anche nomi fittizi, distribuisce o spezza gli episodi in modo da inserire in ogni capitolo sequenze variamente intonate, evita le descrizioni protratte a favore di una rappresentazione asciutta e tesa, a tratti allucinata, ricca di *suspense*.

Gli *Appunti partigiani* ci sono giunti manoscritti, mutili della parte conclusiva: quel che ci rimane ha per oggetto eventi accaduti nel novembre e nel dicembre del 1944. A stampa, meno di ottanta pagine, straordinaria-

[3] Cfr. Beppe Fenoglio, *Appunti partigiani 1944-45*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1994.

mente dense di personaggi appena sbozzati eppure indimenticabili, di situazioni perfettamente delineate con poche parole. Con gli *Appunti*, siamo nel cuore dell'officina giovanile di Fenoglio: quasi in ogni pagina incontriamo motivi, schizzi, accenni che saranno ripresi, approfonditi, ampliati nelle opere successive. Anche il linguaggio è, in prevalenza, tutt'altro che scolastico: numerose, accanto ai neologismi, le tessere dialettali, ma utilizzate per la loro forza evocativa e non mai come macchie di colore paesano. Il registro dominante anticipa già, in buona misura, quello tipico del Fenoglio maturo: anche i brani di cronaca si caricano di valenze epiche, benché nulla venga concesso a intenti encomiastici.

Un esordio dimezzato: «I ventitre giorni della città di Alba» e «La paga del sabato». – Nel maggio del 1947 Fenoglio accetta un impiego: viene assunto, grazie alla sua conoscenza dell'inglese e del francese, come corrispondente con l'estero presso un'antica azienda vinicola di Alba, che esporta soprattutto vermut e spumanti. A questa ditta, la «Figli di Antonio Marengo» resterà legato per tutta la vita, diventandone procuratore.

I compiti assolti alla «Marengo» non sono, di per sé, troppo assorbenti; per questa ragione Fenoglio rifiuta offerte più rimunerative (nel 1948, sollecitato a concorrere per un posto di dirigente alla Fiat, passa l'invito al fratello). Nondimeno, le sue giornate acquistano un ritmo serrato; riassumerà la sorella: «di giorno in ufficio, di sera con gli amici, in casa solo per mangiare e, di notte, per scrivere» [4].

È molto probabile che proprio in questo periodo, cioè nel momento in cui deve abituarsi a una doppia attività, Fenoglio rinunci a sottoporre a ulteriori revisioni gli *Appunti partigiani*. Sapendo che in futuro ben difficilmente potrà dedicarsi totalmente alla scrittura, preferisce non «bruciare» con una pubblicazione affrettata una materia da cui potrebbe ricavare un ben più vasto affresco. D'altro canto, per il grande romanzo sulla Resistenza a cui probabilmente già pensa, non ha ora la necessaria lena. Opta perciò per la misura breve, sfruttando degli *Appunti* solo alcune schegge.

Da questa decisione, che gli permette di soddisfare il proprio perfezionismo senza compromettere progetti più ambiziosi, nascono sette racconti d'argomento partigiano, pazientemente rifiniti (dichiarerà più tardi: «La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti») [5]. Nel 1949 un abbozzo di raccolta è pronto, e Fenoglio lo in-

[4] Marisa Fenoglio, *op. cit.*, p. 119.

[5] Cfr. *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, biobibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 181.

via – sotto il titolo *Racconti della guerra civile* – prima a Franco Antonicelli (direttore della casa editrice De Silva, già presidente del CLN piemontese), poi a Valentino Bompiani. Antonicelli non risponde o tarda a rispondere (secondo l'ipotesi formulata dal critico Luca Bufano, Antonicelli avrebbe trasmesso il dattiloscritto a Pavese, che si sarebbe recato ad Alba nell'estate del 1950, quando ormai si preparava al suicidio); Bompiani pubblica sulla rivista «Pesci rossi» uno dei racconti (*Il trucco*), ma non è favorevole a raccogliere in volume testi che trattano esclusivamente temi di guerra, e i rapporti finiscono col guastarsi. Fenoglio non si scoraggia: nel 1950 cerca nuovi contatti, con la Mondadori e con l'Einaudi. Nel frattempo, ha composto anche racconti di diverso argomento e uno di questi, *La paga del sabato*, ha assunto la misura di un breve romanzo.

Finalmente, tra il novembre del 1950 e i primi mesi del 1951, *La paga del sabato* e i racconti vengono letti all'Einaudi da Italo Calvino. Calvino (che resterà, a conti fatti, l'unico interlocutore editoriale capace di apprezzare pienamente le pagine di Fenoglio) esprime subito un giudizio favorevole; l'ultima parola spetta però a Elio Vittorini, che sta per assumere la direzione dei «Gettoni», cioè della collana destinata a promuovere i giovani esordienti. Dopo qualche esitazione, Vittorini boccia *La paga del sabato*, reputandola troppo ancorata a un impianto cinematografico, troppo legata ai moduli del neorealismo più avventuroso e crudo. Così anche il primo romanzo di Fenoglio – storia di un ex partigiano che diventa fuorilegge e viene beffato dal destino quando è sul punto di adattarsi alla vita civile – entra nel novero delle prove destinate a vedere la luce solo dopo la scomparsa dell'autore. Invano Calvino aveva lodato la «rigorosa chiarezza» nel trattare il problema dei reduci, la presenza di una morale tutta calata nei fatti, la mano sicura nel delineare conflitti familiari.

Escono invece nel 1952 i racconti, col titolo *I ventitre giorni della città di Alba*. Il volume, attraverso correzioni esclusioni aggiunte, ha assunto ormai una fisionomia diversa rispetto al progetto originario, accogliendo nella propria compagine anche un paio di pezzi ricavati dalla *Paga del sabato*. Sei le storie partigiane, quattro quelle ambientate ad Alba nell'immediato dopoguerra o sul Tanaro (ma il nome dei luoghi è taciuto), due quelle rusticane. Nell'insieme, un'antologia che dimostra come Fenoglio avesse saputo piegare alle proprie esigenze, senza rimanerne succubo, lezioni tratte da modelli molteplici: al di là dell'esempio di scrittori come Hemingway o Faulkner, s'avverte l'influenza dei grandi maestri del realismo ottocentesco, da Verga a Maupassant. Tra i pezzi più belli, il primo e l'ultimo, ovvero quello che dà il titolo all'intera raccolta e *Pioggia e la sposa*. Nel racconto dedicato ai ventitré giorni in cui Alba fu tenuta dai partigiani si passa senza soluzioni di continuità da accenti sarcastici («Alba la presero in duemila il

10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre») a descrizioni grottesche, da pagine ricche di *suspense* ad altre in cui domina un senso di fatalità dolorosa. In *Pioggia e la sposa* (unico pezzo in prima persona) il senso tragico dell'esistenza riassorbe in sé ogni elemento comico o caustico, grazie al finissimo contrappunto che s'instaura tra il punto di vista del narratore adulto e quello del suo io infantile.

L'anticonformismo dei racconti partigiani procurò a Fenoglio qualche censura, poiché non tutti i lettori seppero coglierne l'inflessione caldamente partecipe, nient'affatto dissacrante. Ma il libro ottenne, nel complesso, recensioni favorevoli. Tra gli ammiratori, Giuseppe De Robertis, che insistette sulla presenza diffusa di «una disperata passione e di una disperata pietà», sulle virtù di un realismo «che ti dà, oltre la cosa, il sentimento, l'ombra della cosa» [6].

La «Malora» e i primi progetti di cicli narrativi ispirati al mondo delle Langhe. – All'inizio degli anni Cinquanta Fenoglio ha ormai abbandonato le posizioni politicamente conservatrici da lui assunte, subito dopo la Liberazione, per timore che l'Italia potesse ricadere sotto una dittatura. L'inserimento personale nel mondo produttivo, e la presa di coscienza di quanto potessero essere dure le condizioni di lavoro nelle grandi fabbriche, lo hanno indotto a indirizzare le proprie preferenze verso il socialismo libertario. Nel giro di pochi anni, la situazione socio-economica di Alba è d'altronde profondamente mutata, per il sorgere di opifici nel settore tessile e per il grande sviluppo dell'industria dolciaria (l'organico della Ferrero è passato rapidamente da cinquanta operai a circa duemila). Di qui, l'attenzione rivolta già nella *Paga del sabato* al tema marxiano dell'alienazione, di qui gli spunti apertamente polemici che si leggono nel diario (1954): «A proposito dei cimiteri e delle lapidi, mi pare che in questo la nostra civiltà capitalistica non sia stata coerente fino in fondo: non ha mai citato sulle lapidi, oltre tutto il resto, la cifra del credito goduto in banca dal defunto» [7]. Di qui anche l'intento – manifestato sempre nel diario – di dedicare ad Alba, alla moderna e «fermentosa» Alba, un nuovo libro: un proponimento poi solo in parte disatteso, giacché a esso verranno riallacciandosi, intorno al 1960-1961, i latineggianti e allusivi *Epigrammi*.

La bocciatura della *Paga del sabato* e gli elogi tributati alle storie rusticane incluse nei *Ventitre giorni* contribuirono assai probabilmente a fargli accantonare i disegni centrati sulla stretta attualità in favore di un

[6] Giuseppe De Robertis, *Fenoglio scrittore nuovo* [1952], in Idem, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 566 e 562.

[7] Fenoglio, «Diario», in Idem, *Opere* cit., III, p. 200.

approfondimento dei temi più tipicamente langaroli. Anche il microcosmo arcaico delle Langhe si prestava alla denuncia del «culto della roba»; a questo microcosmo, destinato a essere investito e stravolto in un futuro ormai prossimo dal cosiddetto miracolo economico, Beppe si sentiva inoltre legato da robusti vincoli di sangue: «I vecchi Fenoglio, che stettero attorno alla culla di mio padre, tutti vestiti di lucido nero, col bicchiere in mano e sorridendo a bocca chiusa. Che sposarono le più speciali donne delle langhe, avendone ognuno molti figli, almeno uno dei quali segnato. Così senza mestiere e senza religione, così imprudenti, così innamorati di sé. / Io li sento tremendamente i vecchi Fenoglio, pendo per loro (chissà se un futuro Fenoglio mi sentirà come io sento loro). A formare questa mia predilezione ha contribuito anche il giudizio negativo che su di loro ho sempre sentito esprimere da mia madre. Lei è d'oltretanaro, d'una razza credente e mercantile, giudiziosissima e sempre insoddisfatta. Questi due sangui mi fanno dentro le vene una battaglia che non dico» [8].

Così, spinto da motivazioni diverse ma complementari, Fenoglio viene inoltrandosi lungo i sentieri del regionalismo e della memoria, già percorsi in più direzioni da molti autori della sua generazione o della generazione appena precedente (da Alvaro a Jovine, da Pavese a Carlo Levi, da Bilenchi a Cassola; e non si dimentichi che nel 1952 Silvio D'Arzo pubblica il suo capolavoro, *Casa d'altri*). Il regionalismo di Fenoglio è peraltro alieno da ogni ipoteca nostalgica, esclude ogni compiacimento lirico, rifiuta le mitologie agresti. Le sue Langhe diventano il teatro di una lotta feroce, nella quale l'identità fisica e psicologica dei singoli è sottoposta a prove estreme.

Nel breve romanzo *La malora*, condotto a compimento nel 1953 e apparso nei «Gettoni» nel 1954, l'inimicizia fra gli uomini è la risposta all'avversità della sorte, alla miseria, alla malattia, ai flagelli di un dio vendicativo. Le vicissitudini di un adolescente, mandato a lavorare come uno schiavo presso un mezzadro che è a sua volta sfruttato dal padrone (un farmacista di città), assumono una dimensione simbolica. La violenza domina su tutti e su tutto, ora in modo patente ora in forme perfidamente banali, quotidiane. Ogni idillio è negato, perfino l'emancipazione conclusiva del protagonista è offuscata da immagini di fatica e di lutto. Tanto più spiccano – come ha osservato Lorenzo Mondo – i segni della pietà, affidati soprattutto alle figure femminili: «come il bacio sulle guance nei giorni di sventura, un vero e proprio *Leitmotiv* che insinua nel testo una nota di sovrumana delicatezza» [9]. Ma il più autentico elemento di contrasto (ovvero

[8] *Ivi*, pp. 208-209.

[9] Lorenzo Mondo, *Beppe Fenoglio*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, II, Torino, Utet, 1973, p. 78.

l'aspirazione a un riscatto) va individuato nella lingua e nella voce del protagonista-narratore: una lingua tramata dal dialetto e tuttavia perfettamente coesa, una voce ferma e pudica.

Altri tre scritti langaroli vedono la luce in questo arco di tempo, su riviste prestigiose: *La sposa bambina* («Nuovi Argomenti», 1953), *Il gorgo* («Il Caffè», 1954), *Un giorno di fuoco* («Paragone», 1955). Sul piano biografico, la sede di pubblicazione è in sé sufficiente a sfatare la leggenda di un Fenoglio perennemente isolato (smentita del resto anche dalla sua partecipazione al Convegno Nazionale dei Giovani Scrittori, svoltosi a Roma nel 1953). Sul piano artistico, questi racconti danno piena conferma di come Fenoglio amasse sperimentare, anche nell'ambito di un medesimo filone narrativo, soluzioni prospettiche differenziate. *La sposa bambina* si riallaccia al primo pezzo rusticano dei *Ventitre giorni* (*Quell'antica ragazza*) per l'impianto in terza persona, ma se ne distacca per il linguaggio più colorito e per l'esplicito rinvio alla mediazione di un narratore-testimone; *Il gorgo* s'apparenta con *Pioggia e la sposa* per la presenza di un io bambino interno alla vicenda, ma questa volta il rammemorare implica una sorta di immersione totale negli avvenimenti, un turbamento che persiste e riassorbe nel passato il presente.

Quanto a *Un giorno di fuoco*, si tratta di un racconto piuttosto lungo, a più voci, sorretto da una tecnica oltremodo scaltrita. Fenoglio rievoca qui i dialoghi attraverso cui ha avuto notizia, mentre trascorreva le vacanze a San Benedetto presso gli zii, delle folli imprese compiute da un certo Gallesio in un paese vicino: la narrazione dei fatti diventa così corale, s'intreccia con i commenti contrapposti degli zii e dei compaesani, con le supposizioni e i ricordi. Il protagonista – un uomo in apparenza normale che ha compiuto una strage per vendetta e poi si è ribellato ai carabinieri venuti ad arrestarlo – non si vede mai; si sente soltanto l'aria percossa dai suoi spari, mentre la distanza geografica e temporale agisce come «una duplice cassa di risonanza» (Soletti) [10].

È di questi anni, ancora, l'idea di raccogliere sotto il titolo complessivo *Il paese* un gruppo organico di racconti, che avessero per oggetto fatti accaduti fra le due guerre in un paese langarolo esemplare: l'unità di luogo e di tempo avrebbe compensato l'assenza di un protagonista singolo. Già dopo la prima stesura di alcuni pezzi (o capitoli), Fenoglio dovette però avvertire il rischio di trasformarsi in uno storico del costume. E forse proprio la felice riuscita di *Un giorno di fuoco* venne a corroborare l'opzione per un diverso disegno: il denominatore comune sarebbe stato ora il rapporto parentale fra i narratori, e fra i narratori e i personaggi delle storie narrate.

[10] Elisabetta Soletti, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987, p. 44.

Un elemento coordinante, insomma, «meno rigido e insieme più scopertamente allusivo alla posizione dello scrittore» (Isella) [11].

Da Johnny a Milton. «Primavera di bellezza» e «Una questione privata». – Durante il quadriennio 1955-1958 Fenoglio non dà alle stampe alcunché, tranne *Un giorno di fuoco*. Amareggiato per le riserve formulate da Vittorini nel risvolto di copertina della *Malora* (un risvolto-ammonimento, quasi un esorcismo contro le tentazioni veristiche e dialettali), sdegnato per il modo verboso e strumentale in cui viene celebrato il decennale della Liberazione, sospende la preparazione del suo secondo libro sulle Langhe e impegna tutte le proprie energie nell'elaborazione di una grande opera sulla guerra: protagonista un *alter ego*, Johnny. La scrittura attraversa più fasi, procede per strati. Secondo una confidenza fatta a Calvino nell'autunno del 1956, poi ribadita in pubbliche dichiarazioni, la prima stesura è in inglese («una cosa che se te la dico non ci crederai») [12]. Seguono la traduzione, la revisione, per molte parti ulteriori rifacimenti. Quando poi Fenoglio – irritato dai ritardi con cui la casa Einaudi paga i diritti d'autore – sceglie come editore Garzanti, anche il disegno complessivo viene più volte modificato.

Il progetto originario prevedeva «un libro grosso» [13], destinato ad abbracciare gli anni 1940-1945: così, almeno, si legge in un'epistola del 21 gennaio 1957 a Calvino (che fin dal gennaio del 1956 aveva sollecitato l'autore dei *Ventitre giorni* e della *Malora* a scrivere un nuovo romanzo). Nel 1958, però, maturano altre decisioni. All'inizio dell'estate Fenoglio avverte Livio Garzanti che il libro sarà diviso in due volumi: il primo parlerà della formazione di Johnny, delle frustrazioni da lui patite al Corso Allievi Ufficiali di Ceva, del trasferimento a Roma e del ritorno ad Alba dopo l'8 settembre, della sua vita clandestina sotto la Repubblica di Salò; il secondo coprirà l'intero periodo delle avventure partigiane, fino alla Liberazione. In settembre, caduta la divisione in volumi per volontà di Garzanti, Fenoglio punta ad accorciare la seconda parte, pensa di chiudere con la battaglia di Valdivilla, del febbraio 1945. Infine, per ragioni che non conosciamo (insoddisfazione? stanchezza per le discussioni con l'editore? errati consigli ricevuti da qualche amico?), la risoluzione drastica, il sacrificio della maggior parte del lavoro svolto.

---

[11] Dante Isella, *Itinerario fenogliano*, in Fenoglio, *Romanzi e racconti* cit., p. 1418.

[12] Cito da Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 1048; cfr. anche i *Ritratti su misura* curati da Accrocca, cit., p. 180.

[13] Cfr. ora Beppe Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 82.

Dopo altri rimaneggiamenti, la storia di Johnny esce nel 1959 col titolo *Primavera di bellezza*: un volume smilzo, un'azione che si svolge fra il gennaio e il 19 settembre del 1943, con l'inserto di pochi *flashback* riguardanti episodi scolastici e il servizio premilitare. In sintesi: addestramento al corso per ufficiali, esperienza romana, ritorno alle Langhe, subitaneo arruolamento in una banda partigiana e morte in combattimento. Diciassette capitoli, tre soltanto dedicati alle vicende resistenziali.

Centinaia di pagine dattiloscritte vanno ad accrescere la già ragguardevole mole degli inediti che si salveranno dalla distruzione o dallo smarrimento. Poco meno di cento le più antiche, in inglese, che trattano del periodo intercorrente fra la battaglia di Valdivilla e qualche giorno avanti il 25 aprile: uno spezzone acefalo, lacunoso e privo di finale, denominato *Ur Partigiano Johnny* dai curatori postumi; sufficiente, in ogni caso, a lasciarci intuire come la storia originaria di Johnny comprendesse parecchi elementi propri del «romanzo di formazione». Nell'*Ur Partigiano* le disquisizioni su temi esistenziali e politici hanno infatti un peso molto più rilevante di quanto non accada altrove: crolla il mito anglofilo, si delinea con chiarezza una riflessione critica sui futuri compromessi con gli ex fascisti e sui nuovi equilibri internazionali.

Molte di più le pagine in italiano, appartenenti a due diverse stesure, nessuna delle quali contiene passi corrispondenti a quelle dell'*Ur Partigiano* (di nessun brano di Fenoglio ci resta una testimonianza bilingue): sono le pagine da cui verrà ricavato, cinque anni dopo la scomparsa dell'autore, *Il partigiano Johnny*. Ad attribuirgli il titolo il primo curatore, ossia Lorenzo Mondo.

Al *Partigiano Johnny* dedicherò appositi paragrafi in chiusura di questo sintetico ritratto. Qui mi limito a ricordare come *Primavera di bellezza* abbia subito ottenuto un discreto favore da parte del pubblico, e vinto – nell'anno stesso della sua uscita – il Premio Prato. Quanto al linguaggio, l'inglese sopravvive in questa ridotta storia di Johnny solo come idioletto del protagonista, come una «lingua mentale» che affiora apertamente in occasioni sporadiche: quanto basta per evocare tutto un mondo interiore, antagonistico e fiero. Per il resto, ciò che più s'impone alla memoria dei lettori è il ritratto dell'esercito italiano in disfacimento, un ritratto ironico sino alla virulenza, tratteggiato con uno stile tagliente e corrosivo.

Licenziata *Primavera di bellezza*, «ucciso» Johnny, Fenoglio cerca di riutilizzare alcune parti del materiale scartato in una narrazione incardinata sulle avventure di un altro partigiano, Milton (non più il diminutivo del nome, ma il cognome del grande poeta inglese che collaborò col governo di Oliver Cromwell). Milton sarà «un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny», scrive a Garzanti il 10 marzo 1959; e soggiunge: «il nuovo libro […] si concentrerà in un unico episodio, fissato nell'estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti

della guerra civile»[14]. In effetti la vicenda di questo Milton (un cacciatore di teste solitario e vendicativo, intento a preparare un'imboscata che si risolverà a suo danno) è concepita soprattutto in funzione dell'incastro di racconti complementari, posti sulle labbra dei personaggi minori. Sennonché, dopo aver lavorato per vari mesi intorno a questo romanzo «a cassetti», Fenoglio ne avverte la debolezza strutturale e passa a un ulteriore progetto (due pezzi estrapolati dall'autore appaiono come racconti autonomi sul «Caffè» e su «Palatina» già nel '59, un terzo sarà incluso in un volume collettaneo del '61; la stesura provvisoria e incompleta di tutta l'opera verrà recuperata da Mondo che le darà il titolo *Frammenti di romanzo*, mutato poi da Isella in *L'imboscata*).

Dell'ulteriore progetto Fenoglio dà notizia a Garzanti l'8 marzo 1960: «D'improvviso ho mutato linea e idea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra». Il protagonista si chiamerà ancora Milton, ma sarà un Milton tutt'altro che cinico, sarà un partigiano innamorato di una donna lontana ma sempre presente nella sua memoria.

Nel settembre del medesimo anno la pubblicazione della nuova storia di Milton è annunciata come prossima, ma Fenoglio è incontentabile: procede a una seconda e a una terza stesura, rimaneggia la trama, taglia e aggiunge episodi, lima il testo parola per parola e lascia in sospeso il finale. Così anche questo libro uscirà postumo e con un titolo apocrifo, *Una questione privata*. Un romanzo di guerra e d'amore, una *quête* avvincente: Milton è straziato dal ricordo dolceamaro del suo amore per Fulvia, è diventato preda di una gelosia retrospettiva verso un amico; ed è per liberare questo amico tramite uno scambio di prigionieri, per sapere da lui la verità, che cerca affannosamente di catturare un fascista …

Una questione privata è, insieme con il *Partigiano Johnny*, il capolavoro di Fenoglio. Commenterà Calvino: «c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché»[15].

---

[14] *Ivi*, pp. 104-105.

[15] Italo Calvino, *Prefazione* [1964] al *Sentiero dei nidi di ragno*, ora in Idem, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1202.

Gli ultimi scritti. – Nel marzo del 1960 Fenoglio si sposa con rito civile, non senza destare scalpore nell'ambiente codino di Alba, e nel gennaio del 1961 ha una figlia; nel febbraio del 1963 muore all'ospedale delle Molinette di Torino, per un cancro ai bronchi.

Molti, e assai diversi fra loro, i lavori a cui si dedica in questo arco di tempo, anche a prescindere dalle tre stesure di *Una questione privata*. Sono di questi anni gli *Epigrammi*, due favole scritte per la figlia, una fantasiosa storia marinara di viaggi settecenteschi, gli abbozzi di altri due racconti storico-fantastici, un progetto di sceneggiatura cinematografica, brevi testi teatrali che insistono sui temi partigiani (fra cui *Solitudine*, un atto unico apparso sulla «Gazzetta del popolo» di Torino pochi giorni prima del decesso dell'autore).

L'attività più significativa coincide peraltro col ritorno alla narrativa langarola, preannunciato nel dicembre 1960 dall'uscita della *Novella dell'apprendista esattore* in un volume di vari autori. Accogliendo un invito di Calvino, Fenoglio prepara nel 1961 per l'Einaudi una raccolta che vorrebbe chiamare *Racconti del parentado*: sei racconti, in parte risalenti agli anni Cinquanta e in parte nuovi o radicalmente rifatti. La Garzanti però rivendica i propri diritti e fa congelare le bozze del libro, al quale nel frattempo è stato attribuito il titolo *Un giorno di fuoco* (mutuato dal racconto d'apertura). Mentre invano si cerca un compromesso fra gli *staff* editoriali, a Fenoglio non rimane se non la possibilità di pubblicare provvisoriamente su rivista i due pezzi più recenti, *Ma il mio amore è Paco* e *Superino*, che escono infatti nel 1962 su «Palatina» e su «Paragone». Per la picaresca storia di Paco – una memorabile figura di lunatico, dongiovanni da fiera e giocatore d'azzardo – l'autore ottiene il Premio Alpi Apuane, che si reca volentieri a ritirare in Versilia benché i sintomi della malattia siano ormai gravi. Non avrà invece la gioia di vedere il suo quarto libro. *Un giorno di fuoco* verrà stampato dalla Garzanti nell'aprile 1963, troppo tardi: e sarà una raccolta composita, allestita in fretta e furia, in cui confluiranno – insieme con i sei «racconti del parentado» – altri sei pezzi eterogenei e *Una questione privata*.

Vengono delineati nel 1962 nuovi cicli di storie parentali, che narrano le vicende dei Fenoglio della penultima generazione, sullo sfondo della prima guerra mondiale: a testimonianza ulteriore di un'appassionata ricerca delle radici, di una vocazione letteraria vissuta sotto il segno dell'assolutezza. Le Parche hanno impedito a Fenoglio di raggiungere il quarantunesimo compleanno, e di completare e riordinare gran parte della sua produzione; non gli hanno impedito tuttavia di lasciarci (a tacer d'altro) cinque romanzi e più di quaranta racconti, tutti degni d'essere letti e riletti.

Il «Partigiano Johnny», 1: un testo precario, un'opera coerente. – Come già si è accennato, *Il partigiano Johnny* venne pubblicato per la prima volta nel 1968 da Lorenzo Mondo, che contaminò le due stesure dattiloscritte conservate fra le carte di Fenoglio, prive di titolo e corrispondenti a fasi provvisorie di un progetto che non era mai stato condotto a termine. Dieci anni dopo i due dattiloscritti furono riprodotti l'uno dopo l'altro da Maria Antonietta Grignani, nell'ambito dell'edizione critica delle *Opere* diretta da Maria Corti: questa edizione presentava integralmente sia la stesura più antica a noi pervenuta (detta convenzionalmente «prima redazione», ma derivata dell'elaborazione di una stesura ancora precedente, distrutta o perduta, probabilmente in inglese) sia quella seriore (la «seconda redazione», ossia il rifacimento parziale della «prima»). La decisione della Grignani e della Corti, preziosa per gli studiosi, non poteva però soddisfare le attese dei lettori comuni: il *Partigiano* continuò perciò a essere ristampato in volume autonomo dalla casa Einaudi, fino all'inizio degli anni Novanta, nell'assetto testuale proposto da Mondo.

A un nuovo montaggio fra le due redazioni ha provveduto infine Dante Isella. Cercando di conciliare le esigenze di leggibilità con le ragioni filologiche, Isella ha ripreso dalla «seconda redazione» gli ultimi diciannove capitoli (per i quali il rifacimento non presenta lacune rilevanti), e ha seguito invece la «prima redazione» per i capitoli 1-20. Questa scelta sacrifica le correzioni apportate da Fenoglio, nella redazione ultima, a sei capitoli (i capitoli 11, 12, 16, 17, 18 e 20, secondo la numerazione introdotta da Isella), ma ha il merito di evitare alternanze multiple: il testo ottenuto si configura come la somma di «due grandi frammenti dichiaratamente distinti», giustapposti «sull'asse narrativo che hanno in comune». Risulta così possibile «una lettura critica (cioè consapevole dei distinti livelli di scrittura) e tuttavia continuata».

Il lettore non dovrà dunque stupirsi se, scorrendo le pagine del romanzo nella forma che è oggi reperibile in libreria, avvertirà qualche scompenso fra la prima e la seconda metà del libro. Nel passaggio da una stesura all'altra, Fenoglio non si limitò infatti a operare una revisione linguistica, ma provvide a sfrondare la trama, riducendo il numero e l'estensione degli episodi secondari. In alcuni casi intervenne col bisturi persino su pagine che avevano per oggetto le azioni compiute dal protagonista: così è caduto, ad esempio, ogni accenno agli incontri fra Johnny e i suoi genitori dopo la cacciata dei fascisti da Alba; così sono stati soppressi i brani dedicati al rapporto amoroso intrecciato con una partigiana, Sonia, durante i terribili mesi dell'inverno 1944-1945.

Resta il fatto che sia Mondo sia Isella non hanno incontrato gravi difficoltà nel trasformare in libro i materiali disponibili. In altri termini:

se il montaggio è riuscito, se ha richiesto soltanto un ridotto (o minimo) lavoro di *editing*, è perché le pagine vergate da Fenoglio possedevano un'intrinseca coerenza e, insieme, un'originaria plasticità. Tutta la storia di Johnny, in effetti, mostra di essere stata concepita fin dall'inizio per grandi sequenze narrative a loro volta articolate in microsequenze. Un sistema di blocchi e di pezzi a incastro, quasi elementi modulari. L'unità dell'opera era affidata non a un intreccio propriamente romanzesco, ma a un gioco di riprese e di variazioni inserite nella spirale di una progressione incalzante. Il sacrificio, o la contrazione, di alcuni passi non era di per sé decisivo, purché venissero salvaguardate le rispondenze-chiave. Per converso, una certa ridondanza poteva essere tollerata. Nel grande mosaico del *Partigiano*, c'erano e restano tessere di diverso valore: non tutte necessarie, non tutte parimenti funzionali rispetto al disegno principale. Ma siffatte disuguaglianze contano poco: conta l'insieme. Così, paradossalmente, quest'opera incompiuta esibisce una tenuta complessiva superiore a quella di molti libri finiti e rifiniti. Non per nulla ha subito incontrato il favore del pubblico.

Il «Partigiano Johnny», 2: partizione. – Per esaminare analiticamente la struttura del libro, per illustrare come all'interno di ogni capitolo si susseguano episodi che spesso si condizionano a vicenda e si richiamano l'un l'altro per affinità o per contrasto, occorrerebbe scrivere un lungo saggio. Mi limito qui a soffermarmi sulle sette sequenze fondamentali da cui l'opera è composta: una sorta di prologo, quattro gruppi di capitoli distribuiti simmetricamente intorno a quello dedicato all'occupazione e alla vana difesa di Alba, un epilogo.

Prima sequenza, o prologo, capitoli 1-4. Potrebbe essere frutto dell'accostamento di un doppio dittico. I capitoli 1 e 2 vennero forse abbozzati, a un certo punto, come conclusione della «Parte Prima» del progettato «libro grosso» sugli anni 1940-1945. Piccoli segni (oltre alla dicitura «Parte Seconda» che si legge sul dattiloscritto in corrispondenza del nostro capitolo 3) sembrano suffragare l'ipotesi: nell'*incipit* Alba non viene nominata, solo nel capitolo 3 compaiono dei toponimi; l'*explicit* del capitolo 2 preannuncia inoltre l'atto compiuto dal protagonista alla fine del capitolo 4 («Non sarebbe più sceso in città, pensava […], se lascerò questa collina sarà soltanto per salire su una più alta, nell'arcangelico regno dei partigiani»). Tutto il blocco è stato peraltro pazientemente rifuso: illumina per gradi il quadro storico e ambientale, richiama i dati essenziali dell'esperienza pregressa di Johnny, definisce la situazione d'incertezza in cui egli ora si trova, illustra i passaggi attraverso i quali questa incertezza si trasforma in una scelta radicale. Alla sostanziale unità di luogo (Alba e gli immediati dintor-

ni) fanno riscontro indici temporali piuttosto precisi: autunno 1943, dalla metà di settembre ai primi giorni di dicembre.

Seconda sequenza, 5-12: nelle Alte Langhe di sud-ovest, fra il dicembre 1943 e il principio della primavera seguente. Johnny si arruola in una variopinta e scalcinata banda di garibaldini. A un periodo forzato di attesa subentra, in crescendo, una serie di scontri e di fughe: dalla scaramuccia con i carabinieri di Carrù, descritta con tocchi non privi di inflessioni grottesche (come già – verso la fine del prologo – il minacciato assalto alla caserma dei carabinieri di Alba), fino al drammatico abbandono di Mombarcaro. L'iniziazione partigiana comporta, per il protagonista, momenti di affratellamento ma anche un acuirsi del sentimento della solitudine. Morti, l'uno dopo l'altro, i pochi garibaldini a cui si sente legato da autentici vincoli d'amicizia, Johnny decide infine di unirsi ai badogliani.

Terza sequenza, 13-20: primavera-estate del 1944. È la zona del romanzo più composita e frazionata: sosta in una casa borghese, presso Alba; vita di presidio, a Mango; svaghi estivi, a Santo Stefano; visita al comando di Divisione, a Castino. Dopo tanti spari e inseguimenti, qui gli episodi propriamente bellici sono relegati nei capitoli 16 (incursione fascista a Mango, in giugno) e 20 (puntata partigiana su Alba, a metà settembre). La relativa stasi dell'azione permette a Fenoglio di delineare compiutamente il quadro entro cui si svolgeranno gli avvenimenti successivi e di introdurre a poco a poco i personaggi che avranno maggior peso in tutte le avventure narrate in seguito (Nord, Pierre, Ettore). Non mancano microstorie in sé concluse, come quella di Kyra: ma dobbiamo tenere conto dello sfoltimento che l'autore si riprometteva di compiere nella rielaborazione (in effetti, nella «seconda redazione», di Kyra scomparirà ogni traccia).

Quarta sequenza, 21-24: dal 10 ottobre al 2 novembre. Trattative con i fascisti, conquista provvisoria di Alba, ritirata. Materialmente e idealmente al centro del romanzo, questo blocco di capitoli non solo ribadisce i motivi strategici e ideologici per cui Fenoglio dissentiva dai capi partigiani, ma rivela anche l'ambivalenza del «rapporto carnale» che lo univa (non diversamente da Johnny) alla sua città e all'Italia.

Quinta sequenza, 25-30. Vita di guarnigione a Castagnole, illusioni provocate dai lanci angloamericani, grande rastrellamento nazifascista. Di nuovo l'esperienza dell'accerchiamento e della sconfitta (come a Mombarcaro, come ad Alba), ma su scala maggiore. All'andamento riflessivo e segmentato dei capitoli 25 e 26 (che includono gli incontri con una ragazza borghese, Elda) si contrappone il ritmo serratissimo dei rimanenti. Quasi quattro capitoli per quattro intense giornate, con continui spostamenti, nella terza settimana di novembre: ripiegamento a Cascina della Langa, fuga precipitosa di Johnny, Pierre ed Ettore. Le ultime pagine co-

prono altri due giorni: riposo in una fattoria dell'Oltretanaro, ritorno a Castagnole.

Sesta sequenza, 31-38: dalla fine di novembre al 30 gennaio 1945 (circa). Sbandamento, in due tappe (prima il presidio di Castagnole, poi ciò che resta dell'intera Divisione). Inasprimento, per gradi, della solitudine fisica e morale di Johnny, che perde l'uno dopo l'altro i suoi amici e combatte ormai come un cavaliere errante (la Cascina della Langa è solo un precario punto di riferimento, gli andirivieni si fanno ossessivi). Si sviluppa il tema della caccia disperata a un ostaggio, in vista di uno scambio di prigionieri; emerge la necessità di un altro tipo di lotta, ancor più atroce, contro le spie. Ed è appunto con l'uccisione di una spia che si conclude questa parte del libro.

Epilogo, capitolo 39. Dal 31 gennaio alla battaglia di Valdivilla (24 febbraio 1945). Rientro problematico nel gruppo, frustrazioni patite a Mango, partecipazione solidale all'ultima battaglia perduta dai partigiani. La data di questa battaglia viene indicata con una perifrasi: «Due mesi dopo la guerra era finita». In tal modo il romanzo, che proprio in apertura conteneva un richiamo alla disfatta vergognosa dell'8 settembre, si chiude con una sconfitta onorevole, una sconfitta che viene datata con un conto alla rovescia, a partire dal giorno della Liberazione. E come all'inizio la mancata difesa di Alba veniva accomunata con la mancata difesa di Roma, così ora fatti locali e nazionali risultano strettamente legati: il valore della vittoria futura dipenderà dal modo in cui ciascuno ha saputo far fronte ai momenti difficili.

Il «Partigiano Johnny», 3: personaggi e prospettive. – Il riassunto che abbiamo tracciato mostra come la storia del partigiano Johnny non coincida con quella del partigiano Fenoglio. L'autore ha preso sì ispirazione da vicende vissute, ma ha compiuto poi un complesso lavoro di cernita, condensazione, dilatazione, ricucitura. Non siamo dinanzi a una cronaca, a un resoconto puntuale della vita di guerriglia sulle Langhe, ma a un libro di cimenti, di incontri, di esperienze esemplari. Per questa ragione, solo il protagonista viene fatto oggetto di una protratta indagine psicologica. Di tutti gli altri personaggi, Fenoglio non ha voluto offrirci un ritratto a tutto tondo. Si è rifatto a persone reali, ma ha sottoposto la loro fisionomia a un processo selettivo, ricavandone immagini univoche. Le situazioni-limite, i momenti più drammatici dell'esistenza, tendono già di per sé a farci vedere il nostro prossimo sotto una luce particolare: Fenoglio ha, per così dire, rafforzato questo effetto, spingendosi talora sino al confine della caricatura (si pensi a Chiodi e a Cocito, a Némega, a Nord).

Proprio la semplificazione ha reso possibile l'inserimento nel tessuto narrativo di un numero assai alto di personaggi: profili sempre memora-

bili, tanto più rappresentativi quanto più delineati con pochi tratti fortemente marcati. La pluralità e la varietà, non l'indugio sulla sfera intima dei singoli, fanno sì che il *Partigiano* abbia la compiutezza di un grande affresco. Fenoglio ci presenta una ricca serie di figure che corrispondono ad atteggiamenti, ai diversi modi in cui l'individuo si pone di volta in volta dinanzi a sé e dinanzi agli altri. Per tal via, il racconto si drammatizza, esibisce una straordinaria molteplicità di punti di vista. C'è la prospettiva sedentaria, tradizionale, di chi non si è mai allontanato dalle Langhe e oppone le proprie abitudini al disordine dei tempi; c'è la prospettiva dei borghesi che si barcamenano fra i detentori del potere; c'è la prospettiva di chi coglie o vorrebbe cogliere nella guerra civile un'occasione per arricchirsi (piccoli commercianti disonesti, borsaneristi); c'è la prospettiva delle ragazze sfollate in provincia, annoiate e sovraeccitate … e c'è ovviamente la prospettiva dei partigiani, per i quali è regola il pericolo, la condizione di provvisorietà, lo spostamento continuo. Lo spazio della casa o della cascina, di una quotidianità normale anche se non più protetta, da un lato; lo spazio della strada, delle creste di collina e dei valloni, dall'altro. Il tempo ciclico della vita rurale e naturale; il tempo pressante e frenetico degli scontri armati, delle fughe, degli inseguimenti. Ma questi spazi e questi tempi si sovrappongono, poiché sono le popolazioni pacifiche che rendono possibile la guerriglia. Fenoglio inoltre si è guardato bene dal generalizzare: rappresenta individui, non categorie, e ogni contadino appare un po' diverso dagli altri contadini, ogni oste o ostessa ha un suo particolare modo di reagire agli avvenimenti, ogni partigiano … Ancora: l'eccezionalità del momento storico modifica i comportamenti e gli atteggiamenti di ciascuno, rendendo ulteriormente dinamico l'intreccio dei punti di vista.

Quanto al protagonista, ha ricevuto in dote dall'autore parecchi elementi autobiografici. Sarebbe però un errore dimenticare che la sua fisionomia non è un frutto di una pura e semplice proiezione, di una immedesimazione totale. Con ogni evidenza, Fenoglio ha seguito criteri di stilizzazione funzionale, addizionando e sottraendo. A Johnny sono stati attribuiti un candore, un'inesperienza della vita, una sensibilità esasperata più da adolescente che da ventenne: perciò egli posa su tutto ciò che lo circonda uno sguardo straniante, vive ogni incontro con gente di diversa estrazione sociale sotto il segno della sorpresa o del disagio, è perennemente alla ricerca della propria identità. Nello stesso tempo è stata accentuata la componente libresca della sua formazione, la sua propensione immaginifica: e ciò giustifica dall'interno – poiché è soprattutto con la sua percezione della realtà che siamo chiamati a confrontarci – la tensione visionaria da cui sono contraddistinte non poche parti della rappresentazione.

A questa dimensione soggettiva fa peraltro riscontro, in quasi tutto il libro, la reticenza del narratore, che sembra invece attenersi al più puro oggettivismo. Ed è nel narratore, in questo primo personaggio che quasi sistematicamente si nasconde, che dobbiamo riconoscere il vero «doppio» di Fenoglio. Solo in pochi casi la sua voce è distintamente riconoscibile. Così avviene, ad esempio, nel capitolo 14, dove si accenna al «latente puritanesimo» di Johnny e alla sua incoerente «supervalutazione» di Nord; così in un passo del capitolo 15, dove si preannuncia, con largo anticipo, lo «sconvolgimento tellurico» che metterà in crisi i partigiani fino al gennaio 1945; così in un periodo interrogativo del capitolo 26, che fornisce un supplemento d'informazione ai lettori: «Come poteva [Johnny] sapere che per procurargli quelle sigarette Elda era andata dal ripugnante pizzicagnolo […]?». Ma, in generale, il nostro maturo narratore lascia a noi il compito di collegare i fatti e di giudicare. E quando avverte l'esigenza di segnalare la sua distanza da Johnny – e l'avverte subito, proprio all'inizio del romanzo – ricorre a formule ambigue: «Aleggiava da sempre intorno a Johnny una vaga, *gratuita*, […] reputazione d'impraticità, di testa fra le nubi, di letteratura in vita».

Il «Partigiano Johnny», 4: criticismo etico e religiosità laica. – L'occupazione nazifascista e la guerra civile vengono vissute dal protagonista, e rievocate dal narratore, non solo e non tanto come eventi storici, quanto come esperienze morali ed esistenziali: come il momento in cui si svela fino in fondo l'inganno di una convivenza fondata sull'ipocrisia, sul conformismo, sulla prevaricazione mascherata da necessità. Perciò attraverso la narrazione si dispiega un'aspra polemica contro le istituzioni, gli uomini di potere, gli ideologismi. Non per nulla Johnny, appena rientrato ad Alba, vede nelle moli della cattedrale e della caserma «due monumenti insensati» (cap. 1). Poi il suo sguardo diventerà sempre più critico, sino a fargli riconoscere in un filatoio «il monumento-patibolo della rivoluzione industriale» (cap. 5). La sua città, il suo Paese, sono stati violati dall'interno, oltre che dall'esterno: traditi dall'ignavia, dall'opportunismo, dall'avidità dei loro stessi abitanti.

D'altro canto, non dobbiamo dimenticare che Fenoglio scrive in un'epoca in cui le speranze suscitate dalla Resistenza erano andate in gran parte deluse: alla Liberazione avevano fatto seguito la Guerra Fredda, molti compromessi tra vincitori e vinti, poche riforme. Ecco allora che l'intransigenza di Johnny, il suo desiderio di battersi per un riscatto immediato, «qui e ora», assume il senso di una protesta per l'occasione perduta. Ecco che la disapprovazione investe gli stessi capi partigiani. Johnny rifiuta il messianismo e il machiavellismo di Némega, il commissario politico delle «Stelle Rosse» che confida nel futuro «as christians» (cap. 5); il narratore condan-

na, esplicitamente e antifrasticamente, il conservatorismo dei dirigenti «azzurri», legati a ideali e a privilegi del passato («si sarebbero tutti dichiarati per Re Carlo nel 1681 e, due secoli dopo, si sarebbero arruolati sotto le bandiere del Dixieland»), incapaci di comprendere la mentalità e le esigenze degli «operaiacci» (cap. 14).

Ma la guerra ha anche costretto intere generazioni a misurarsi col rischio di perdere la vita. L'incapacità degli uomini a unirsi in una «social catena» ha lasciato molti, e in particolare i giovani più generosi, soli dinanzi al destino. La partecipazione alla Resistenza ha comportato uno sradicamento estremo, un quotidiano vivere in faccia alla morte. Così, il racconto storico trapassa senza soluzioni di continuità in una riflessione sulle «cose ultime». Il paesaggio medesimo si anima, perché gli spostamenti di Johnny si configurano come pellegrinaggi attraverso il mare o il deserto dell'esistenza. Le colline si espandono e si moltiplicano al di là di ogni verosimiglianza, il Tanaro diventa il Fiume (ora Lete ora Acheronte), il vento la nebbia la pioggia il fango si caricano di valenze simboliche.

La violenza domina in ogni luogo, la vita scopre la sua essenza più profonda e contraddittoria, si sporge verso l'insensato nulla. Eppure … eppure il messaggio che Fenoglio ci consegna (uno dei tanti messaggi, certo non il meno importante) invita a rispettare la vita. Johnny uccide, ma sempre per lui uccidere è un trauma. Sfida stoicamente la morte, non mai però senza un motivo. Possiede e mantiene, ben salda, la consapevolezza che il mondo non è al nostro servizio, che siamo noi a dover essere disponibili: «Vide distintamente, a grande distanza, suo padre […] L'unica maniera di ripagarlo, pensava ora, sarebbe stata d'amare suo figlio come il padre aveva amato lui: a lui non ne verrà niente, ma il conto sarà pareggiato nel libro mastro della vita» (cap. 1).

Calvino nella Resistenza

Luglio 1943 - febbraio 1944. – Il 29 giugno Italo Calvino lascia Sanremo per recarsi al campo della milizia universitaria di Mercatale di Vernio (Firenze), dove riceve dopo quattro settimane «le stellette, la camicia grigioverde e il fregio dell'esercito»; il 6 o 7 agosto sostiene gli esami, a coronamento finale di quei corsi preliminari per allievi ufficiali di complemento che era stato obbligato a frequentare fin dal febbraio 1942, prima a Torino e poi a Firenze (*Lettere* 136, 139, 143 e *passim*) [1].

Da Mercatale invia una lettera al padre il 29 luglio: «Da quattro giorni passiamo le giornate nell'ozio più completo, sdraiati nella tenda o nei prati, in continua attesa […] La gioia per gli avvenimenti che da anni ansiosamente attendevo mi è stata angustiata dal fatto di essere qua, fuori del mondo, con poche notizie, lontano dal mio paese di cui tanto mi sarebbe interessato osservare le fasi del mutamento di regime. La notte del 25 è stata veramente entusiasmante […] Nelle altre giornate c'è stato più nervosismo e ansietà che entusiasmo: una parte degli allievi cui l'educazione fascista ha tolto ogni aspirazione alla libertà, si trova triste e smarrita, impreparata com'è agli avvenimenti. Ci sono, invece, esultanti, alcuni studenti dell'università di Pisa, appartenenti a partiti liberal-socialisti e comunisti». A Scalfari spedisce una cartolina postale il 6 agosto: «Rabbia per dover restare fuori dal mondo in questo momento. Gaudio approvazione fiducia nei nuovi <ordini>, ma qui delusione disorientamento riserve per facilità di tardo risveglio, nuova retorica, pagliacciata della stampa. A ogni modo la vita si fa sempre più interessante e entusiasmante. / Caro Eugenio, qui è

[1] Gli scritti di Calvino vengono citati, salvo indicazione diversa, dalle seguenti raccolte postume: *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000 (= *Lettere*); *Romanzi e racconti*, I e III, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991 e 1994 (= *Romanzi e racconti*); *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995 (= *Saggi*). Il numero arabo indica la pagina.

venuto il momento di agire. Io per conto mio son pronto a ficcarmici corpo e anima» (*Lettere* 140 e 143).

Rientra a Sanremo il 9 agosto: «Con Scalfari e gli altri amici, nell'estate del 25 luglio 1943, trovammo come piattaforma comune quella di dirci 'liberali' (fondamentale fu la lettura della *Storia del liberalismo* di De Ruggiero) il che era una cosa altrettanto vaga come il mio anarchismo […] Tornavano i comunisti dal confino; noi li assalivamo di domande, di richieste, di discussioni, di obbiezioni» (*Autobiografia politica giovanile*, *Saggi* 2744).

Il 1° settembre, per effetto degli esami superati il mese precedente a Mercatale, viene nominato caporale maggiore, arma di artiglieria; il 9 – giorno successivo all'annuncio dell'armistizio di Cassibile – è posto in licenza illimitata (foglio matricolare del distretto militare di Savona).

Nella notte tra il 12 e il 13 settembre, la prima «del coprifuoco messo da' tedeschi» a Sanremo, scrive la poesia *Sera di vento* e subito la invia a Scalfari, che è tornato a Roma: «[…] Sera di vento. Giro per le stanze / piene di specchi. Frastagliate immagini / senza incontrarsi, mute, mi perseguitano […] Si geme, al ceppo. Ed il cantar di un inno / straniero passa in una via lontana […]» (*Lettere* 144).

Per il 1943-1944 risulta ancora iscritto alla Regia Università di Firenze, dove però non sostiene più alcun esame; l'unica testimonianza di una sua presenza nella capitale toscana durante questo anno accademico è l'indicazione autografa «Firenze 14.11.43» che compare in calce a una brevissima poesia di stampo vagamente ungarettiano, *Nostalgia* («L'inganno abbaiato dai cani / emerge distante di notti / là fuori»: *Romanzi e racconti*, III, 1309).

Compone una decina di raccontini tra l'ottobre e il dicembre 1943, due nel febbraio 1944 (ora in *Romanzi e racconti*, III, 789 ss.; indico, ovviamente, solo il numero dei pezzi che è stato possibile recuperare dopo l'improvvisa scomparsa dell'autore). I riferimenti storici, così come quelli al conformismo imperante, si fanno progressivamente più espliciti. Sia pure nel contesto di una scrittura in cui continuano a prevalere l'impianto dell'apologo e il gusto per il paradosso, s'accampano abbastanza numerosi gli accenni alla guerra (*Un dio sul pero*, *Coscienza*), ai bombardamenti (*La serva*), ai «figli ammazzati» (*Disorganizzazione*), al disorientamento di chi ha dovuto abbandonare improvvisamente la divisa militare (*La fila*), all'armistizio e alle giravolte ideologiche e al contrabbando (*La siepe*), agli inganni della propaganda (*Giuda*, *Tutte bugie*), alla necessità di rifondare su basi radicalmente nuove la convivenza umana (*L'uomo delle palafitte*).

Marzo-giugno 1944. – Ai primi di marzo del 1944 la «recluta Italo Calvino», poco più che ventenne, viene sottoposta a visite plurime presso l'ospedale militare di Genova: visite piuttosto accurate, che includono anche un elet-

trocardiogramma. Dai biglietti inviati al padre s'intuisce che Italo spera di essere riformato o, almeno, di essere dichiarato adatto a compiti soltanto sedentari, forse anche grazie alla complicità di un medico che viene menzionato in modo criptico («quel dottore il quale», *Lettere* 145). In effetti, dopo qualche giorno passato al distretto militare di Savona, dove gli vengono fatte punture antitifiche (*Lettere* 146), in maggio e in giugno presta servizio – senza prestare giuramento alla Repubblica Sociale – in qualità di «scritturale» presso il tribunale militare di Sanremo, come si legge nella domanda di ammissione presentata all'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (che citerò d'ora innanzi come Domanda all'ANPI) [2].

Da questo medesimo documento – conservato presso l'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Imperia, e rinvenuto insieme con altri da Francesco Biga – risulta che già in quei mesi Italo intratteneva rapporti cospirativi col Partito Comunista e col Fronte della Gioventù. Secondo Biga, anche con altri partiti antifascisti [3]. È noto, del resto, che il Fronte della Gioventù accoglieva l'adesione di giovani antifascisti di vario orientamento ideologico; nel capitolo della *Storia della Resistenza imperiese* dedicato da Rubaudo all'azione svolta dal Fronte della Gioventù si ricorda come Italo facesse parte degli interlocutori di Jacopo Varaldo, che recandosi in bicicletta da Imperia a Sanremo trasmetteva le direttive e i suggerimenti del Centro Nazionale [4].

La Domanda all'ANPI ritrovata da Biga, datata 27 ottobre 1945, è compilata a macchina con qualche errore di battitura, e priva di firma:

---

[2] I documenti relativi all'esperienza partigiana di Calvino sono riprodotti in copia fotostatica nella monografia di Piero Ferrua, *Italo Calvino a Sanremo*, San Remo, Famija Sanremasca, 1991 (d'ora in poi semplicemente Ferrua), pp. 101-117; Ferrua ha anche raccolto una preziosa messe di testimonianze orali.

[3] Francesco Biga, *Italo Calvino partigiano imperiese*, in *La libera «Repubblica» di Pigna*, a cura di Osvaldo Contestabile, Imperia, Istituto Storico della Resistenza, 1985, p. 85. A Biga principalmente si devono anche gli ultimi due volumi di una corposissima storia della Resistenza nell'occidente ligure, uscita tra il 1976 e il 2005, opera fondamentale per la ricostruzione del quadro complessivo: Biga, *Storia della Resistenza imperiese (I Zona Liguria)*, III - *La Resistenza nella provincia di Imperia da settembre a fine anno 1944*, volume edito a cura dell'Amministrazione Provinciale e sotto il patrocinio della Deputazione Provinciale di Imperia dell'Istituto Storico della Resistenza, Farigliano, Milanostampa Editore, 1978 (= Biga 1978); Biga, *Storia della Resistenza Imperiese (I Zona Liguria)*, IV - *La Resistenza nella provincia di Imperia dal primo gennaio 1945 alla Liberazione*, con la collaborazione di Osvaldo Contestabile, Imperia, Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Imperia, 2005 (= Biga 2005).

[4] Carlo Rubaudo, *Storia della Resistenza Imperiese (I Zona Liguria)*, II - *La Resistenza nella provincia di Imperia da giugno ad agosto 1944*, volume edito a cura dell'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Imperia, col patrocinio della Regione Liguria, Imperia, Dominici Editore, 1992 (= Rubaudo), p. 475.

con ogni evidenza si tratta della copia d'archivio di un modulo compilato a mano (la prima copia, firmata, venne inviata a Genova, secondo la prassi corrente). Va notato che alla voce «arma» compare la dicitura «sedentari», alla voce «grado» si legge «soldato» (anziché «caporale maggiore»).

Concorre a promuovere una manifestazione studentesca per il 1° maggio [5].

Nella sua *Autobiografia politica giovanile* Calvino scriverà: «Quando seppi che il primo capo partigiano della nostra zona, il giovane medico Felice Cascione, comunista, era caduto combattendo contro i tedeschi a Monte Alto nel febbraio 1944, chiesi a un amico comunista di entrare nel partito. // Subito fui messo in contatto con compagni operai, ed ebbi compiti di organizzazione degli studenti nel Fronte della Gioventù, e un mio scritto fu ciclostilato e diffuso clandestinamente. (Era uno di quegli apologhi mezzo umoristici come tanti ne avevo scritti e avrei continuato a scriverne, e verteva sulle obbiezioni di tipo anarchico da cui era condizionata la mia adesione al comunismo: la sopravvivenza dell'esercito, della polizia, della burocrazia in un mondo futuro)» (*Saggi* 2745).

Cascione (che fu tra l'altro l'autore delle parole di *Fischia il vento*) era stato trucidato il 27 gennaio: appena ventiseienne, aveva sacrificato la propria vita, dichiarando al nemico le proprie generalità dopo essere stato ferito, per salvare quella di un compagno; Calvino dovette apprendere la notizia ai primi di febbraio.

Seconda metà di giugno 1944. – Secondo il comandante «Erven», cioè Bruno Luppi, Italo avrebbe fatto parte di un gruppo di studenti che subito dopo il combattimento di Carpenosa del 16 giugno era venuto ad aggregarsi al XVI Distaccamento della IX Brigata garibaldina, diretto al bosco di Pian Colombo sopra Vignai (a poco più di una ventina di chilometri dal mare, sulle pendici meridionali del Monte Ceppo: nella conca del torrente Oxentina, diramazione occidentale della media Valle Argentina).

La IX Brigata, nata nei primissimi giorni del mese di giugno [6], era intitolata a Felice Cascione (solo dopo il 4 luglio nascerà la II Divisione d'Assalto «Cascione») [7]. Il XVI Distaccamento era appena stato costituito («fresco fresco») [8]: siamo, storicamente, nella fase iniziale del grande afflusso di giovani verso le bande di patrioti che si venivano formando sulle montagne.

---

[5] Ferrua, p. 77.

[6] Rubaudo, p. 21.

[7] Osvaldo Contestabile, in *La libera «Repubblica» di Pigna* cit., p. 22; Rubaudo, pp. 195-197.

[8] Rubaudo, p. 120.

Scrive Erven: «[Italo] era un giovane riservato, direi quasi chiuso; ma non per questo gli mancavano lo stimolo all'amicizia e alla disponibilità verso gli obblighi della vita partigiana: che erano l'altruismo, lo spirito di sacrificio e la possibilità di accettare ogni missione. Fu [però] breve la vita nella mia banda, in quanto il 27.6.1944 io restai ferito nel combattimento di Sella Carpe, mentre Calvino era in altra missione con Aldo Baggioli. / Dopo il mio ferimento, il mio gruppo si sciolse ed i partigiani superstiti si aggregarono ad altre formazioni» (lettera del 19 marzo 1987, parzialmente riprodotta da Piero Ferrua) [9].

La testimonianza di Erven, benché sia stata resa a tanti anni di distanza, appare molto circostanziata e corredata da date precise, a differenza di tante altre (tra cui quelle di Giuseppe Vittorio Guglielmo, Gino Napolitano, Marcello Celloni) che accennano vagamente a una presenza in montagna di Italo durante il successivo rastrellamento di luglio [10].

Va notato che Calvino, quando stese nel 1945 – per il volume collettaneo *L'epopea dell'esercito scalzo*, curato da Mario Mascia – l'avventuroso e colorito racconto degli scontri di Carpenosa e di Sella Carpe, annoverò Aldo Baggioli tra coloro che avrebbero combattuto a Sella Carpe il 27 giugno: «L'ardimento di Assalto, di Aldo Baggioli, di Marx, di Gigi, di Max, di Loré, di Sanremo, di Fiorista, di Maliacoff, di tutti insomma gli uomini di Erven, è quello degli uomini che sanno perché combattono» [11]. Ma la contraddizione si spiega agevolmente, discende dal fatto che Baggioli non era l'unico partigiano che usasse come nome di battaglia «Chichito», e a Sella Carpe era appunto presente un altro «Chichito», come si evince dalla ricostruzione storica di Rubaudo [12]. Rubaudo ci dice inoltre che con Erven, il 27 giugno, erano rimasti pochi patrioti, perché alcuni membri del XVI Distaccamento erano partiti il giorno precedente per far saltare il ponte di Isolabona, altri erano in missione alla volta della Maddalena, altri ancora avevano ricevuto l'incarico di accompagnare al comando di Brigata proprio quel capitano «Umberto» nella cui bande Calvino avrebbe militato tra il 15 agosto e il 20 settembre: e si può ragionevolmente ipotizzare che con quest'ultimo incarico coincidesse la missione di cui parla Erven a proposito di Calvino.

---

[9] Ferrua, pp. 121-122.

[10] *Ivi*, p. 91.

[11] *Le battaglie del comandante Erven*, «Dal racconto di Italo Calvino», in *L'epopea dell'esercito scalzo*, con fotografie originali, a cura di Mario Mascia, Sanremo, A.L.I.S. [Associazione Libraria Internazionale Sanremo], s.d. ma 1945 (nuova ristampa anastatica, promossa dall'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Imperia, 2002), p. 240.

[12] Rubaudo, p. 120 ss.

D'altro canto, i testi inclusi nell'*Epopea dell'esercito scalzo* (di cui Calvino raccomanderà la lettura quasi vent'anni dopo ad Alessandro Toppi in mancanza di altre testimonianze a lui note sulla guerra partigiana nella provincia d'Imperia, *Lettere* 1240) non sono sempre pienamente attendibili, sia perché l'allestimento di tutto il volume venne condotto in gran fretta, sia perché non è chiaro fin dove si sia spinta la revisione del curatore; e non mancano sviste e imprecisioni palesi, anche onomastiche (persino il cognome Calvino, nell'elenco generale dei partigiani posto in calce al volume, è storpiato in Cal*d*ino).

Resta il fatto che non compare alcun cenno a questi giorni di giugno né nella Domanda all'ANPI né negli altri documenti calviniani conservati all'Istituto Storico della Resistenza: i giorni trascorsi con Erven furono, con ogni evidenza, troppo pochi perché Italo potesse inserirsi in modo davvero attivo nella IX Brigata. E Italo non era certo propenso a vantare servizi resi a metà.

Rinvii al «grande accampamento» di Langan (a mezza via tra l'alta Valle Argentina e l'alta Val Nervia, una dozzina di chilometri a nord rispetto a Sella Carpe), dove era ubicato verso la fine di giugno il comando della IX Brigata, e agli scontri avvenuti durante il grande rastrellamento di inizio luglio – che costrinse una buona parte dei partigiani dell'estremo Ponente ligure a spostarsi verso l'alta Val Tanaro – compaiono in un segmento retrospettivo di *La stessa cosa del sangue* (*Romanzi e racconti*, I, 223): ma il passo non riguarda il protagonista.

Nulla si sa a proposito delle circostanze che spinsero Calvino ad abbandonare il proprio compito di scritturale presso il Tribunale Militare di Sanremo. Possiamo solo formulare congetture. Gli era stato chiesto di prestare giuramento alla Repubblica Sociale? Era in procinto di essere trasferito? O forse i fascisti cominciavano a nutrire sospetti sul suo «doppio gioco»?

Luglio - prima metà di agosto 1944. – Mancano documenti e testimonianze. Molto probabilmente Calvino se ne sta nascosto nel podere avito di San Giovanni (a un paio di chilometri di distanza da Sanremo, nella valletta del torrente San Francesco): qui, sotto una fascia del terreno, suo padre aveva fatto allestire una sorta di camera piuttosto grande, con un ingresso cubiculare dissimulato da legname e letame. Forse ai primi di agosto è già (o di nuovo, se vale l'ipotesi avanzata sopra) in contatto, oltre che con i garibaldini, con le bande del capitano «Umberto» e del tenente «Rico». Il primo, al secolo Candido Bertassi, era un ufficiale di carriera appartenente al Corpo degli Alpini; il secondo era addirittura genero di Enrico Martini «Mauri», comandante in capo dei badogliani attestati nel basso Piemonte e nel Ponente ligure (lo stesso Mauri di cui parla Beppe Fenoglio nel *Parti-*

giano Johnny). Questi ufficiali si erano recati fin dalla primavera a San Romolo (sopra Sanremo, sulle pendici del Monte Bignone, a quasi ottocento metri d'altezza) per fare propaganda, e avevano raccolto parecchie adesioni fra gli studenti e gli ex studenti del liceo di Sanremo.

Secondo Franco Giordano il capitano Umberto era un tipo paterno, che considerava gli studenti reclutati «un po' come i suoi figli» e li teneva «lontani il più possibile dai pericoli» [13].

In queste bande di ispirazione tendenzialmente badogliana erano inseriti anche due ex compagni di classe di Italo, Emilio Maiga e Gianni Pigati [14]. Nella lettera inviata da Calvino a Scalfari il 6 luglio 1945 si legge: «Milio organizzò l'estate scorsa reparti badogliani»; anche di Pigati Calvino parla nella medesima lettera, ma senza alcun cenno specifico a questi mesi: «Gianni […] ha al suo attivo quasi un anno di montagna e fu commissario di un distaccamento garibaldino».

Certo è che in questo periodo i rapporti tra Candido Bertassi e i garibaldini sono amichevoli, talora assai stretti. Pur proclamandosi «autonomo», già in giugno il capitano Umberto mostra di voler agire d'intesa con i comandi garibaldini; quando nasce la II Divisione d'Assalto «Cascione» sembra voler affiancare alle tre Brigate garibaldine che ne formano l'ossatura la propria «Brigata Alpina Autonoma» [15]; il 7 agosto, nel comunicare al leggendario comandante della V Brigata garibaldina Giuseppe Vittorio Guglielmo («Vittò», ovvero «Ivano») l'intenzione di lasciare l'alta Val Tanaro per ritornare nella zona del Monte Ceppo, usa addirittura nella sua lettera l'intestazione «Brigata Alpina Giuseppe Garibaldi» [16]. Sappiamo inoltre che più di un garibaldino – dopo la sconfitta di Sella Carpe e il grande rastrellamento susseguente – si rifugiò nel gruppo del capitano Umberto; persino Sergio Grignolio (destinato a rivestire i panni di Lupo Rosso nel *Sentiero dei nidi di ragno*), ferito il 1° luglio mentre era con i garibaldini, venne nascosto e curato dagli uomini di Umberto (testimonianza orale di Grignolio) [17].

È del 30 luglio la stesura, su fogli di notes, di un apologo sulla nascita violenta della proprietà privata e sulle contraddizioni del capitalismo, *Il paese dei ladri*, più tardi ricopiato a macchina col titolo *La pecora nera* (*Ricordi e racconti*, III, 821-822 e 1312).

---

[13] Franco Giordano, *Le historiae del Contahistoriae*, Ventimiglia, Sicle International Edition, 2001 (= Giordano), pp. 94 e 99.

[14] Ferrua, pp. 74 e 91.

[15] Rubaudo, p. 197.

[16] *Ivi*, p. 53.

[17] Ferrua, p. 176.

15 agosto - 20 settembre 1944. – Per più di un mese Italo – insieme col fratello diciassettenne, Floriano – milita nel gruppo del capitano Umberto, accampato dapprima nel bosco delle Beulle (sulle pendici meridionali del Monte Ceppo, presso un torrentello che confluisce nell'Oxentina), poi nella zona di Ceriana (Valle Armea, a undici chilometri dalla costa).

Il 3 e il 5 settembre prende parte alle azioni armate di Coldirodi e di Baiardo.

Date e luoghi sono indicati nella Domanda all'ANPI, dove la Brigata di Umberto è nominata semplicemente come «Alpina». Alla presenza dei fratelli Calvino alle Beulle accenna anche Franco Giordano (che però colloca in giugno colloqui che si svolsero quando ormai «Vittò» aveva assunto da tempo il comando della V Brigata, dunque in questo periodo) [18]; come ultima località di permanenza la Domanda all'ANPI indica per la verità «Ceriale», non «Ceriana»: ma siamo quasi certamente in presenza di un errore di trascrizione.

È probabilmente successivo alle battaglie di Coldirodi e di Baiardo l'unico biglietto inviato in clandestinità da Italo ai genitori che non sia stato distrutto: «Carissimi, / sto bene. Anche Flori sta bene. Non siamo lontani. Speriamo di tornare presto. Baci» (*Lettere* 147).

L'attacco a Coldirodi (sopra Capo Nero, nei pressi di Sanremo) fu condotto nella convinzione che le truppe anglo-americane e gaulliste, che fin dal 15 agosto erano sbarcate in Provenza, fossero ormai prossime a penetrare in Liguria e a liberare l'Italia settentrionale: il 1° settembre Radio Londra aveva lanciato un annuncio secondo il quale gli Alleati avevano occupato Ventimiglia, e perciò nella notte del 3 settembre anche il comando della Divisione «Cascione» aveva emanato disposizioni per l'avvicinamento alle città costiere. L'annuncio si rivelò falso: in realtà l'offensiva alleata non ebbe luogo e i nazifascisti, resisi conto della situazione, approfittarono delle proprie forze concentrate per intraprendere senza indugi un'azione massiccia tesa a stroncare le formazioni partigiane, che subirono in effetti perdite assai gravi e furono costrette a difficili ritirate [19]. La battaglia di Baiardo del 5 settembre si colloca in siffatto quadro: intorno a questo paese arroccato su un'altura in posizione-chiave (presso il Passo Ghimbegna, crocevia tra le rotabili della Val Nervia e della Valle Armea, e tra la strada che proviene da San Romolo e quella che poi si biforca e conduce nella media e nell'alta Valle Argentina), i garibaldini della V Brigata resistettero con successo per l'intera giornata, sventando la manovra di accerchiamento nemica: e al loro

[18] Giordano, p. 98.
[19] Biga 1978, p. 17 ss.

fianco combatterono anche gli uomini del capitano Umberto, sopraggiunti di rincalzo [20].

Dopo il 20 settembre la formazione di Bertassi venne sciolta: forse per effetto di un rastrellamento [21], forse per dissapori intercorsi con i distaccamenti regolarmente inquadrati nella Divisione «Cascione» [22], forse anche per contrasti interni (Maiga era convintamente «badogliano», Calvino e Pigati e altri sicuramente no), forse per tutti questi motivi insieme. Parte del gruppo venne organicamente incorporato nelle fila dei garibaldini, parte «se ne tornò a casa» [23].

Alla battaglia combattuta in difesa di Baiardo il 5 settembre del 1944 (da non confondersi con quella del marzo 1945) fa riferimento uno dei *flashback* di *Angoscia in caserma*, forse il primo racconto scritto da Calvino nel dopoguerra (*Romanzi e racconti*, I, 240: «Alla battaglia di Baiardo portavo le munizioni a Bufera!»).

1° ottobre - 15 novembre 1944. – Secondo ciò che risulta da una dichiarazione rilasciata il 31 luglio 1946 dal Comitato di Liberazione Nazionale del circondario di Sanremo, il 1° ottobre 1944 Italo entra a far parte della Brigata cittadina «Giacomo Matteotti», Distaccamento «Leone», e vi rimane fino al 15 novembre, cioè fino allo scioglimento (di Floriano Calvino si è ritrovata anche la tessera di appartenenza a questa Brigata, datata 28 settembre). Dalla Domanda all'ANPI si ricava che il Distaccamento «Leone» (nome di battaglia di Jaurès Sughi) aveva base a San Giovanni. Il resto della Brigata (comandata da Aldo Baggioli) si nascondeva un poco più in alto, nei dintorni di San Romolo. Da San Giovanni e da San Romolo i più audaci componenti della «Matteotti» scendevano a Sanremo per compiere attentati e azioni di vario tipo; fecero anche irruzione in una caserma e liberarono alcuni prigionieri, come si ricorda in *Angoscia in caserma*: «Fumavo una sigaretta a mezzo con Strogoff, quello che scese fin qui in città a liberare i carcerati, mettendovi spavento per un mese!» («Strogoff» sta probabilmente per «Ghepeù», ovvero Sergio Grignolio; la riunione in cui venne definito il piano si tenne in casa del professor Calvino, come risulta dalle testimonianze raccolte da Mario Mascia [24]).

L'appartenenza di Italo alla Brigata «Matteotti» è ulteriormente certificata da un documento conservato fra le sue carte: si tratta di una dichia-

[20] *Ivi*, p. 47.
[21] *Ivi*, p. 174.
[22] Giordano, p. 107; di tenore non troppo diverso la testimonianza di Emilio Maiga in Ferrua, p. 91.
[23] Biga 1985, p. 97; Giordano, p. 107.
[24] *L'epopea dell'esercito scalzo* cit., p. 265.

razione rilasciata «per uso scolastico», il 2 aprile 1946, dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, ufficio stralcio del comitato provinciale di Imperia.

L'8 ottobre Italo scrive un apologo ispirato al crollo del regime fascista, *La caduta di Sparta* (*Romanzi e racconti*, III, 823-824).

Risalgono a questi mesi la detenzione in ostaggio di Eva Mameli e poi l'inizio della detenzione di Mario Calvino (quest'ultimo, in missione a Roma al momento dell'arresto della moglie, si sarebbe consegnato ai tedeschi non appena rientrato a casa, per ottenere la liberazione di lei) [25].

Su queste vicende, come d'altronde un po' su tutte le proprie questioni personali e familiari, lo scrittore sarebbe sempre rimasto assai riservato, con poche eccezioni fra cui spiccano i passi di due interviste. La prima – dalla quale già ho tratto qualche citazione – fu elaborata per iscritto nel 1960, l'altra fu registrata nel 1983. Ecco il primo passo: «Non posso tralasciare di ricordare qui […] il posto che nell'esperienza di quei mesi ebbe mia madre, come esempio di tenacia e di coraggio in una Resistenza intesa come giustizia naturale e virtù familiare, quando esortava i due figli a partecipare alla lotta armata, e nel suo comportarsi con dignità e fermezza di fronte alle SS e ai militi, e nella lunga detenzione come ostaggio, e quando la brigata nera per tre volte finse di fucilare mio padre davanti ai suoi occhi» (*Autobiografia politica giovanile*, *Saggi* 2746). Ecco il secondo: «Durante l'occupazione tedesca accadevano delle cose terribili, i genitori venivano presi al posto dei figli che non volevano andare militari e che diventavano partigiani, cosa che dava anche dei terribili problemi morali. Io ho avuto mia madre in ostaggio delle SS per un mese, mio padre per un altro paio di mesi» (dichiarazione resa agli studenti di Pesaro) [26].

Sullo stato d'animo con cui Calvino partecipò alla vita della Brigata «Matteotti», sui suoi dubbi ideologici, sull'influenza esercitata su di lui dai partigiani comunisti e in particolare da un compagno autodidatta culturalmente assai aperto (forse identificabile con Pietro Sughi detto «Pier delle Vigne», fratello di Jaurès), sull'ira e sul senso di smarrimento provati nell'apprendere che la madre era stata «portata via dai tedeschi», ci informa il racconto *La stessa cosa del sangue* (*Romanzi e racconti*, I, 221-227), che forma con *Attesa della morte in un albergo* (*ivi* 228-235) e con il già menzionato *Angoscia in caserma* (*ivi* 236-245) un trittico fortemente coeso: e a questo punto occorre ribadire che l'autobiografismo in terza persona

---

[25] Tito Schiva, *Mario Calvino. Un rivoluzionario tra le piante*, supplemento a «Flortecnica» (Ace International editore), 12, 1997, p. 144.

[26] «Il gusto dei contemporanei», quaderno n. 3 - *Italo Calvino* [dibattito con gli studenti degli istituti superiori di Pesaro], Pesaro, Banca Popolare Pesarese, 1987, p. 12.

è spesso, in Calvino, più puntuale e rivelatore di quello in prima persona (anche le sue opere maggiori mostrano come gli occorresse un filtro, uno schermo, per vincere la ritrosia a parlare di sé).

Il racconto *La stessa cosa del sangue* (pubblicato per la prima volta nel 1949, ma scritto nel 1945) ci offre innanzi tutto un ritratto indimenticabile, appena un poco caricaturale, di Italo e di Floriano: mentre il fratello minore e un suo amico «andavano in giro per le campagne armati di pistola a seguir piste di fascisti, a fare i prepotenti con gli sfollati, i valorosi con le ragazze», il maggiore andava per i campi «con in mano qualche libro, nascondendosi nei torrenti se mai salisse la brigata nera», poiché era «un tipo più trasognato, come ospite d'un altro pianeta, forse nemmeno capace a armare una pistola». Ci offre poi immagini nitide della madre che, trattenuta in ostaggio dai tedeschi, «mandava a dire di stare attenti e non in pensiero per lei»; del padre anziano, che «faceva il malato per non esser preso e voleva farsi piantonare all'ospedale perché lasciassero la madre»; della nonna materna novantenne e semicieca, nella cui memoria «spietatamente lucida» «c'era una lunga storia di guerre», «c'era Custoza, c'era Mentana» (questa nonna di Italo, sfollata a San Giovanni in attesa che cessassero i bombardamenti su Sanremo, era la vedova di un colonnello dei carabinieri, Giovanni Battista Mameli). Ci offre infine un breve ma assai significativo spaccato delle discussioni su Lenin e su Gor'kij in cui Italo era allora coinvolto, dei dubbi da lui nutriti circa l'opportunità di riprendere subito la strada dei monti, delle funzioni anche umili svolte in appoggio a più gruppi di ribelli (portare medicinali, trasportare cibo, nascondere armi e stampati).

15-18 novembre 1944. – Il 15 novembre i nazifascisti danno il via al rastrellamento di San Romolo, che parte dalla valli sottostanti e dura una decina di giorni. Alcuni partigiani (tra cui Floriano Calvino) riescono a fuggire, altri (tra cui Aldo Baggioli) vengono uccisi sul posto, parecchi vengono catturati. Italo, risvegliato all'alba del 15 novembre dal rumore delle porte sfondate nei casolari dei dintorni, viene catturato mentre si allontana da San Giovanni in compagnia di Jaurès Sughi: si salva dalla fucilazione immediata grazie a un foglio di licenza che porta con sé, un foglio che proveniva insieme con altri da un regolare reparto di stanza presso Ancona (questi fogli erano stati distribuiti ai partigiani grazie alla lungimiranza di un compagno che se ne era impadronito mentre era militare nella Marche, Guido Pancotti, il futuro «ingegner Travaglia» della *Speculazione edilizia*) [27].

Stando alla Domanda all'ANPI (che per mancanza di righe costringeva a risposte ultra-sintetiche), Italo trascorse tre giorni nella fortezza-carcere

[27] Ferrua, pp. 93 e 132.

di Santa Tecla (sul Porto Vecchio di Sanremo); secondo altre testimonianze venne recluso a Santa Tecla per un giorno e poi per altri due a Villa Giulia o a Villa Auberg (ovvero Villa Ober; Grignolio, con cui ho avuto l'onore di parlare di recente, propende per Villa Giulia).

Fulvio Goya, in un'intervista rilasciata dopo più di quarant'anni, ha offerto un ricordo assai vivido della notte insonne da lui trascorsa insieme con Italo e Mario Calvino a Santa Tecla tra il 15 e il 16 novembre, e dell'appello tenuto all'alba del 16: «Eravamo nell'anti-cella del carcere di Santa Tecla, c'era una finestra con le grate da dove si vedeva il cortile. Siamo stati lì senza bere e senza mangiare e ci lasciavano uscire da una porticina laterale per andare ai gabinetti pubblici. Vi fu un bombardamento. Sul tetto della prigione avevano installato una batteria contraerea. Noi eravamo lì ma non potevamo scappare, c'erano sentinelle armate. Chiesi a Italo – non appena vidi, ad altezza dei nostri occhi, gli stivali dei componenti del plotone di esecuzione – se i tedeschi ci avrebbero fatto agonizzare a lungo. Mi rispose di no: 'I tedeschi ti stecchiscono e ti lasciano lì'. Letto l'elenco dei nominativi ci fecero uscire e ci portarono oltre il portone di Santa Tecla dove c'era un camion che ci aspettava … avevano invece fucilato gli altri, quelli che non avevano chiamato, poi li han buttati in mare» [28].

Attesa della morte in un albergo include la rievocazione retrospettiva di «un giorno e una notte» passati nella fortezza sul porto, entro una stretta cella che era servita in precedenza «da prigione di rigore per i soldati tedeschi» e nella quale ora erano state rinchiuse una ventina di persone, costrette a dormire per terra l'una al fianco dell'altra. Ma la scena principale del racconto coincide appunto con l'ultimo piano di «un grande albergo da poco degradato a caserma e a prigione», dove alcuni rastrellati sono appena stati trasferiti da Santa Tecla per essere passati in rivista da un partigiano rinnegato, un ragazzo esaltato e bizzoso. E qui per i prigionieri il rischio di essere riconosciuti come partigiani perdura, anzi si fa ancora più grave; la morte continua a incombere, assume parvenze addirittura beffarde sotto i «rosoni di stucco scrostati ai soffitti», fra «camini di marmo» che recano sopra «le impronte sbiadite delle specchiere».

In questo testo l'autore ha inserito più di una nota che tende a depistare i lettori: fra l'altro, ha attribuito al protagonista un nome proprio, Diego, come per distanziarlo maggiormente da sé. Tuttavia molti restano i segnali che rinviano all'esperienza personalmente vissuta. Ecco la presenza, a Santa Tecla, di un vecchio padre con la barba bianca «vestito da cacciatore» (Mario Calvino aveva l'abitudine di indossare anche in città una cacciatora di fustagno); ecco il tema dei falsi documenti; ecco il protagonista ricordare

[28] *Ivi*, p. 94.

«le troppe estati d'acqua e arena che l'avevano portato fin là, pigro e sprovveduto, a quella sua prima estate utile, che ora finiva» (Italo parlerà più volte della sua esperienza di partigiano come di un momento di svolta radicale nella sua vita); ecco la perdurante tendenza del protagonista non solo ad abbandonarsi a fantasticherie, ma anche e soprattutto ad interrogarsi sul valore delle parole. Non mi pare un caso, del resto, che il nome Diego sia apparentabile con il nome di battaglia scelto da Italo, «Santiago» [29].

Se poi si confronta la versione a stampa di *Attesa della morte in un albergo* (1949) con la più antica copia manoscritta ritrovata di recente fra le carte dello scrittore e intitolata *Lamento per il compagno vivo* (1946), la matrice autobiografica risulta ancor più palese, come ha dimostrato esemplarmente Bruno Falcetto (che analizza finemente anche una lunga e compatta sequenza poi soppressa, nella quale Diego si chiede che cosa si possa dire a chi sa di essere destinato a morire fra poche ore) [30]. Della famiglia di Diego, del resto, in *Lamento per il compagno vivo* non si dice affatto che era «lontana, dispersa dalla guerra»; dall'autografo apprendiamo, al contrario, che la madre del protagonista, non potendo «avventurarsi impunemente nei paraggi» dell'albergo-prigione, gli inviava «ogni giorno un cestino di cibarie» tramite una «ragazzetta».

Da *Lamento per il compagno vivo* si può pure ricavare, allora, qualche plausibile particolare inedito sul come Italo venne catturato: «E ognuno aveva in testa l'angolo di strada che non avrebbe dovuto girare, per non finire là dentro: Diego, quell'angolo di strada che, scantonando con Michele per sfuggire alla retata, l'aveva messo a faccia a faccia coi tedeschi bardati a guerra che fermavano i passanti in mezzo alla via, a tre metri da loro, come all'apritiscena d'un film. / Michele aveva subito alzato le mani e avanzato sotto la bocca delle pistole del tedesco (parve a Diego che avesse dieci mani, tutt'e dieci armate di pistola). Diego aveva indietreggiato d'un passo dietro l'angolo; allora il tedesco disse: 'Avanti fuori anche altro'. La via era diritta senza scampo di svolte dietro a lui, la voce del tedesco quella di un antico padrone cui qualcosa dentro a noi comanda d'abbandonarci anima e corpo: Diego avanzò a braccia alzate ma intanto il suo impermeabile dalle tasche proibite gli era scivolato dalle spalle, era volato nel buio di un

[29] Come è noto, Calvino nacque a Santiago de las Vegas. Va inoltre ricordato che negli anni Quaranta il Diego più celebre era senza dubbio Diego de la Vega, *alias* Zorro; questo personaggio, creato dallo scrittore statunitense Johnston McCulley nel 1919, conobbe infatti una nuova grande popolarità grazie al fascino donatogli da Tyrone Power nel film di Rouben Mamoulian *Il segno di Zorro*, girato nel 1940.

[30] Bruno Falcetto, *«Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». Sull'elaborazione di «Ultimo viene il corvo»*, in «Chroniques Italiennes» (Université de la Sorbonne Nouvelle), 75-76, 2005.

portone, attutendo tra le carte ciclostilate e le pieghe delle falde il battere metallico dell'arma».

19 novembre 1944 - 31 gennaio 1945. – Nella Domanda all'ANPI, in risposta alla domanda «È stato in carcere o in campo di concentramento per attività partigiana?», compare – accanto alle indicazioni relative all'arresto e alla detenzione a Santa Tecla – un'ulteriore sintetica notizia: «arruolato nella Rep. (dep. Prov. I [m)]». Insomma Italo, non riconosciuto o per lo meno non denunciato come partigiano, fu considerato uno dei tanti renitenti alla leva. E mentre Jaurès Sughi e Fulvio Goya e altri suoi compagni di prigionia a Santa Tecla vennero condotti nel carcere genovese di Marassi, egli fu arruolato d'ufficio nella Repubblica Sociale e relegato per qualche tempo nel Deposito Provinciale di Imperia [31].

Nessun documento attesta per quanti giorni sia rimasto a Imperia, né quando sia riuscito a scappare. Su tutte le vicende calviniane comprese fra il 19 novembre 1944 e il 1° febbraio 1945 anche le testimonianze offerte da quanti vissero quel difficile periodo sono manchevoli o troppo vaghe o contraddittorie.

Dei lunghi giorni (forse due o tre settimane) trascorsi nel Deposito di Imperia, e della successiva fuga, ci parla però diffusamente *Angoscia in caserma*.

Tutta la prima parte del racconto verte sui difficili rapporti che intercorrevano all'interno della caserma. Al piano di sotto la «compagnia-deposito», composta da «anziani» (ossia da coloro che avevano ubbidito al bando repubblichino o che l'8 settembre 1943 non avevano nemmeno smesso di fare il militare, e ora «montavano di guardia e giravano armati») e da rastrellati (addetti a spazzare le camerate e a trasportare immondizie); al piano di sopra la «compagnia dei rastrellamenti», che godeva di parecchi privilegi rispetto ai semplici anziani e spesso usciva per accalappiare «qualche sparuto renitente» destinato a ingrossare la compagnia del piano di sotto. Al piano di sotto, pur fra sguardi in cagnesco, dominava «una comune viltà», un rassegnato vivere alla giornata; al piano di sopra «un'incoscienza voluta, mantenuta a forza, costretta a regola di vita». Quanto al protagonista del racconto, ovvero Italo: vive questi giorni come un incubo, combattuto tra la tentazione di cercare subito una via di fuga e il pensiero che forse sarebbe meglio tergiversare, «attendere con pazienza che l'affare dei suoi si risolvesse, che suo padre fosse liberato» (Mario Calvino, dopo la notte di detenzione a Santa Tecla, era stato a un certo punto trasferito in una delle residenze signorili sequestrate a Sanremo dai tedeschi, il «Castello Devachan»: così

[31] Cfr. anche Biga, *Italo Calvino partigiano imperiese* cit., p. 97.

risulta da una testimonianza del poeta Franco D'Imporzano, fondata su un colloquio avuto con Italo in occasione del premio letterario conferito a quest'ultimo dalla città di Nizza) [32].

La seconda e conclusiva parte della narrazione dà conto di come avvenne la fuga: durante un viaggio di trasferimento verso una meta imprecisata il camion ebbe un guasto e i soldati arruolati a forza vennero condotti a piedi al paese vicino perché potessero comprare del cibo nelle botteghe; l'anziano che «col moschetto imbracciato» li sorvegliava si voltò indietro per sollecitare alcuni ritardatari; Italo e un ragazzo di Oneglia ne approfittarono per girare l'angolo di una strada che portava nei campi e corsero a perdifiato su per una collina.

Molto più tardi, d'altronde, Calvino avrebbe parlato di questa fuga alla moglie in termini pressoché identici, aggiungendo che il trasferimento dalla caserma-deposito di Imperia era l'inizio di un viaggio che avrebbe dovuto portarlo sul fronte orientale, a contrastare l'avanzata delle armate sovietiche.

Grazie a Esther Singer è inoltre possibile colmare in parte il vuoto di notizie sui giorni successivi alla fuga. Fra le carte manoscritte da lei ritrovate – e messe generosamente a mia disposizione – ci sono infatti due poesie datate 9-11 dicembre 1944, recanti in calce l'indicazione «scritta sottoterra». Se ne deduce che in dicembre Italo tornò a rifugiarsi in un locale sotterraneo (forse ancora a San Giovanni, più probabilmente nella cantina di qualche parente o amico), in attesa del momento propizio alla ripresa in grande scala della lotta di Liberazione. In effetti, nonostante l'invito a sbandarsi, a svernare alla spicciolata, che il generale Alexander fin dal 13 novembre aveva rivolto per radio ai «patrioti italiani», i partigiani del Ponente ligure non deposero del tutto le armi: ma in dicembre e in gennaio, essendo rimasti quasi senza munizioni, dovettero limitarsi ad azioni di guerriglia sporadiche, a una lotta di sopravvivenza. Il mancato lancio di armi, viveri, medicinali, indumenti, coperte da parte degli Alleati e i rigori di un inverno particolarmente freddo costrinsero gli stessi Comandi superiori a emanare disposizioni intese a ridurre gli effettivi, a congedare provvisoriamente molti patrioti [33].

Entrambe le poesie recuperate da Esther Calvino sembrano essere state composte subito dopo la fuga, sembrano rispondere alla volontà di dare espressione e argine al tumulto di emozioni, sensazioni e pensieri da cui l'autore era stato quasi sopraffatto nelle terribili giornate trascorse in prigionia e in caserma.

---

[32] Ferrua, p. 128.

[33] Biga 1978, pp. 374-379; Biga 2005, p. 14.

La prima, «ispirata la notte del 15 novembre nel carcere di Santa Tecla», messa su carta «il 9, il 10 e l'11 dicembre», s'intitola *La prigione sul mare*: lo svolgimento, solo inizialmente descrittivo, dà progressivamente il massimo risalto alla condizione psicofisica dei rinchiusi, protesi alla ricerca disperata di un «varco», di una «armonia» che è loro storicamente ed esistenzialmente negata. Interi giri di frase verranno da qui ripresi in *La stessa cosa del sangue*, *Angoscia in caserma*, *Attesa della morte in un albergo*. Ecco il testo:

> Contro le mura delle prigioni
> batte il mare ramingo nella notte
> tornando e andando, con eterno e vario
> ululare di gole d'acqua e pietre.
> Ed i rinchiusi, proni sugli insonni
> giacigli, sembra ascoltino la storia
> d'una lunga condanna senza scampo.
> Forse la storia della vita: e tentano
> di scoprirne la regola od il ritmo.
>
> E pure il sangue nei suoi ciechi giri
> ha un ritmo spinto come in cerca d'esito.
> Alle rive del cuore, opaco stagno,
> sciaborda, si dibatte, si raggruma,
> quasi a irrompere fuori della buia
> rete di vene gonfie di rimorsi
> e congiungersi al gran fiume del mondo.
>
> E i pensieri, insistenti come nenie,
> hanno un volare basso e corto, come
> pipistrelli rinchiusi e sempre tornano
> a batter l'ali contro fronti e tempie.
> S'anela la follia come uno stormo
> che s'alzi senza fine e senza meta
> nel cielo teso. E che migrino a sciami
> i dubbi e le paure ed i rimpianti.
>
> Così la notte, nelle prigioni,
> i rinchiusi si tendono ascoltando
> l'andare che dispera in pause o indugi
> di mari e sangui e pensieri e sorti.
> Tentano invano di forzare un varco
> in cui sfoci il tumulto: e invano sperano
> che un ritmo lo componga in armonia.

La seconda, priva di titolo e datata 11 dicembre, si apre con un'allocuzione al «Popolo», si sviluppa nella visione di un'auspicata ribellione collettiva contro l'ingiustizia, si chiude con l'immagine di un io furibondo e tuttavia

solidale; non manca un accenno al possibile perdurare della «viltà», una nota cupa che avrà eco in *Attesa della morte in un albergo* («[Diego] sentiva questo grosso fiato di viltà affoltirglisi intorno»). Ma nell'insieme prevale un tono esortativo e autoesortativo:

> Popolo, un giorno aggrapperai le stanche
> mani ai cancelli, con brusio d'apiario.
> Dilagherai, fiumana macilenta,
> svelte le dighe della lunga ingiuria.
> Un esercito lacero ed inerme
> pavesato di lutti, strappi e bende
> avanzerà alla riconquista tarda
> del bene perso in anni di pazienza.
>
> Io, non so da che parte, trepidando,
> uomini, seguirò il vostro riscatto.
> Con urla o muto inciterò la furia;
> pure se ancora basterà a sbandarvi
> un passo udito di padroni o sbirri,
> uomini, non guarderò più i vostri occhi,
> vili della mia stessa viltà.

1 febbraio - 25 aprile 1945. – È un periodo durissimo per i circa quattromila volontari della I Zona Operativa Liguria, che conteranno alla fine – come è specificato nella motivazione con la quale il Presidente della Repubblica Sandro Pertini assegnerà la medaglia d'oro alla Provincia di Imperia – oltre milleduecento caduti.

Dal 1° febbraio 1945 fino alla Liberazione Italo Calvino milita insieme con il fratello nella II Divisione d'Assalto garibaldina «Felice Cascione» (comandata ora da Giuseppe Vittorio Guglielmo e avente come commissario Ivar Oddone «Kimi»: diventeranno, nel *Sentiero dei nidi di ragno*, Ferriera e Kim), V Brigata «Luigi Nuvoloni» (comandata da Armando Izzo «Fragola», che aveva sostituito «Vittò» in dicembre, quando questi era passato alla guida dell'intera Divisione). La tessera da partigiano rilasciata alla vigilia della Liberazione dal comando del Corpo Volontario della Libertà di Imperia precisa anche il Battaglione (I, comandato da Vincenzo Orengo «Figaro» dopo la promozione di Gino Napolitano «Gino» a vicecomandante della Brigata), il Distaccamento (II, comandato da Giobatta Moraldo «Olmo»), la Squadra (III, comandata da Giovanni Stilettano «Battagliero»).

Nella Domanda all'ANPI sono indicati i nomi delle località nei dintorni delle quali si trovò per lo più a operare: Ciabaudo (Valle Oxentina), Gerbonte e Creppo (alta Valle Argentina, vicino al confine con la Francia), Viozene (quasi in cima alla Valle del Tanaro, ai piedi del massiccio del

Mongioie: qui, presso i campi di lancio, venne trasferito con i suoi compagni in aprile, quando finalmente gli alleati decisero che fosse giunto il momento di rifornire di armi anche i partigiani garibaldini della I Zona Operativa Liguria) [34]. La Domanda all'ANPI attesta inoltre sia il coinvolgimento nel combattimento di Bregalla (alta Valle Argentina) avvenuto in febbraio, sia la partecipazione – il 10 marzo – al tentativo di liberare Baiardo dalla guarnigione di bersaglieri della IX Compagnia della Morte.

Nella conche e sulle creste intorno a Bregalla, il 12 e il 13 febbraio, i Distaccamenti della V Brigata respinsero vittoriosamente la puntata di una Compagnia di «Cacciatori degli Appennini» che era di stanza a Molini di Triora, costringendola ad abbandonare sul terreno una mitragliatrice pesante, bombe a mano e munizioni, e a rifugiarsi precipitosamente in caserma [35].

A Baiardo combatterono circa centoventi garibaldini guidati da Gino Napolitano. Partirono verso mezzanotte dal punto di ritrovo fissato a Ciabaudo, arrivarono a Baiardo prima che albeggiasse. Circondarono il paese e riuscirono a penetrare nella piazza, ma dopo un'ora dovettero desistere dall'attacco a causa del sopraggiungere di rinforzi nemici da Ceriana e da Sanremo. Grande fu la delusione per il comportamento dell'aviazione alleata, che aveva promesso un sostegno che si rivelò del tutto insufficiente [36].

In *Ricordo di una battaglia* Calvino rievocherà questa esperienza inserendo puntualmente nel tessuto narrativo i nomi di battaglia dei suoi diretti superiori presenti a Baiardo, «Olmo» e «Figaro» e «Gino», oltre a quelli di altri compagni e del comandante di Divisione «Vittò». Va peraltro ricordato che il testo pubblicato nel 1974 era stato ridotto «per farlo stare nei limiti di quattro colonne di giornale» (*Lettere* 1240) e che il racconto intero non venne mai finito. Nelle parti tagliate, e rimaste allo stadio di minuta, si legge fra l'altro: «è bene che m'affretti a precisare che solo adesso agli inizi della primavera del Quarantacinque gli alti comandi alleati mostravano d'accorgersi di quanto accadeva sulle nostre spelacchiate montagne, mai prima avevano mosso un dito per noi, né durante la fortunosa primavera ed estate del Quarantaquattro quando le bande riuscivano con l'incoscienza degli inizi a tener testa alle colonne tedesche e a ricacciarle dalle vallate, né durante il livido autunno-inverno che seguì quando il rastrello tedesco sarchiava la montagna gelata […] Ed ecco che ora qualcosa era tutt'a un tratto cambiato: un ufficiale inglese dei servizi speciali aveva raggiunto il nostro

[34] Biga 1985, p. 97 e Biga 2005, p. 260.

[35] Biga 2005, pp. 172-173.

[36] Testimonianza di Gino Napolitano, in *L'epopea dell'esercito scalzo* cit., pp. 225-227; Biga 2005, pp. 234-238.

comando con una radio da campo; e così era stata messa su quest'azione combinata tra lontani quartier generali, che avrebbe dovuto provare che non eravamo dei disperati ribelli dimenticati dal mondo ma una punta avanzata del grande scacchiere. / Invece non provò proprio niente […] gli inglesi il mitragliamento aereo di Baiardo lo fecero in un'unica ondata; poi i caccia se ne ripartirono e chi li ha visti li ha visti; i partigiani lì fermi nascosti a aspettare un quarto d'ora, mezz'ora; poi decidono di andare all'attacco lo stesso…» (*Romanzi e racconti*, III, 50-58 e 1207-1208).

Scarsi gli aneddoti personali. Da Mario Alborno, che fu commissario del I Battaglione della V Brigata (prima di diventare vicecommissario della IV Brigata), sappiamo che Italo venne nominato suo malgrado commissario di Distaccamento, ma che «dopo un quindici giorni, un mese al massimo», rassegnò le dimissioni «perché [il compito] era incompatibile col suo carattere»[37]. Sappiamo da Pietro Sughi[38] che patì gravi malesseri fisici (anche perché, per tutti, «l'inverno nella zona dei castagni voleva dire la fame»: *Saggi* 2811). Sappiamo che intorno al 5 aprile, dopo un'azione sulla strada di Ceriana, si scoprì circondato dai nemici ed ebbe la vita salva «grazie a una macchia di noccioli» (*ibidem*).

Il giorno della Liberazione lo vide scendere zoppicando dalla zona degli uliveti dove era situato l'ultimo accampamento del suo reparto, tra Montalto e Badalucco (media Valle Argentina): «Approssimandoci man mano alla città aumentava la gente, le coccarde, i fiori, le ragazze, ma il riavvicinarmi a casa mi riportava il pensiero dei miei genitori che erano stati ostaggio delle SS e non sapevo se erano vivi o morti, come loro non sapevano se erano vivi o morti i loro figli» (*Saggi* 2812: riprendo questa citazione, così come le due precedenti, da un articolo pubblicato in occasione del trentennale della Resistenza, *Il mio 25 aprile 1945*).

Un'Italia così. – Il rifiuto della retorica era connaturato in Calvino, e sempre più lo sarebbe diventato col passare degli anni. La battaglia di Baiardo del marzo 1945 è l'unica di cui ci abbia lasciato una narrazione in prima persona, raffigurandosi peraltro come l'ultimo dei garibaldini. È significativa, del resto, anche la scelta di assumere a oggetto di questo ricordo-racconto un assalto non riuscito, un episodio tra i più sfortunati della guerra partigiana. La ripulsa di ogni rappresentazione apologetica va però intesa non come una presa di distanza, ma – al contrario – come un segno di rispetto, di intima e perdurante fedeltà ai valori della Resistenza, a quei valori che sono a fondamento di ogni autentica convivenza democratica. Non per nulla, al

[37] Ferrua, p. 78.
[38] *Ivi*, p. 98.

termine di uno fra i suoi articoli politici più sconsolati degli anni Settanta, Calvino avrebbe scritto: «L'altro ieri ero particolarmente contento di trovarmi in un paesino di montagna dove si metteva una lapide per due partigiani caduti che non l'avevano ancora avuta. Era una cerimonia senza musica né bandiere, pochi compagni quasi tutti dello stesso reparto, che si erano dati la voce; uno che ora insegna in un istituto tecnico aveva portato la sua classe. / Le cose vere erano ancora tutte lì: il pudore della retorica, che caratterizza i veri partigiani; il senso di come è difficile far capire agli altri l'importanza di quella esperienza per noi e per tutti, senza apparire noiosi; e poi, dato che i morti che ricordavamo erano ragazzi pieni di allegria, le storie che ci veniva da ricordare di quei tempi terribili e sanguinosi erano piene di allegria anche quelle. / C'è una faccia dell'Italia migliore, che non fa tanto parlare di sé ma che continua a fare sempre qualcosa di serio per gli altri con disinteresse e passione. Mi capita di incontrarla quando mi ritrovo in ambienti legati alla Resistenza, ma con questo non voglio affatto dire che tutti gli ex resistenti siano così, né che siano così solo loro: ci mancherebbe altro. Voglio solo dire che un'Italia così esiste e che può contare molto. O anche che può non contare niente, a seconda dei casi» (*Miracolo che ritarda*, *Saggi* 2305).

«A seconda dei casi»: dipende da noi, oggi come ieri, come tanti anni fa.

Scheda bibliografica

Carlo Porta, i monologhi le antifrasi
Già in AA.VV., *Studi di lingua e di letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, pp. 735-746.

Il «Meneghin repubblican» di Porta
In «Studi e problemi di critica testuale», 82, aprile 2011, pp. 87-98.

Porta e l'Italia «strasciada»
Con titolo lievemente diverso, *L'Italia «strasciada» di Carlo Porta*, in «Belfagor», LXVII, 5, 401, settembre 2012, pp. 568-575.

Leopardi, l'ordine dei «Canti»
In «Belfagor», LVII, 3, 339, maggio 2002, pp. 307-330.

La contraddizione nei romanzi di Cesare Cantù
In AA.VV., *Cesare Cantù e il suo tempo*, Incontro di studio n. 7 (16 novembre 1995), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1996, pp. 35-51.

Le «Confessioni» di Ippolito Nievo
Già come *Introduzione* [1977] a Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. VII-XX.

I romanzi «fattisti» di Paolo Valera
Con il titolo *Paolo Valera romanziere*, in «Belfagor», XXXIV, 3, 31 maggio 1979, pp. 284-304.

L'espressionismo di Valera
In «Acme», XL, 3, settembre-dicembre 1987, pp. 53-66.

Scipio Slataper e il nido disfatto
Intervento al Convegno di studi *Slataper. L'inquietudine dei «moderni»* (Trieste - Gorizia, 9-10 settembre 1988), in «Belfagor», XLVIII, 2, 284, marzo 1993, pp. 141-152.

Il piacere di vivere: Saba e Nietzsche
In «Belfagor», LX, 4, 358, luglio 2005, pp. 393-408.

Il «filo d'oro». Su Saba e Leopardi
Con il titolo *Il «filo d'oro». Appunti su Saba e Leopardi*, in AA.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, tomo II, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 809-825.

Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi
In *E di cantare non può più finire… Antonia Pozzi (1912-1938)*, Atti del Convegno (Milano, 24-26 novembre 2008), a cura di Graziella Bernabò, Onorina Dino, Silvia Morgana e Gabriele Scaramuzza, Milano, Viennepierre, 2009, pp. 115-131.

Neorealismo: poetiche e polemiche
Introduzione a *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, antologia a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 7-22.

L'abiura di Pasolini
In *Pubblico 1977*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 75-87.

Genesi e struttura dei «Nostri antenati»
In *Italo Calvino narratore*, Atti della Giornata di studi (19 novembre 2004), a cura di Paolo Grossi, Paris, Istituto Italiano di Cultura («Quaderni dell'Hôtel de Galliffet»), 2005, pp. 33-57.

Calvino editore di sé medesimo
In francese, con il titolo *Calvino et l'édition de ses oeuvres*, in «Europe», LXXV, 815, mars 1997, pp. 151-160.

Calvino lettore di Flaubert
Con il titolo «*Il castigatore più amaro*». *Flaubert negli scritti di Calvino*, in *Le letture / La lettura di Flaubert*, Convegno internazionale di studi (Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 7-10 aprile 1999), a cura di Liana Nissim, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 333-353.

Umberto Saba, la vita e l'opera
Inedito.

Salvatore Quasimodo poeta
Prefazione a Salvatore Quasimodo, *Poesie*, Milano, CDE, 1984, pp. V-XXII.

Beppe Fenoglio e «Il partigiano Johnny»
Introduzione a Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Milano, Einaudi Scuola 2001, pp. V-XXXIV.

Calvino nella Resistenza
Con il titolo *Appunti sulla vita di Italo Calvino 1943-1945*, in «Belfagor», LXI, 1, 361, gennaio 2006, pp. 43-61.

Si ringraziano gli editori che hanno amichevolmente concesso la riproduzione degli scritti già apparsi nelle sedi qui sopra indicate. I testi sono i medesimi, salvo lievi emendamenti e brevi integrazioni.

Titoli dal catalogo LED:

M. Vitale • *Studi di storia della lingua italiana*

S. Morgana • *Capitoli di storia linguistica italiana*

N. Mann • *Petrarca* [Ediz. orig. Oxford University Press (1984)] • Ediz. ital. a cura di G. Alessio e L. Carlo Rossi - Premessa di G. Velli

Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea • Cur. G. Barbarisi e C. Berra

G. Baldassari • *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*

R. Antognini • *Il percorso autobiografico delle «Familiares» di Petrarca*

E.L. Giusti • *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla «Caccia di Diana» al «Decameron»*

E.L. Giusti • *The Renaissance Courtesan in Words, Letters and Images: Social Amphibology and Moral Framing (A Diachronic Perspective)*

G. Boccaccio • *La novella di Ser Cepparello (Decameron, I 1)* • Cur. A. D'Agostino

Heliotropia 700/10. A Boccaccio Anniversary Volume • Edited by M. Papio

G. Barucci • *I segni e la storia. Modelli tacitiani nella Storia d'Italia del Guicciardini*

M. Villa • *Moderni e antichi nel I Libro del «Cortegiano»*

M. Vitale • *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»* • 2 voll.

S. Sini • *Figure Vichiane. Retorica e topica della «Scienza Nuova»*

G. Carnazzi • *Forse d'amaro fiel. Parini primo e satirico*

G. Parini • *Prose I. Lezioni. Elementi delle umane lettere* • Ed. crit. S. Morgana e P. Bartesaghi

G. Parini • *Prose II. Lettere e scritti vari* • Ed. crit. G. Barbarisi e P. Bartesaghi

Francesco Reina • *Vita di Giuseppe Parini* • A cura di G. Nicoletti

L. Neri • *La responsabilità della prosa: retorica e argomentazione nelle «Operette morali» di Leopardi*

Pietro Verri • *«Manoscritto» per Teresa* • Seconda edizione a cura di G. Barbarisi

C. Gozzi • *Memorie inutili.* Ed. critica a cura di P. Bosisio con la coll. di V. Garavaglia

E. Mauroni • *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*

G. Carnazzi • *Da Rovani ai 'perduti'. Giornalismo e critica nella scapigliatura*

G. Cenati • *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*

A.I. Villa • *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*

S. Ghidinelli • *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico*

M. Novelli • *I «saggi lirici» di Delio Tessa*

E. Gambaro • *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*

L. Di Santo • *L'eroicomico 'fiorentino' di Lorenzo Lippi*

Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte • Cur. R. Antognini e R. Diaconescu Blumenfeld

E. Filosa • *Tre Studi sul «De Mulieribus Claris»*

C. Zampese • *Te quoque Phoebus amat. La poesia latina di Berardino Rota*

S. Baragetti • *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*

R. Necchi • *Scienziati e pastori. Poesia didascalica fra Sette e Ottocento*

G. Alonzo • *Le Rime di un 'editore-letterato' milanese: Gio. Pietro Ramellati (alias Piotigero Laltimera)*

C. Milanini • *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*

D. Pantone • *Benvenuto da Imola dantista 'in progress'. Un'analisi genetica del «Comentum»*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web http://www.lededizioni.com, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere acquistati on line.