



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Novecento. Nuovi sondaggi

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Novecento. Nuovi sondaggi / M. MARCHI. - STAMPA. - (2004), pp. 1-380.

Availability:

This version is available at: 2158/20722 since:

Publisher:

Le Lettere

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

La Nuova Meridiana · XLIX

MARCO MARCHI

NOVECENTO
NUOVI SONDAGGI

LE LETTERE
FIRENZE

Copyright © 2004 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze
ISBN 88 7166 847 2
www.lelettere.it

A Luigi, al suo ricordo

INDICE

<i>Premessa</i>	pag. 9
<i>Riferimenti bibliografici</i>	» 15
I. Letteratura e melodramma. Esempi novecenteschi di «scrivere cantando» . . .	» 17
II. Un unico romanzo (per una «vita scritta» di Tozzi)	» 49
III. L'operosa inettitudine (per una «vita scritta» di Svevo)	» 93
IV. Palazzeschi immoralista	» 155
V. «Al freddo sapore di mela renetta». Papini poeta	» 193
VI. «Il Frontespizio»: la dimensione letteraria	» 217
VII. Montale e il «varco»	» 245
VIII. Breve profilo di Loria	» 261
IX. Luzi e il Novecento	» 277
X. «Per tutto è rima». Landolfi poeta	» 303
XI. L'iridescente archetipo. Dante e Pasolini	» 321
XII. Una rivista di Bonsanti: l'«Antologia Vieusseux»	» 343
XIII. Primi appunti. Ricordo di Luigi Baldacci	» 359
<i>Indice dei nomi</i>	» 371

PREMESSA

Ancora sondaggi, ancora sondaggi novecenteschi: sondaggi quarta serie, potremmo dire, e di nuovo dedicati a quel Novecento letterario che da sempre considero la mia materia di indagine privilegiata, quella per me più stimolante e a me più consentanea. Ho qui raccolto, secondo quella che è ormai una prassi, una serie di saggi e interventi, variamente occasionati ma tra loro relazionabili, che intendono costituire, per via di ampliamento non meno che di approfondimento, tra nuovi dati progressivamente profilatisi all'attenzione e ricorrenze, una sorta di aggiornata esemplificazione di un mio modo di leggere testi, autori e avvenimenti valutati, nella cifra inconclusa e parziale che il termine stesso di sondaggi porta con sé, necessari.

Scrivevo dieci anni fa, nell'introdurre *Sondaggi novecenteschi* e nel rifarmi a un mio libro sui poeti del Novecento apparso in precedenza da Vallecchi: «Come in *Pietre di paragone*, forse in misura maggiore, questi saggi risultano spesso volti alla enucleazione e alla valorizzazione di una complessa fenomenologia di marginalità che la prospettiva ufficializzata di un Novecento precocemente già scritto autorizza, storicizzando in definitiva anzitempo cronache, e coinvolgendo inevitabilmente nella storicizzazione la centralità di quelle idee maggioritarie e di quei valori vincenti che hanno dominato all'altezza cronologica dei singoli giudizi. È così, ad esempio (lo ha notato con la consueta intelligenza Luigi Baldacci nel riprendere il suo discorso cri-

tico su Loria, avviato fin dal 1957), che presunti minori e presunte emergenze secondarie di un secolo si trovino a dover scontare, anche laddove le loro carte letterarie sono perfettamente in regola per attestazioni di ben altra consistenza, archiviazioni facili e fallaci, di comodo, quando non occultamenti destinati a trasformarsi altrettanto facilmente in dimenticanze: clamorose cancellazioni da un quadro, o innocue presenze di contorno, di clima, da rassicurante e corretto *abrégé* del Novecento».

«In quanti – mi chiedevo – siamo oggi disposti a riconoscere in *Angiò uomo d'acqua* o in alcuni bellissimi racconti di Viani qualcosa di più di un interessante *divertissement* nato a fianco di una pur discussa e ancora sottovalutata esperienza di pittore? Chi si ricorda o può conoscere, tranne un'angusta cerchia di addetti ai lavori o di lettori attentissimi, l'opera del carpigiano-fiorentino Arturo Loria? E non fa piacere, finalmente, aver potuto leggere quanto, senza troppi sospetti, da non toscani, Moravia, Manganelli o Fruttero e Lucentini hanno dichiarato sulla narrativa di Federigo Tozzi (magari dopo i non regionalistici accrediti di Pirandello e Debenedetti, e prima del pronunciamento di Mengaldo rimbalzato sul "Corriere della Sera" o dell'inclusione di *Con gli occhi chiusi* tra dieci libri da salvare del nostro secolo firmata sull'"Europeo" da Cordelli)? Anche la toscanità, anche la fiorentinità (si pensi a certo importantissimo Papini primonovecentesco non meramente prefascista, si pensi alla contemporaneità discussa dello stesso Mario Luzi) risultano alla resa dei conti, rispetto ad altre centralità geografico-culturali da anni egemoniche, penalizzanti condizioni di partenza per qualsiasi valutazione, piattaforme svantaggiate per qualsiasi forma di non compromesso indice d'ascolto».

Analoghe fiducie nella marginalità e nell'eccentrico hanno continuato d'altronde a guidarmi anche in seguito,

spingendomi talvolta a prediligere, in più di una circostanza, l'elemento periferico persino all'interno di centralità ritenute del tutto sottoscrivibili e sottoscritte, alla ricerca di quanto può servire a illuminare e capire di più uno scrittore o un fenomeno, a metterne a fuoco i valori specifici, le capacità di presenza e incidenza in un contesto, l'essenzialità di esempio. La cronistoria delle intenzioni sembra in effetti procedere senza scosse, se ad apertura di *Palazzeschi e altri sondaggi*, 1996, in linea con tali presupposti, notavo: «Può darsi che alle soglie del terzo millennio si tratti – come il Cioran di *Exercices d'admiration* rileva, occupandosi di Fitzgerald e tramite un letterato come Fitzgerald di ogni uomo – di potersi dire e dimostrare “maturi per le proprie notti” (l'ultimo, sublime Betocchi avrebbe “naturalmente” detto di farsi “petto come di colomba”, “metter piume amoroze”), magari ritrovandosi ancora in preda a una grande passione, a un insopito e inappagato entusiasmo. Sta di fatto che, presunto operatore laico di “magnifiche sorti” o “incalco” di ancor più impegnative e imbarazzanti somiglianze divine, lo scrittore del Novecento è pervenuto spesso, senza eccessivi paradossi aggiunti o tergiversazioni qualora egli sia stato davvero un artista, a forme di solidarietà con ciò che umano correntemente non è, fino alla condivisione – persino nella ricerca palazzeschiana del “Chi sono?”, divertente e divertita quanto si vuole ma a sfondo serissimo – di un genere tutt'altro che di mera tradizione o squisitamente culturalistico come quello del “bestiario”. Pensiero scientifico e speculazione filosofica agiscono di conserva. Anche in questo la modernità dell'inaugurazione novecentesca di Tozzi, còlta acutamente per primo da Giacomo Debenedetti nel suo *Romanzo del Novecento*, vale da profezia e da suggello di un secolo al tramonto, che ancora all'esercizio letterario continua ad affidarsi, chiedendo né più né meno di quando la letteratura è nata ri-

sarcimenti e prima ancora, chiarimenti, possibili risposte».

Non a caso in quel libro – lo sottolineo volentieri adesso, sconfinando nell’operatività di verifica allora in atto – compariva un’affermazione di Andrea Zanzotto su pretesto turoldiano, indirizzata a cogliere nell’immanenza di qualsiasi profetismo di confronto e di denuncia tentato sul presente il rischio dell’«autoidentificazione umana»: «Di fronte al paradosso, soltanto l’intervento fideistico (nel caso dell’uomo religioso) o l’intervento poetico (nel caso dell’uomo che creda nella poesia) può dare scacco all’eventuale inattività e paralisi che tendono a pararsi davanti».

Già si erano instaurate, per me non meno che per un secolo fatto oggetto di ricerca in alcune delle sue registrabili emergenze inglobanti, forme di riconsiderazione di un proprio passato partecipi di un bilancio ancora in corso, disponibile a possibilità di aggiustamento e di riassetto, perfino, realisticamente aderendo a un non trionfalistico concetto di «umano», di revisione permanente. «È un fatto – avrei constatato nel congedare *D’Annunzio a Firenze e altri studi*, 2000 – che gli studi qui raccolti (“ascolti” distribuiti, nel variatissimo panorama italiano di un secolo, tra il Novecento incipiente dell’inevitabile e di per sé poliedrico D’Annunzio e quello di trapasso al nuovo millennio di un selezionato giovane e già maturo poeta) riconfermano anch’essi, al di là di qualsiasi esito particolare raggiunto, fiducia: fiducia operativa di comprensione e di sviluppo nel porsi all’interno di un dinamismo linguistico-immaginario che continua, in cerca di una verità dislocata dentro e oltre le parole di chi scrive, sensibili a un fascino resistente, contagioso e trasmigrante, rafforzato per contrasto (e non messo a tacere o del tutto deviato) dall’imperfezione e dal disagio che la modernità giorno dopo giorno con durezza ripropone e drammaticamente visibilizza quale appannaggio intrinseco, ineludibile e mutante anch’esso, della storia dell’uomo e del mon-

do. In questa prospettiva dialettica, minutamente attratta e insieme compendiaria, da feriale ed eccitante “religione del fare” alla Pessoa (la stessa disposizione che d’altronde, con entusiasmo ma all’insegna della responsabilità, collega autore e lettore, siglandone il vero vincolo di solidarietà), troverà spazio la caratterizzazione del “soggettivo” delle voci radunate, dei tratti distintivi e irripetibili di opere, ma anche dei rimandi e dei nessi articolanti con cui ogni tessera tende a fornire il proprio contributo a un mosaico *in fieri* volta a volta valutato originale e inconcluso, di interesse, nelle sue riscontrate incompletezze e nella sua perfettibilità che chiama, personale e collettivo».

Vincoli autocertificanti di questo tipo tornano così, adesso, a stabilirsi, a farsi in queste pagine, se non sbaglio, ancora più forti e radicalmente soddisfatti: confidenti in una pratica la cui stessa ancillarità di genere applicato non vale sostanzialmente che ad avvicinarla a ciò che costituisce il complessivo, resistente elemento di attenzione avvocato a sé, alle proprie caratteristiche di scrittura derivata da scritture, di scrittura collaborativa impegnata agli umili livelli ausiliari di decodifica e trasmissibilità di messaggi elaborati da altri ma intuiti importanti, umanamente coinvolgenti, complicabili e dialoganti fino alla immedesimazione e alla sostituibilità. Credo che cogliesse davvero nel segno Betocchi (l’umile, spoliato e spesso altissimo Betocchi) nel fare della nascita della poesia e quindi di ogni autentica creazione letteraria una sorta di rigorosa e produttiva forma di autoscomparsa, di propiziato, gioioso e nel contempo del tutto responsabile differimento: «Sono rimasto fondamentalmente fedele – confessa Betocchi – a questa convinzione: la poesia nasce dal rinnegamento di se stesso. Ho scritto una poesia dove si parla del cuore, dove si dice: dimentica te stesso, cerca di essere il cuore degli altri». Analogamente, da posizioni distanti, risuona come un convergente monito te-

stimoniale di tipo laico l'alfierismo moderno di un Fortini che efficacemente precisa: «Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso».

Un medesimo bisogno di espressione, in definitiva, da accondiscendere, da salvaguardare, che nei casi più fortunati realizza – in anni tragicamente insensati, muti e inascoltanti come i nostri – l'esperienza di un concorso, di una sinergia dinamicamente aperta ad altre forme di scoperta e umana riqualificazione, estensibili e comunicabili in termini di esistenza: di ritrovata esistenza. «Perché leggere, nel nostro tempo – come scriveva Federigo Tozzi quasi ad inizio di un secolo ormai trascorso eppur vivo –, è specialmente esistere. Ed esistere con tutta la nostra anima e con qualche fede».

Marco Marchi

Firenze, giugno 2004

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- I. Inedito. Testo presentato al Convegno di studi *Il libro invisibile. Modi e modelli della citazione nel testo letterario*, Firenze, Dipartimento di Italianistica, 25-26 ottobre 2001.
- II. Introduzione a M. Marchi, *Vita scritta di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- III. Introduzione a M. Marchi, *Vita scritta di Italo Svevo*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- IV. *L'opera di Aldo Palazzeschi*, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, 2002.
- V. Inedito. Testo presentato al Convegno di studi *Papini e il suo tempo*, Firenze, Palazzo Vecchio, 23-24 maggio 2003.
- VI. *Naturalezza come stile. L'idea dell'arte nelle pagine de «Il Frontespizio» 1937-1939*, a cura di M. Moretti, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2002.
- VII. *Montale e la ricerca del varco. Docenti e studenti a confronto*, Castel Bolognese (Ravenna), Itacalibri, 2002.
- VIII. *I mondi di Loria. Immagini e documenti*, a cura di M. Marchi, Firenze, Scala, 2002.
- IX. *Mario Luzi cantore della luce*, a cura di S. Verdino, Assisi, Cittadella Editrice, 2003.
- X. *Gli «altrove» di Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi e E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004.
- XI. Inedito. Testo presentato al Seminario di studio

Dante oggi, Assisi, Pro Civitate Christiana, 4-7 marzo 2004.

XII. Inedito. Testo presentato al Convegno di studi *Alessandro Bonsanti nel centenario della nascita*, Firenze, Palazzo Strozzi, 20 aprile 2004.

XIII. «Antologia Vieusseux», nuova serie, a. IX, n. 25-26, gennaio-agosto 2003.

I

LETTERATURA E MELODRAMMA. ESEMPI NOVECENTESCHI DI «SCRIVER CANTANDO»

Incominciamo, appunto, citando: citando Alessandro Rizzacasa che di recente, all'interno di un omaggio miscelaneo al negletto capolavoro di Mascagni *Iris*, ha stigmatizzato «la desuetudine di verificare influssi dalle opere verso altre forme di espressione artistica»¹. Desuetudine, rarità, latitanza, ma non certo assenza di possibili riscontri operativi, almeno sul piano della critica letteraria che in Italia può vantare, sia pure episodica e diluita, una sua specifica tradizione concernente i rapporti instaurabili fra teatro e poesia, melodramma e scrittura creativa novecentesca: si va da una puntualissima e come al solito esemplare nota critica su Montale firmata Mengaldo agli studi di Lonardi e della Dolfi, dai rilievi di Pinchera e della Farnetti su Saba e la letteratura triestina a una tesi di laurea su Caproni giustamente pervenuta alle stampe di Pierluigi Rosso, passando per una ristretta schiera di lettori sensibili, tra i quali sicuramente Debenedetti e Baldacci².

Un problema di rapporti, doppiaggi e convergenze, incroci e interazioni, di intertestualità e di interdiscorsività per dirla con Segre³, che investe in pieno il tema citazionale oggetto di questo incontro e, forse, di tutta l'espressione artistica di un'epoca moderna e postmoderna che proprio nel

citare, nel rifarsi e nel doversi rifare in vario modo a modelli già esperiti e così trasmessi trova la sua originalità, la sua invocata originarietà di legame primario. È un tragitto inevitabile, filosofico, del moderno, cui anche la varietà dei linguaggi storicamente evolutisi partecipa per via di dinamismi obliqui, attraverso sconfinamenti, suggestioni ed influenze che, nella loro reciproca, continua attrazione in atto, consapevole e inconsapevole, riconducono, oltre ogni forma di epigonismo o morte conclamata, all'unica vicenda dell'arte.

Dice una poesia del tardo Palazzeschi di *Via delle cento stelle*, intitolata *Il melodramma*: «Non v'è dubbio che lo spirito italiano / del nostro ultimo tempo / si sia temprato al fuoco del melodramma. / Il melodramma è l'esponente / di questa nostra ormai invecchiata / ma ancora resistente civiltà. / Accettata tale premessa / resta solo da domandarci / se l'italiano / melodrammatico per natura / abbia creato il melodramma / o il melodramma abbia creato lui / melodrammatico di conseguenza»⁴.

Così il popolare melodramma, la sua parola, la sua musica e il suo gesto compattati in un universo figurato memorabile, eccessivo e profondo, di modalità comportamentistiche emblematiche, valori ed affetti, è giocoforza che culturalmente collabori, si insinui e si confonda, partecipando dell'immaginazione, rinascendo *sub specie* artistica in altre forme, contribuendo, per progetto o per involontario parlare dei linguaggi, al completamento o alla sostituzione della vita cui chi scrive o ad ogni modo pratica l'arte, in cerca di libertà, obbedisce. Chi direbbe, ad esempio, nel non troppo sospettabile Sandro Penna (l'autore, tuttavia, di *Croce e delizia*) di poter rinvenire un'esemplificazione probatoria di questo tipo, leggendo una poesia di *Stranezze?* «Voleva raccontare una sua storia / il pastorello, ma il sonno lo prese. / I rauchi treni implorano alle stelle / e riaccendono i volti nel mio cuore». Il lessico, la semantica, la metrica, la sintassi si

frangono e subito si ricompongono: un'aria per tenore di grazia alla Tagliavini, il noto *Lamento di Federico* dell'*Arlesiana* di Cilea, trasparente: «È la solita storia del pastore... / Il povero ragazzo voleva raccontarla, e s'addormì». E ancora, contemplando l'Innocente e preparato dal vespertino coro di «Voci lontane» che dice, ambientando, «Quando la luce muor, / mesto diviene il cor!»: «C'è nel sonno l'oblio. Come l'invidia! / Anch'io vorrei dormir così, / nel sonno almen l'oblio trovar! / La pace sol cercando io vo', / vorrei poter tutto scordar. / Pur ogni sforzo è vano... Davanti / ho sempre di lei il dolce sembiante!». Secondo esempio in Penna, nel Penna di *Stranezze* che un'altra volta intitola, in omaggio al tema unico dell'amore, *Croce e delizia*: ecco per contaminazione e concentrazione, nel breve giro di una quartina densissima, memorie verdiane da *Traviata*, *Trovatore* e *Ballo in maschera*: «*Croce e delizia* // Ahi, troppo forte ardo / entro sì oscure nebbie. / E inutili i poetici / voli per dir: Riccardo».

Un universo sommerso quanto mai esteso, mosso e cangiante ma efficientissimo, pulviscolare e reattivo per emergenze virgolettate o corsivabili di vario tipo, verificabile e di difficile cattura, evanescente e imprevedibile nella sua capacità di risonanza e di incidenza, sul difficile crinale dell'intenzionalità allusiva, di quella «volontà» che il pre-freudiano, jamesiano Tozzi di *Barche capovolte* già contestava, ridisegnando i modi della citazione, i suoi margini di fedeltà, di elaborazione, di adattamento, di contraffazione.

Tozzi ventenne scrive a una cifrata signorina Annalena (Annalena Malatesta, dati i suoi natali sanmarinesi?) e, citazionalmente delegandosi agli pseudonimi di Giobbe Giobbi o James, rivela e quasi impone la sua cultura, in questo caso biblico-religiosa e scientifica; quello stesso Tozzi cita, nascondendosi e rivelando di sé, Rodolfo, parla ad Annalena della sua amata Mimì, ricorre al libretto della pucciniana

Bohème per descrivere e ammantare, secondo un codice condiviso, la propria disperata biografia di poeta che scapigliatamente, citazionalmente vive da «gran signore». Ma è altrove, ancora nelle lettere di *Novale*, che l'opera più insidiosamente agisce, permeando il reale, complicandone la naturalistica referenzialità da campagna toscana, ed è nel nome di quel Mascagni in un primo tempo sdegnosamente rifiutato con Leoncavallo a favore degli internazionali Wagner e Beethoven, pochi anni dopo elogiato per la bellezza della sua musica, ammirativamente esclamato perfino come stimolo al proprio quotidiano esercizio di scrittore: «Che cosa meravigliosa la musica di Mascagni! Io ho lavorato, un poco» (lettera a Domenico Giuliotti del 9 giugno 1912)⁵.

Se, come intitola Rizzacasa, *Il paese di Iris non è il Giappone*, nemmeno quello di Tozzi è solo il provinciale, analfabetico e rurale Castagneto fuori Porta Camollia. Scrive Tozzi a una fidanzata colpevolmente distante (da lui, dalla natura e dalla naturalità di un sentimento totale come l'amore) il 7 giugno 1907: «Sono stato seduto mezz'ora sull'inforatura di un ciliegio... / Ho un dispiacere oscurissimo di te. Ed ho pianto. Ora dimentico e ti scrivo. / Vorresti sapere che pensavo su quel ciliegio? Pensavo che tu fossi seduta sopra un bel greppo che è lì, ed io t'avrei buttato le ciliege»⁶. Un Tozzi autobiografico e pensoso, confessionale; un Tozzi che dà voce alle sue recriminazioni vittimistiche nobilitandole esteticamente attraverso un esplicito riferimento citazionale alla pittura di Segantini («Un bove bianco e una contadina con un fascio d'erba; ma velati dal sole»), proponendole poi nei termini più spicci di un'immagine solo in apparenza più pienamente realistica: una fidanzata non più efficientista e spregiudicata infermiera romana attiva presso il Nuovo Policlinico, ma già a Siena, in campagna, con lui, sotto quell'albero del ricongiungimento, del-

la celebrazione totale, comunicativa e sognante, dell'amore, a raccogliere le ciliege.

Una scena, in realtà, da *Amico Fritz* mascagnano, un idillio del desiderio calcato, melodicamente stampatosi; e il greppo su cui Emma gli appare, seduta anch'essa, diventa un bel greppo. Tozzi, lo dice lui stesso, è «così fatto»: il ciliegio gli fa bene, lo rasserena; è a Siena, non a Roma (checché ne pensi Emma) che le «melucce del suo sogno» maturano. Ha questo sottile profumo di rivalsa l'invio di fiori strappati ad un altro albero da frutto del podere, da accludere, combinato anch'esso ad un attigua suggestione del libretto, alla corrispondenza del giorno come a lui una bambina ha offerto una «rosuccia». Da Castagneto al cortile al saziario della fattoria di Mésanges, ma con assoluta certezza. È la canzone di Suzel che, di nuovo nel secondo atto del *Fritz*, precede il duetto delle ciliege: «– Bel cavaliere, che vai per la foresta... / – Che volete da me, cara figliuola? / – Bel cavaliere, dalla faccia mesta... / – Cogliete fiori, allegra boscaiola? / – Bel cavaliere, ti darò una rosa... / – Grazie, piccina, rose non ne vo'! / – Bel cavaliere, sarà per la tua sposa... / – Piccina, grazie! La sposa non l'ho!» (e già il coro ha intonato, suggestivo e distante: «Chi l'amor suo non seppe conservar, / perde il tempo a sperar. / L'amore che lontano se ne va, / mai più non tornerà»). Emma a Roma, Tozzi che ansiosamente aspetta il suo ritorno (lettera del 10 giugno), ma, per via di percezioni del reale che si confondono e di scrittura culturalizzata e interdisciplinare che canta, fiori colti e strappati come offerta d'amore, come un omaggio: a tal punto da fare di lui, prima che sistematicamente si trasformi per magia di scrittura in Rachele o in Adele, l'ingenua Suzel che con candore, gioiosamente, ammette: «Per voi li ho colti». «Un bambina – certifica un Tozzi “bel cavaliere dalla faccia mesta” – mi ha colto una rosuccia».

Quei fiori e quegli alberi, in effetti, ci sono: quel ciliegio

esiste, è lì, pronto però a diventare la simbolica pianta ossessionante e persecutoria di Adele; un ciliegio che prima di farsi rintracciare pure in *Con gli occhi chiusi* e in una prosa di *Bestie*, è già stato, con la complicità della musica di Mascagni, un ciliegio da primaverili e indimenticabili duetti d'amore. Come sostiene Jabès: «La poésie fonde notre relation au monde. C'est pourquoi, contemplant la rose, à un moment donné, ce n'est plus elle que nous voyons mais une autre fleur qui, bien qu'ayant conservé son nom de rose, nous interpelle en tant que fleur du secret; secret en fleur, rose imaginaire, laissant libre cours à notre imagination»⁷. E Tozzi stesso, bilanciando e librescamente citando, materialmente sottolinenado sull'esemplare di uno dei cinque testi posseduti di Henri Bergson: «Je respire l'odeur d'un rose, et aussitôt des souvenirs confus d'enfance me reviennent à la mémoire. À vrai dire, ces souvenirs n'ont point d'être évoqués par le parfum de la rose: je les respire dans l'odeur même; elle est tout cela pour moi»⁸.

Dalle comunicazioni epistolari a un'opera letteraria, per via di filigrane situazionali associate e dipendenti, liberamente combinate e rivissute, musica e librettistica di Mascagni si rivelano di nuovo, in Tozzi, potentemente attivi, tanto da fare del personaggio-proiezione dell'isterica Adele dell'omonimo romanzo anche un'orientale figlia del Sole innamorata dei fiori. Un'ottocentesca, ridente fattoria alsaziana si sposta agevolmente, con *Iris*, alle innevate e oscure falde del Fujiama. Una preliminare concordanza ispirativa con l'opera mascagnana, definitasi per bocca del suo autore «un dramma, di indole psicologica, in cui sono in giuoco le anime e gli istinti di tre personaggi»⁹, suggella modernamente le possibilità di un incontro citazionale da «misteriosi atti nostri», di una differita autoconfessione mediante personaggi e finzioni sovrintesi e per così dire coordinati da una ingombrante presenza paterna data per malevola, spiega-

bilmente inaccogliente e minacciosa, preventivamente rispecchiata nel testo anche attraverso il teatro dei pupi all'atto I, allorché Dhia si presenta e racconta, teatro nel teatro, la storia di Tozzi: «Misera... / Ognor qui sola! / Unque mai mi consola!... / Morte rapì mia madre... / ridotta è mia famiglia / a un collerico padre / che non ama la figlia!».

A un certo punto, prostrata ai piedi del «pupo padre» e singhiozzante, la «sciagurata putta» chiede: «Per la luce del sole e delle stelle, / Che vuoi ch'io faccia?...», sintonizzandosi così con invocazioni liriche di Tozzi che, nel rivolgersi a Dio, dicono non altrimenti: «Dimmelo tu, Signore, poi che vedi / là dove a me la vista è stata tolta», «E dimmi, dopo, quel che debbo dire / quando io ti parlo, perché tu risponda» (rispettivamente *E m'è sembrato di portare addosso...* e *A Dio*, in *Specchi d'acqua*). Quel Dio-padre camalentino e onnipresente, ora Il Cieco, che nella culminante scena del finale del III atto di *Iris* risponderà con un gesto orribile di disconoscimento, impedendo vista e parola, costringendo «imperioso» e inflessibile alla morte: «To', sul tuo viso! / To', sopra il to fronte! / To', nella bocca ! / To', nei tuoi occhi: fango!».

«Melmosa fogna» e «azzurro», Yoshiwara Paradiso presunto e losca casa di piacere per minorenni rapite e occhi colmi di lacrime: l'immaginario dello scrittore, non tradendo l'autobiografismo ma allegorizzando, si dispone ad accogliere, a condividere nuclei profondi e farne una sua creazione, a «citare», soprattutto pensando – si badi bene – a un biografico, documentabile Tozzi che avrebbe potuto assistere, oltre che a Siena, a una documentabile recita di *Iris* avvenuta a Firenze il 20 novembre 1909, protagonista Maria Farneti, al Teatro di via della Pergola: in quella via e nei paraggi di quel luogo maledetto dove anni prima, traumaticamente, lui stesso era già stato il pentito Osaka di un'Isola ritrovata in un bordello.

Non solo fisicamente, d'altronde, nell'esotico libretto di Illica un tempo letterariamente lodato da Montale, il padre di Iris è Il Cieco: vede la grandezza di Dio ma è preda del buio, costretto anche lui a brancolare, al pari della figlia «sua vita» e di tutti, nel non-senso, a patire le crudeltà di un inganno, a non poter dare risposta ai maeterlinckiani «perché?» che scandiscono il tenebroso IV atto.

Così Iris – «fanciulla sensitiva» parente stretta della jannettiana e mistico-jamesiana isterica Adele – sottopone a bilancio la propria vicenda di incubi, sogni e visioni, allucinazioni sanguinarie e giardini protetti, risa e canti da mousmè, rasserenante innaffiaggio dei fiori e invasiva presenza del divino, infantili giochi di bambole, colloqui con il sole e contudenti richiami alla durezza del reale, al simbolico fango di condanna (si pensi all'episodio del pestaggio della bambola di Ghisola in *Con gli occhi chiusi*) che lo intride; così Iris può, prima di essere demiurgicamente salvata, concludere, all'insegna dell'estraneità e della solitudine e in accordo con il finale tragico, da leopardiana «grinza dell'universo» che livella persone e cose e rende tutto oscuro, tutto estraneo a tutto nel romanzo tozziano: «Perché cotanti strazii e queste tenebre? / E perché piango e muoio, / e m'abbandona ogni persona e cosa / e vita, e luce, e tutto?...». «Perché – questa è Adele – doveva morire? Perché tutte le cose andavano in una lontananza che non le apparteneva più? [...] Tutte le ombre della vita la chiusero nella loro vanità e la eccitarono a compiere quello che la sua volontà alterata aveva parecchie volte considerato come un adempimento finale. Fabio era lontano come tutte le altre cose belle, le quali erano chiuse in un ritmo a cui ella non poteva partecipare; tutta la vita era in un ritmo estraneo a lei. Bisognava dunque trovare una vita differente! Il plenilunio illuminava la sua camera e il suo volto lacrimoso, metteva nel suo spirito la disperazione insieme con la bellezza. Ed ella comprese che

tutto andava per conto proprio, al di fuori di lei».

Ampia disponibilità alla citazione melodrammatica, indirizzata di preferenza ma non esclusivamente al registro comico-parodico, dimostra per suo conto, in anni paralleli a quelli di Tozzi, il primo Palazzeschi. Programmaticamente Palazzeschi avanguardista annette il melodramma a componente visibile dei suoi scherzi di gioventù e, insieme, alla sua cultura di autore formidabile, illetterato e geniale, che anche nella simpatia per la «musica delle grandi passioni» e addirittura nella proclamata predilezione per due opere messa in bocca al suo io letterario diviso ma anche così anormale e contaminato (il maschile «lavativo» poeta e la femminile «virile» Contessa) si ribadisce «incendiario», e sia pure, lasciando trapelare l'altra faccia, malinconica e crepuscolare, della sua personalità, un «povero incendiario da poesia». In *Interrogatorio della Contessa Maria* il verdiano *Trovatore* (espressamente citato nell'emblematica aria di Manrico *Di quella pira...*) e la belliniana *Norma* subito si impongono come le opere predilette: si impongono in abbinamento e di necessità, basta pensarci, perché ambedue opere ignifere, incendiarie, conclusivamente affidate, nell'ambito dei loro diversissimi intrecci conflittual-passionali sublimati in musica, all'ardore e più alla risoluzione catartica del rogo, del fuoco che distrugge e purifica.

Norma e *Trovatore* del resto (ma anche la mascagnana, allora nota e rappresentata *Iris*) tornano, o meglio avevano già fatto la loro certificabile apparizione in chiave ludica di ribaltamento e di paradosso, in una lacerbiana «Spazzatura» degli inizi del 1915¹⁰: «Spazzatura» in seguito rimasta, ci si passi il gioco di parole, irraccolta, consistente in provocatori, sintetici *Melodrammi* produttori di riso, la cui gamma di riferimento per via di prelievi testuali corsivati e solo minimamente manomessi varia – oltre molto Verdi, oltre Bellini e Mascagni – dal Donizetti di *Lucia* e dell'*Elisir d'a-*

more al Puccini di *Bobème*, dal Ponchielli di *Gioconda* al Catalani di *Loreley*, dal rossiniano *Guglielmo Tell* al wagneriano *Lobengrin* secondo Cescatti, fino al Paisiello di *Nina ossia La pazza per amore*, la cui celebre nenia *Il mio ben quando verrà...* avrebbe potuto partecipare di diritto pure alla parte finale del testo, al suo culmine umoristico, alla sua pirotecnicia parodica a getto continuo su base vocabolaristico-verbale: una irresistibile collezione di «venire» scandalosamente pronunciati, invocati o constatati, con relative, irresistibili e scandalose, chiosature, fino al «senza commento» del wagneriano «Elsa! vieni al mio sen! Nella tua mano, / nella tua fé...».

L'immoralismo di Palazzeschi trionfa, e anche noi, citando, ci lasciamo divertire. Così «Norma viene...», e «non saremo certo noi ad impedirglielo»; il ponchielliano Enzo di *Cielo e mare* prevede «L'angiol mio verrà dal cielo / L'angiol mio verrà dal mare», e i commenti palazzeschiani suonano rispettivamente «attenti alla zucca!» e «non traboccherà per questo»; il principe Osaka, in *Iris*, canta nelle vesti del fiabesco figlio del Sole «Apri la tua finestra, Jor son io, / che vengo al tuo chiamar...», e Palazzeschi, micidiale, annota «non si potrebbe essere più solleciti!». Tutto, a saper leggere, parla di Palazzeschi, dell'omogeneo primo Palazzeschi in versi e in prosa: il blasfemo «altare-tempio» druidico, l'oltranzistico venire fatale «anche in chiesa» del giovane, sconosciuto Duca di Mantova, l'ardore dei sospiri di Miss Lucia Ashton di Lammermoor, precursore del telegrafo senza fili dell'anglizzato Marconi, e del suo Edgardo («Verranno a te sull'aura»; così – «aura» – anche in precedenza in Palazzeschi), lo spegnimento di Loreley, la paventata «necrofilia» di Gioconda che invitando assicura «Enzo, vieni sei tu... vieni, son viva!», o di un'eccitatissima Amneris nei confronti del morituro e forse già morto Radames («Vieni amor mio m'inebria»). Al tema sessuale corrisponde immancabil-

mente il tema aberrante ed eccessivo della devianza, per via di omosessualità e perfino di incesto, per cui Amneris dice senza ritegno ad una donna «Vieni diletta appressati...», il moro Otello, rivolgendosi ambiguamente a un altro uomo e precisando, invita «Vieni; l'aula è deserta...», un «che razza di padre» come l'etiope Amonasro poco regalmente intima, «trascinando Aida», «Vieni, figlia».

A «completar la bella compagnia» viene Mimì, «gaia fioraia», e Palazzeschi, entusiasta dell'ambiguità situazionale creata dall'estratto citazionale, esclama «davvero!». La conclusione della rassegna è, in chiave di prelievi e instaurati confronti, ludicamente antitedesca. Se il libretto in traduzione di *Loengbrin* attesta «Mai devi domandarmi / né a palesar tentarmi / Dond'io ne venni a te...», l'estensore di *Melodrammi* si chiede, prestando fede all'attendibilità della versione: «Si può essere più cretini di questa piccola bonne? Credo che non mai protagonista di melodramma italiano messe il proprio tenore in condizioni di ridicolo tali. Da noi, certe domande, non si pongono!».

«E così – termina Palazzeschi, citando non un libretto d'opera ma un proverbio di per sé contestativo e dissacrante – si potrebbe seguire fino alla consumazione dei secoli. Tutti i salmi finiscono in gloria. Tutti i melodrammi finiscono con il loro naturale sfogo. Sfoghino pure. Io però ò aperto un ombrello antifecondativo maltusiano. Eh! non si sa mai...». Ombrello e lacerbiani versi «maltusiani» a parte, sta di fatto che il «naturale sfogo» dello scrittore è la scrittura: «la fantasia – citando lo scrittore stesso – è il *suo* sesso». La poetica di Palazzeschi ha già previsto e continuerà a prevedere il differito dei traslati e il falso, l'innaturale e il teatrale, anche quello in accezione melodrammatica.

Si pensi alla scena del processo di Perelà, nel *Codice*, con il «bianco viso» in distanza, confuso tra la folla vociferante, di una Marchesa di Bellonda-Maddalena di Coigny,

che ricrea una scena di *Andrea Chénier*; si pensi a scene dialogiche più intime e circoscritte come il classico, parodizzabile confronto padre-figlia doppiamente presente in *Interrogatorio della Contessa Maria*; si pensi all'ingresso del poeta nell'*Incendiario* che si fa largo tra la folla (del tipo «Lasciatemi passare, datemi il passo, indietro indietro»), ai commenti in un aggettivo del tipo «Infame!», o addirittura, ad apertura di *Poemi* e di successive sillogi in versi, al famoso *Chi sono?*, evidentemente tributario nei confronti dell'atto I di *Bohème*, al pari di una tarda, resistente e tutta segnalabile definizione della poesia stessa dislocata in *Alma Poesis*, nel *Piacere della memoria*: «una fiamma che si alza e si abbassa e si può abbassare tanto da ritenerla spenta».

«Chi son? – dunque, muovendosi al buio e già divertendosi – Sono un poeta. / Che cosa faccio? Scrivo», canta Rodolfo, fornendo ad un altro poeta in cerca di definizioni di se stesso mediante la «penna dell'anima» il riferimento scrittorio e il vocabolo «anima» («l'anima ho milionaria»), mentre spetta alla replica di Mimì, per suo conto artistica artigiana del falso, suggerire un gioco di sensi al negativo (fiori ricamati, artefatti, i suoi, che «non hanno odore» per il Palazzeschi che scrive «Non ha che un colore») e contribuire soprattutto all'allestimento della sequenza rimica portante del componimento-autoritratto (*mia, follia, malinconia, nostalgia*) a partire dal suo stesso nome anagrafico dichiarato: *Lucia, mia, malia, poesia*. Il buffo e il malinconico si intrecciano, qui e altrove. Nell'esibito ricorso all'Opera buffa, alle sue situazioni e ai suoi modi concertanti, verificabile nella composizione di *Sorelle Materassi*, una oppositiva filigrana di genere malinconico, anch'essa delegata a modi ed esempi del melodramma, persisterà.

Da buon frequentatore di teatri musicali, plausibile «ascoltatore emotivo» all'Adorno di elezione, Palazzeschi scarta subito, nel romanzo degli anni Trenta, le vittorie sen-

za gloria di una sopraggiunta Kate Pinkerton qualunque, creatura «moderna» e «superficiale», antepoendole piuttosto il dramma (sia pure senza l'atto tragico risolutore, ma con tutte le assistenze affettuose di una Niobe-Suzuki mediatrice tra le esigenze di Remo e il dolore delle padrone) di ingannate Butterfly bambine (magari, come accade sulle scene, interpretate da soprani sessantenni) cumulativamente private, insieme, di un figlio e di un marito (che prima, come in *Madama Butterfly*, le ha ridotte «male in arnese»), completamente abbandonate perché a loro è estorta alla fine una totale confluenza d'affetti, il loro «piccolo Iddio».

Si profilano – compensi riparatori di un'attesa esistenziale andata a vuoto, beffata – la potenza e la sincerità di una illusione abnorme, dura ad infrangersi, pervasa, negli eccessi, di follia, e insieme patetica, da melodramma appunto: melodramma che nella sua resa espressiva si realizza – come sottolineò a suo tempo Giuseppe De Robertis, esemplificando con la scena della cambiale, in cui il riferimento al *Barbiere di Siviglia* si fa esplicito attraverso la cavatina di Rosina – nei modi dell'Opera buffa: «Novità, estro, gusto della sorpresa, coraggio delle risoluzioni impensate – scriveva De Robertis – sono la ricchezza di questa rappresentazione prodigiosa; e, proprio come nell'Opera buffa, un continuo concertare a due, a tre, a più voci, e l'ineffabile di certe trovate»¹¹. Ma il rinvio al teatro comico non esclude questi sottofondi malinconici, patetici, finanche drammaticamente crudeli, sfocianti – così commenta Niobe – nelle «tragedie». Il melodrammatico annulla confini, non conosce delimitazioni, autorizza qualsiasi miscela. Il comico visibilizzato ingloba perfino, per via di ironizzazione, casistiche pucciniane, e intanto, in controluce, ne svela l'efficientissima esistenza, il richiamo segretamente esercitato.

«Venivano imprigionate e fatte morire, forse, come le eroine delle storie, delle canzoni, dei melodrammi, delle tra-

gedie»: così Teresa e Carolina Materassi vivono una scena centrale della loro Opera buffa. E tuttavia, parato il colpo, calmatesi, dopo avere di volta in volta preso atto, nella solitudine coatta delle loro stanze del dolore (una dispensa o una camera da letto), del «triste vero» e della inevitabilità del sacrificio richiesto (sia esso una cambiale da firmare o un matrimonio cui acconsentire), invece di indossare una sciarpa cerimoniale e decidere di morire onorevolmente come fa Butterfly, le Materassi dirottano altrove la loro comportamentistica di risposta: assumono sì, ricorrendo al teatro e ai suoi eccessi, un'«attitudine [...] tragicissima», ma per sposarsi pure loro con Remo, biancovestite e spettrali («Il loro candore verginale nascondeva una parola di sangue come il revolver o il pugnale»), o prima, finché possibile, per continuare ad uscire e divertirsi con lui e non stando ad aspettare preparate e accovacciate dietro lo *shosi* l'aurora del desiato ritorno: «Teresa in viola con guarnizioni verdi e piume gialle, e Carolina tutta di celeste con piume rosa. Non erano mai state tanto addobbate bene, con tante cianfrusaglie; sonanti, luccicanti e infarinate; per quanto rivelassero ancora, sotto la farina, l'una le tracce dello sdegno e l'altra delle lacrime. Con bracciali e collane, il ventaglio, l'occhialetto, e l'ombrellino per assistere al tramonto del sole alle Cascine o a Fiesole».

Tutto questo – come si dice nel testo – «in un'ora tanto grave» che è il «nella grande ora» di un libretto d'opera, mentre il praticismo dei cinici offensori impone qui e là, con l'orologio al polso e giocando sui tempi brevi della loro fretta, appuntamenti decisivi: «ho appena mezz'ora di tempo, alle cinque sarò qui», o come dice la già risolta Butterfly «Fra mezz'ora salite la collina». Commedia e dramma, Rossini (le due sorellastre della *Cenerentola!*) e insieme Puccini.

La disponibilità a una tastiera di riferimento molto ampia ed eterogenea è citazionalmente realizzata del resto, nel

plot del romanzo, attraverso i residui pronunciamenti sul mondo della bloccata, «falsa» ed altrimenti afasica Giselda: dal coro delle carnevalesche zingarelle di *Traviata* che si fa «sentire liricamente», fuori scena, dalle stanze del primo piano di casa Materassi all'aria di Radames *Se quel guerriero io fossi*, alla cavatina di Rosina. Per loro conto in occasione delle strane, multiple nozze di Remo la banda municipale di Compiobbi e la fanfara di Settignano livellano nei loro repertori a confronto *O bersaglier stai fermo con le mani a Tutte le feste al tempio*, la marcia trionfale di *Aida* e il «mistico coro» di *Norma* allo spumeggiante brindisi di *Traviata*.

«Sempre libera degg'io...» aveva intonato la voce di Violetta Valéry in *Melodrammi* del 1915, e già il Palazzeschi d'allora poteva chiosare, forte di proprie guerre interiori e in difesa di quei conquistati, gioiosi ed esternabili diritti del «piacer» e del «folleggiar», «O io? Che diamine! La libertà piace a tutti». *Traviata* tutt'altro che casualmente ritorna: ritorna nel racconto che la madre di Aldino fa alla Signora Bracali in *Stampe dell'800* e, da protagonista, ancora in quel libro e poi nel *Piacere delle memoria*¹², stavolta parificata a celebri arie da salotto, canzonette e ballabili, e quel che più conta grottescamente delegata all'interpretazione in falsetto fattane a fine serata, «sfoggiando accenti di esagerata mestizia e voce da soprano», da un «omino attempatello», da un «omuncolo che vicino al pianoforte si degradava con tanto gusto [...], che scoppiando di brio si dava a folleggiare».

«Quell'omino dalla faccia rossa e la pelata lucente – scrive l'autore del citazionalmente allusivo e musicale *Mi darette di più* – era il finale di ogni serata; e seguitava coi suoi falsetti, lazzi e trilli a gorgheggiare fin nell'ingresso e per le scale dove portando via sciarpe mantelli e cappellini da signora se li poneva addosso cantando e divincolandosi, giungendo a inginocchiarsi davanti alla crudeltà dell'inesorabile: Alfredo Alfredo, di questo core / non puoi comprendere

tutto l'amore. Tutti ridevano ormai senza ritegno e senza stile dopo una fatica particolare, e gli portavano via il cappellino dal capo per mettergliene uno più buffo, col pennacchio alla rovescia o di traverso, uno sciallino o il boa al collo: Tu non conosci che fino a prezzo / del tuo disprezzo provato io l'ho».

Una scena «grottesca, disgustosa», appunto, *en travesti*, per «lazzi e trilli» che rinviano essi stessi a *Lazzi, frizzi* da titolistica, con gorgheggi che sonoramente incoraggiano perfino *girigogoli e ghiribizzi*. «Addio sogni del passato bei sogni ridenti / le rose dal volto già sono pallenti...». Il lettore melomane recupera a ritroso le caratterizzazioni in miniatura, minuscole e sempre eloquenti, della poesia di Aldino; ripensa a un inquietante, avanguardistico e fantastico «omino di fumo» scandalosamente accusato nella sua alterità perturbante tra celeste e terrestre, cristologica, di rappresentare il «terzo sesso», all'estenuato pallore e alle estenuate rose dannunziane di Valentino Kore, all'amore: amore come da facile rima baciata di Piave, angelizzato nella *koinè* dei libretti, e così vagheggiato, su «ali rosee» da *Trovatore* e senza differenziazioni cromatico-sessuali aggiunte, nel primo *Codice*: «Amore. E io vedevo due creature bionde coperte di vesti leggere, rosee, guardarsi con un sorriso candido, in un'aureola di ali bianche, e le vedevo salire salire, portate da una nube di rose...». Sulla scia di caratterizzanti diminutivi-vezzeggiativi, per di più quasi fiabescamente messi alla prova accanto al grande e allo smisurato, giungiamo ad un immoralistico testo palazzeschiiano spesso, quasi di regola equivocato, incompreso nei suoi valori artistici e, prima ancora, nei suoi messaggi autobiograficamente sensibili oltremodo oltranzistici e coraggiosi, delegati a una rappresentazione umoristica, stilizzata e retoricizzata quanto si vuole ma scabrosissima, di reali fatti occorsi: *La Piramide*.

L'amore condiviso e quindi realizzato, il desiderio pe-

rennemente rinascente e la sperimetata impossibilità di «essere amati amando», di «riflessi» soddisfacenti... A riportarci allo «scrivere cantando» di Palazzeschi è qui, in questo testo, proprio una variante: quella espuntiva, che sottrae al dettato originario della prima edizione del testo, 1926, il vocabolo «lodoletta»: un animalesco vezzeggiativo al femminile che è un nome e, insieme, il titolo di un'opera mascagnana di gusto *larmoyante* allora correntemente eseguita, di successo. Un'unica censura-autocensura efficiente, forse, visto che l'altrettanto metaforico «pollastrino» al maschile del medesimo tessuto linguistico resisterà; ciò nonostante la mascagnana *Lodoletta* si rivela suggestiva per Palazzeschi, consonante, da storia risibile e cruenta, con la sua poetica divisa tra buffo e malinconico.

Olanda e Italia, passando per la gaudente Parigi che è anche il «popoloso deserto» di Violetta, come altrove per la Venezia in gondola di offenbachiane barcarole o quella penitenziale e in maschera di *Gioconda*, o per l'Egitto semplificato di una figurina-Talmone variamente combinabile con una squallida messinscena provinciale di *Aida*; storie di «poveri zoccoletti» e di «poveri incendiari mancati, da poesia» destinate, nella fantasia e nei geniali allestimenti espressivi sortiti da Palazzeschi, ad incontrarsi all'insegna di un libretto d'opera lacrimoso e crudele che, parlando come in Leopardi di «primo amor», tra «zoccoletti rossi» perduti nella neve di Parigi (a «cancello socchiuso», e immaginando le lunghe notti di attesa dell'amato come in *A due*), crepuscolari bambini «incappati di bianco», «Cri... cri... cri...» di onomatopeici grilli della solitudine da fiorentina Festa dell'Ascensione e Sor'Isabella, gigli e pascoliani gelsomini, perfino «rovi»-biancospini per Principi Valentini, intona, dolce come una ninna nanna: «Serenata delle fate in onor di Lodoletta. / Questa notte per le strade, tutte bianche / dalla luna, passeranno tante fate. [...] / Stelle

tremate! Bimbi sognate! / Cantan le fate, cantan le fate!».

Vengono in mente, a individuazione e integrale decodifica delle «fate» in attesa o alla ricerca di «orchi» e «giganti buoni» che popolano l'oscurità palazzeschiana, le concordanze pregresse di una poesia-capolavoro dell'*Incendiario*, l'arditissima *La mano*; si pensa per parallelismi alle insistite richieste del nome nei casuali incontri notturni della *Piramide* con sottofondo parodico recuperabile nell'aria per soprano «Ah! Il suo nome!»; si pensa a Flammen che alla fine dell'opera, improvvisamente risvegliatosi e sbalordito, quasi come nel finale dell'*Interrogatorio* si chiede: «Che cosa c'è? [...] Chi c'è? Chi c'è?».

Se l'integrale anelito comunicativo del Palazzeschi della *Piramide* tende, sostanzialmente, ad «amare ed essere amati», «essere amata amando» è la gioia rimasta per troppo tempo ignota a Traviata: a Traviata che muore, che paga con la morte il suo unico momento di gioiosa e del tutto precaria e presunta conoscenza al *top* dell'esistere. Ha dichiarato il pistoiese Giacomo Trinci, il giovane poeta di *Cella*, che nell'epigrafe di quel libro cita da *Carmen* e in uno degli splendidi componimenti costitutivi dell'immediatamente successivo *Voci dal sottosuolo* cita dal *Trovatore*, dal suo carcere e dai suoi «ceppi» («...mira d'acerbe lacrime», in *Improvvisa l'infanzia. Mattatoio*, XLI): «Dentro *Telemachia*, al componimento *Callas*, c'è un doppio rimando: all'opera di Cherubini, e alla Callas deprivata di suono della Medea pasoliniana. Muta, «muta Medea d'amore», appunto. Ma potrei dire che ogni mia poesia presenta l'ombra di un canto perduto. Il melodramma tesse ogni mia chiusa forma, come una fissazione da cui non ci si redime. Dietro il ricorso all'opera c'è una nostalgia rivolta all'antico, ed una promessa volta al futuro: la felicità sensuale. La sintesi del pensiero che si mantiene ricorre sempre a quelle parole, a quel serbatoio d'immagini sottratte alla schiavitù dell'utile»¹³.

Ancora nel Trinci esordiente di *Cella*, l'ultima terzina del sonetto *Morte dietro paventi... a lato, a lato* propone una versione oscena del brindisi della *Traviata* («Fra e fra... finché durerà, libiamo / in sconcezza e salvezza, tondo tondo, / noi due, che un gran cerchio di fuoco ora chiude»), mentre nel madrigaletto *Alta si leva la nottata esausta* uno sfiibrato notturno funge da sfondo ad un Tristano vampiro, col dente assetato di veleno. Nel componimento *Le due sorelle*, infine, in *Telemachia*, un duettino a distanza fra le sorelle Pascoli invecchiate, ripristina tonalità da poemetto pucciniano: una vecchia suor Angelica sdoppiata, per ammissione d'autore, in Ida e Mariù fa direttamente toccare, impalpabile come si presenta, senza tracce e senza segnaletiche visibili, universo letterario e universo musicale.

Diceva d'altra parte Saba in una delle sue *Primissime Scorciatoie* dedicata a Verdi, riannodando i vincoli di una poesia fondamentalmente immobile e oscillante tra i termini di vita e morte: «È l'artista più genitale che io conosca, tanto da non essere più quasi un artista. La maggiore beatitudine della sua vita è quella di possedere la donna amata; la più grande sventura quella di perdere un essere caro. Sono le sue eterne melodie di amore e morte. Solo eccitante successo: il vino. Tutti i suoi personaggi cantano divinamente con alito vinoso»¹⁴. «La contaminazione dei registri – nota Monica Farnetti –, e il compiacimento commisto di tonalità raffinate e di altre basso-mimetiche, proficuamente dialettizza in ulteriore figura il contrasto anima-corpo di sabiana affezione»¹⁵. Quel Saba, si ricordi, che indicava, mitizzando ed ancora personalizzando, il più bel verso della poesia italiana dell'Ottocento nel libretto di Piave per *Ernani*: l'endecasillabo «Udite or tutti del mio cor gli affanni», con affanni nati da palpiti e, ad amore negato, portatori di morte. Quel Saba ottocentesco e nobilmente effusivo, tra colloquialità italiana di confine e patine antiche, pronto a ritro-

vare nel libretto di *Ernani* e in altri del primo Verdi (penso alla *Giovanna d'Arco*) l'incanto semplice o mediato della rima facile-difficile di *Amai* «fiore»: «amore», magari in significativo, testuale abbinamento (ancora in *Amai*) con quella di «dolore» e «cuore».

Ed ecco una lettura di *Autobiografia* 14 («Ritornai con la guerra fantaccino. / Fui cattivo poeta e buon soldato: / vorrei ben dirlo! Ma non pur bambino, / amavo contro il vero esser lodato. // Cantai di Zaccaria, cantai di Nino, / e d'altri figli del popolo amato») con puntuale sottofondo-controcanto patriottico dall'*Andrea Chénier* di Giordano («Si, fui soldato / e glorioso affrontato ho la morte / che, vile, qui mi viern data. / Fui letterato, ho fatto di mia penna arma feroce / contro gli ipocriti! / Con la mia voce ho cantato la patria!»); ecco l'*incipit* esternante e cantante del *Commiato* di *Cose leggere e vaganti* «Voi lo sapete, amici, ed io lo so» atteggiarsi tra Verdi e un'aria celeberrima di *Cavalleria rusticana* («Voi lo sapete, o mamma»); ecco l'isolata movenza d'attacco di *Sera di febbraio* in *Ultime cose*, con «Spunta la luna», di nuovo tra il Verdi di «Surta è la notte», nel *Trovatore*, e «Spunta l'aurora pallida pallida» del *Mefistofele* di Boito. Analogamente l'*incipit* titolativo di una lirica di Penna sembra doppiare l'iniziale, rilevato «Viene la sera» del tenore nella celebre scena d'amore di *Madama Butterfly*: «Scende la sera» (in *Croce e delizia*).

Amore e morte, come nella poesia di tutti i tempi, come nella poesia senza tempo. Analoga e diversissima dialettica instaurano tra i due poli i prelievi librettistici per via di non ideografizzata e quindi indichiarata citazionalità in atto recuperabili nei versi di Tommaso Landolfi. In Landolfi poeta (il tardo autore di *Viola di morte* e *Il tradimento*¹⁶) numi tutelari, divinità letterarie cui memorialmente dedicare la sistematica ripresa del canto di un apprezzabile, testimoniato petrarchista dodicenne sono Tjutčev e D'Annunzio. Il ro-

manticismo maledetto di Landolfi poeta ambisce in realtà a molto di più: a Nerval, a Rimbaud, soprattutto (ci sarebbe materia per un saggio) a Leopardi. Nel suo Ottocento primo e secondo, accanto agli epigoni e ai modesti estensori di versi (i cosiddetti minori) ci sono perfino, assolutizzati e senza tempo, il sommo Dante e il sommo Petrarca.

Tollerando in definitiva solo l'unicità del proprio destino, l'esemplarità fuori contesto del suo ostinato e perennemente mutevole autoritratto, per Landolfi Leopardi stesso sarà tutt'al più la maschera privilegiata di quell'agevole espressione che lega amore e morte cui la scelta poetica sembrerebbe, di diritto, poter aspirare. Ma in *Soverchiente fatica* «– Che risolvi, turbata anima mia!» non è un verso del sublime Leopardi, non è nemmeno l'altrove invocato «dio di Salisburgo»: è, appena rattenuto in cantabilità rispetto all'originale, un endecasillabo rubato a Francesco Maria Piave e Violetta Valéry, complice la musica di Verdi. *Atto primo, scena quinta (Violetta sola)*: «anima / solinga ne' tumulti», poi avvezza ad «aride follie»; «povera donna, sola», delirante nel paradosso di un «popoloso deserto» che per i più è una città. Anche Violetta eroina ottocentesca senza pace, votata alle proprie grandezze, a sacrifici e sconfitte: Violetta di morte. Il gioco di specchi, implicito in un titolo che richiama musicalmente uno strumento, ricomincia. Nel successivo libro di versi di Landolfi, *Il tradimento*, in (*Epitafio*) si leggerà: «Nacque; / Fu sempre solo / Tra tanta gente»; ma già in *Viola di morte*, alla solo attualizzata strofa centrale di *È passato l'inverno*, il testo propone, citando: «Forse sei tu che l'anima, / Solinga nei tumulti, / Gode sovente pingere / Dei suoi colori occulti».

Si noti poi come il verso successivo di *Soverchiente fatica* – ancora un'interrogativa giustapposta, che suona «Non avrai tu mai pace?» – proficuamente collegabile per suo conto all'ancora interrogativo «Or come dunque spero tro-

var pace, / Se per me tutto opposto effetto rende?» di *La catura lugliatica mi spenge*, comporti la dipendenza da un altro libretto di fosca ambientazione romantica e di sicura fascinazione per Landolfi (vi si riscontra addirittura, oltre a sprofondi silenziosi e infide lande montane, un «periglioso / mare di ghiaccio»), e da un'altra aria per soprano: l'aria di Wally – parole di Luigi Illica, musica di Alfredo Catalani – «Né mai dunque avrò pace?», nella quale una sfortunata ragazza alto-tirolese tragicamente predestinata all'abisso e al nulla vede già i «sogni ardenti» della giovinezza e dell'amore tramutarsi in «crudeli tormenti» e solitudine.

Ha scritto Pietro Citati (critico, qui, nonostante i giochi di parole da citare) tracciando l'*identikit* del personaggio protagonista di *Viola di morte*: «La sua intelligenza è dubbia e incerta, il cuore gravato da un orrendo gelo e da un sorriso ugualmente sinistro; e le membra piagate giacciono prigioniere del fango o delle più angosciose carceri di pietra»¹⁷. A ciascuno la propria leopardiana «cella», a ciascuno, da quando è nato, l'inferno dell'infelicità che fa del mondo un'immensa incisione di Piranesi. I prigionieri della vita gemono, e l'eroe, in odio ad un destino così ingarbugliato e bislacco da salvarlo e nel contempo distruggerlo, è ora il verdiano Don Alvaro. La morte sfugge, il tradimento si annuncia, la maschera – con o senza smascheratore (vedi *La maschera è una forza*) – rinnova le sue attrattive strategiche. L'invocazione di soccorso che chiude *Aprile ci tradisce* («O tu che in seno agli angeli, / Eternamente pura, / Salisti bella incolume / Della mortal iattura») è ancora una citazione spacciata a firma Piave; è, appunto, *La forza del destino*. Quella «regale stirpe» di Don Alvaro «sì nobile d'aspetto» è sceso in una bisca, sarà tra poco, travestendosi, un Don Felice per un Don Federico: «Si sentono voci interne: Prima voce: "Attenti al gioco. Un asso a destra". Seconda voce: "Ho vinto". Prima voce: "Un tre alla destra. Cinque a man-

ca”. Seconda voce: “Perdo” [...] Voce (dall’interno): “Al tradimento!”» (secondo il titolo della raccolta poetica a venire).

Amore e morte, ancora, elaborati e partecipati come racconti di avversa sorte e morte da situazioni affannose, claustrali e tetramente carcerarie, di separazione e di condanna, sino a fare, come in *Ernani*, «d’amore il talamo / Di morte [...] l’altar», o come in *Andrea Chénier* della morte condivisa sul carretto che all’alba conduce al patibolo «il trionfo dell’amor». Così sia in Palazzeschi che in Saba, sia in Landolfi che nel giovane Trinci il tema verdiano della prigione in cui inaspettatamente penetra la presenza salvifica dell’amata (per un poeta, la Musa stessa) ha il suo corso, magari per via di suggestioni e polverizzati spezzoni librettistico-musicali da cogliere al volo. Se il Saba di *Cuor morituro* che scrive *Eleonora* epigrafizza «Non scorderò mai più / questo Eleonora mia» presupponendo «Non ti scordar di me! / Leonora addio!», il ricordo del *Trovatore* sembra ripresentarsi e agire nel Landolfi di *Ormai la morte infrange*, laddove, per rapidissima e subito interrotta emergenza, l’avversativo «M’avrai; / Ma» sottende probabilmente l’alba fatale del libretto di Cammarano, quarta parte, scena seconda, allorché Eleonora con lucida e fiera determinazione, suggendo «il veleno chiuso nell’anello», precisa «M’avrai, ma fredda e esanime spoglia». E che dire, infine, in tema di *Trovatore* frequentatissimo, del pasoliniano omaggio lirico-esplicativo – nonostante le ingiustificate, proclamate riluttanze per così dire «antiviscantine» di Pasolini nei confronti del genere operistico – rivolto all’imbarazzante, sicura ingenuità di una divina Maria Callas innamorata di un predestinato a morte, intitolato appunto, come sulle scene e nei luoghi dell’arte, *Timor di me?*

L’immobilismo coatto e l’insopprimibile slancio libertario, la «stanza» e (pure nel Cammarano leonoresco del *Supplizio*) l’evasiva «speranza», secondo una rima che – co-

me Mengaldo ha acutamente segnalato¹⁸ – sigla, all’insegna di una rara apertura montaliana al cantabile, la dipendenza pucciniana di un luogo dei negativistici *Ossi di seppia*, Clivo: «e trova stanza in cuore la speranza», proveniente, testualmente derivato da «poiché v’ha preso stanza / la speranza» di *Bohème* atto I. La rima, neppure interna, ritorna in un lirica di Landolfi, *Talora simuliamo l’universo*: «Se in tanto lunga stanza / Non giugemmo a creare il nostro mondo, / Come potremmo avere la speranza / D’altri mondi, altri nidi ed altri fuochi?». E anche nel Landolfi di *Viola di morte*, puntualmente la memoria melodrammatica di *Bohème* funziona, verificabile con il ricorso a una contestuale immagine dell’instabilità, echeggiante, come già nel Palazzeschi in prosa di *Alma Poesis* che abbiamo citato, le vicende di intermittenti lumi malandrini, da promesso incontro d’amore: semantica richiamata, semantica fonicamente suggestionata per giunta, nel reimpiego e nella nuova espressività guadagnata (forse non insensibile neppure al «Passa il lume su per le scale; / brilla al primo piano: s’è spento...» del notissimo *Gelsomino* pascoliano), dalla suadente esternazione sentimentale di Rodolfo che, a fine romanza, recita: «Scendon nell’anima dolcezze estreme...». Ed ecco Landolfi: «Dal baratro dell’anima s’accende / Una fiammella, palpita, risplende, / Prima d’essere in nulla riconversa».

Il nascere e il morire (*Rima*, in *Il tradimento*), la rima «ultima e prima» nella poesia di Landolfi (*La rima, ancorché imperfetta*, in *Viola di morte*) come «L’ultimo bacio / o il bacio primo» di Adriana Lecouvreur, l’attrice tragica musicata da Cilea, feticisticamente impresso su simbolici, ingannatori e letali, fiori recapitati: un mazzetto di «viole appassite», viole non d’amore ma di morte; la difficoltà, ancora in Landolfi, del vivere e del commorire per un’animoso fanciulla angelica il cui evocato «balenare innanzi» (*Tu mi baleni innanzi*) rimanda al «balenare innante» di Alfredo Ger-

mont e addirittura al «Bella sì come un angelo» che Ger-mont padre dolorosamente, a sua volta ferendo, applica, nel parlare a Madamigella Valery, a un'altra donna: una vicenda di inganni. La poesia è quasi costretta a pensare alle scene, ad essere scritta cantando, delegando la propria voce e la propria dizione al canto di altre storie già scritte, ai suoi si-gnificati profondi, alla sua dilazionata tenuta di dramma in musica, alle sue contraffazioni disvelanti, somatiche e car-nali – per dirla con lo Steiner di *Vere presenze* –, situate, an-che nel citare, oltre la volontà e oltre la consapevolezza...

Così in Arturo Loria, l'autore del magistrale racconto *La parrucca*, che imbelletta una lirica spietatamente animalesca ma per lui umanamente contundente intitolandola *Matrimo-nio segreto*¹⁹; così nel «fremebondo», gelosissimo, Svevo, che pur scherzando su di sé e sui propri personaggi, cita e pro-saicamente parafrasa gli auspici di fedeltà del duetto d'amo-re di *Otello*, si paragona, al «fermo ed immobile» Don Bartolo del *Barbiere*, o affida al notturno, leopardiano canto di un «ubbbriaco melomane» l'accusatorio e amaramente di-silluso «Alzati!», culminante nell'*Eri tu...* del *Ballo in ma-schera*²⁰; così in tre recenti, concentrate ed intense poesie di Attilio Lolini, l'autore di *Arie di sortita*²¹, con una postmo-derna, stordita e spiazzante *Iris* còlta al risveglio di un sogno pauroso che continua («Oggi non so / se sto bene o male / ma sono sbocciate / iris di plastica // come accade spesso / di mattina / quando incontro / la signora anfetamina»), *Desdemona* (con rivissute «chiome» ed «erma landa», la «notte» e la «maligna stella» del finale, ancora, dell'*Otello* verdiano: «Guarda o notte / prestami un volto / capelli / sot-tigliezza di spazi / un sentimento qualunque // andrò nelle strade / mai visitate / che conosco // o notte di gioia / che si denuda // ma la maligna stella / spia tutto ciò / che si do-na»), *La partenza* (calcata sul coro d'apertura di pastori e ninfe del libretto di Calzabigi per l'*Orfeo ed Euridice* di

Gluck: «Non senti i pianti / e i lamenti / sparsi per te? // Ascolta il tuo amico / infelice che ti cerca...»).

E ci avviamo a concludere citando al quadrato, citando Luigi Baldacci che cita Giuseppe Verdi in esergo al suo elogiaticissimo *La musica in italiano*: «Purtroppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica»²². È la richiesta al Ghislanzoni librettista di *Aida* di quella che Verdi presupponeva e chiamava la «parola scenica»: una parola particolare, con proprie risorse e proprie regole, propri obbiettivi e propri effetti. In un poeta necessario ed essenziale, costantemente vicino per espressività alla musica e al silenzio come l'ultimo Caproni il citazionismo operistico si fa addirittura genere, strumentario, nomenclatura, titolistica calcabile (*Il franco cacciatore* di Weber), anagrafia, didascalia; persino, com'è noto (penso in questo caso a *Il Conte di Kevenüller*, che fin nel titolo autorizza un sottinteso allusivo più che a *Le Comte Ory* di Rossini a un'operetta e non di Aleso Leucasio ma di Lehár, *Il Conte di Lussemburgo*) struttura. Anche gli inserti in prosa del *Franco cacciatore*, del resto, non ricostituiscono il modello operisticamente canonico e dal libretto di Kind puntualmente riproposto di un'alternanza tra parola cantata e recitativi parlati di raccordo?

Alla citazione del tutto assimilata, irrilevata e disinvoltamente plagiante di Landolfi fa riscontro nell'ultimo Caproni, l'autore di *Citazione*, la fenomenologia della citazione che potremmo definire pregressa, perfezionante e nuovamente suscitatrice, e – complice una musica senza frontiere – «simulante». Afferma il poeta in margine alla elaborazione conscia e inconscia del libro apparso nel 1982: «È stata per me una sorpresa, perché quando mi son visto di fronte questi versi scritti, ho avuto l'impressione, non più in ordine cronologico di composizione, ma secondo un ordine logico, che avessero obbedito a un progetto [...]. Poi, cer-

cando un titolo, [...] mi cadde il dito proprio sul *Franco cacciatore, Der Freischütz*». E altrove: «Io avevo cominciato questo nuovo libro con un tirassegno. Poi m'accorsi che proprio il libretto, almeno la traduzione francese e italiana, parla di questo tirassegno [...]. Allora ho trovato altri punti di contatto, è stata soprattutto la musica a suggerirmi certe idee [...]. Ho ambientato la prima poesia *al limite della foresta*, ho letto meglio il libretto, ho introdotto Max, Samiel e altri personaggi, poi *In Boemia* (così si finisce con *L'aria del tenore*). Ho cercato di dargli questa struttura, diciamo così, operistica (ma non è il termine esatto), questa *simulazione*, ecco, di opera»²³.

Simulazione, falso su falso, «finzioni», per dirla con l'autore quasi debuttante. Già nel *Muro della terra* il poeta aveva prodotto *Su un'eco (stravolta) della Traviata*, musicalmente e semanticamente rimodellando in compagnia della dedicataria amorosa sogni e aspettative del celebre duetto *Parigi, o cara*, fino alla retorica dell'*annominatio* e del rispecchiamento («Dammi la mano. Vieni. / Guida la tua guida. Tremo. / Non tremare. Insieme, / presto Ritorneremo / nel nostro nulla – nel nulla / (insieme) Rimoriremo»).

Sta di fatto che con il sistematico ricorso al romantico, naturalmente magico e incantato, sinistramente corrusco e a tratti spaventoso libretto weberiano (citato e metricamente riconfigurato in un caso pure in lingua originale, attingendo da atto I, scena I: *Chor*) Caproni ritrova le sue fumose, realistiche e metafisiche osterie, i suoi bicchieri solitari, le sue dantesche foreste, i suoi treni, il suo gelo, i suoi magri e fulminanti paradossi.

La citabilità potenziale, già data e recuperabile, investe in questi termini materiali semantici quali la «caccia» e lo «sparo», la «stella» e l'«aquila», ma anche le naturalistiche «foglie», la «rosa», la «neve», fino alle «belve nel grembo alle selve», all'«occhio d'una babbola» colpita. Le «gole del

Lupo» del libretto, prima di diventare l'«Orrido del Lupo» riaffiorante al pari della voce di Max nel *Conte (La consolazione di Max)*, si interiorizza nell'«antro della gelosia» di *In Boemia*, la rima *mio : Dio* in bocca a Kuno («Coraggio amico mio: / Non mai perisce chi s'affida in Dio!») si accorda alle ricorrenze *io : Dio* di *L'occasione*, ma anche, di nuovo per sconfinamenti, di *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)* e *Di conseguenza, o: proverbio dell'egoista*. Il «convulsivamente» di una didascalia determina l'indicazione esecutiva dell'*Aria del tenore* («Andante, un poco convulso»), mentre possibilità di genere metrico forniscono i ritmi sincopati, da cruento corpo a corpo, di distici del tipo «Ah no, dal me nol separate! / Ah perdon non gli negate!» o «Il nostro suolo ha profanato! / Il cielo stesso egli ha sfidato!», e perfino, con cambiamento di voce da epigrafia compatta ma nel contempo intimamente dialogica e franta, modernamente vocalica e insieme dissonante: «La luna omai s'oscura, / Il fato vuolmi a sé. // Il cervo attende là / La sposa sia con te».

Dalla letteratura al melodramma, con libretti derivati da opere scritte e scrittori che firmano libretti (da Metastasio e Goldoni a D'Annunzio e Sanguineti), e viceversa. Diceva Heine che dove le parole finiscono inizia la musica: un poeta come Caproni, fiducioso nella spartito ma anche nell'inscindibile, invisibile libretto-codice che quella musica accompagna, sarebbe stato d'accordo. Ripensiamo al silenzio di Verdi, al silenzio cui si affida chi cantando scrive, al silenzio dello sgomento e a quello che qualche volta interrompe, grazie all'arte, il nostro fitto, vacuo e insensato parlare di uomini d'oggi. E vorremmo concludere questa rapsodica e solo indicativa rassegna – quasi un invito a riconsiderare la «follia mimetica» complessa che fa del linguaggio «un'immensa macchina di citazioni [...], un enorme meccanismo di ripetizioni inesauste e inesauribili» –, citan-

do: citando dal finale davvero caproniano di un bel racconto di Alessandro Banda, intitolato appunto *L'uomo delle citazioni*. «Procedeva con ampie falcate – scrive Banda –, verso il silenzio. Lo raggiunse. Fu un mutismo totale. Eppure, ne sono sicuro, pensava che anche quel silenzio era una citazione. Anche quel silenzio tenace citava qualcosa o qualcuno. Qualcuno. Forse il silenzio stesso di Dio. Il numinoso silenzio di Dio. Il luminoso silenzio di Dio. Il petroso silenzio. Di Dio»²⁴.

NOTE

¹ A. Rizzacasa, *Il paese di Iris non è il Giappone*, in AA.VV., *Iris 1898-1998. Il centenario*, a cura di F. Venturi, Livorno, Debatte, 1998, p. 85.

² Si vedano indicativamente P.V. Mengaldo, *Un verso degli «Ossi» e il libretto della «Bobème»*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 297-301; G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi dell'opera nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002; A. Dolfi, «Ars combinatoria», *paradosso e poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356; A. Pinchera, *Saba*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; M. Farnetti, *La scrittura concertante. Tracce della varia presenza della musica nella letteratura triestina novecentesca*, Roma, Bulzoni, 1990; P. Rosso, *Giorgio Caproni e la musica*, in AA.VV., *Giorgio Caproni e la musica*, Atti del convegno della V edizione del Premio letterario Lerici Golfo dei Poeti, a cura di M.L. Eguez, La Spezia, Edizioni Cinque Terre, 1991, pp. 51-127; G. Debenedetti, *Intermezzo*, Milano, Modadori, 1963 e *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974; L. Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997. È doveroso inoltre ricordare i numerosi spunti presenti nella saggistica di Folco Portinari, Marzio Pieri ed Enzo Siciliano.

³ Cfr. C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in AA.VV., *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, in particolare pp. 23-24.

⁴ A. Palazzeschi, *Il melodramma*, in *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972, p. 43.

⁵ La lettera compare in F. Tozzi, *Carteggio con Giuliotti*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 81.

⁶ Cfr. F. Tozzi, *Novale*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 104-105.

⁷ E. Jabès, *Batir au quotidien*, Cognac, Fata Morgana, 1997, pp. 55-56.

⁸ La consultazione tozziana è relativa a un esemplare di H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1912, per

cui cfr. M. Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993, p. 80. Cfr. adesso anche C. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001.

⁹ Cfr. Jarro, *La nuova opera «Iris» del M. Mascagni*, in «La Nazione», 21 novembre 1898.

¹⁰ Cfr. A. Palazzeschi, *Melodrammi*, in «Lacerba», 21 febbraio 1915, pp. 63-64.

¹¹ G. De Robertis, *Sorelle Materassi*, in «Pan», n. 2, febbraio 1935, poi in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 174.

¹² Cfr. rispettivamente *La sora Vittoria* e «*Mi darete di più*», in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 180-217 e 142-163.

¹³ Cito da una lettera dell'autore a me inviata in data 10 ottobre 2001. Le raccolte di Trinci *Cella*, *Voci dal sottosuolo* e *Telemachia* sono state edite rispettivamente da Pananti, L'Obliquo e Marsilio, 1994, 1996 e 1999.

¹⁴ La nota dichiarazione compare in U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Prose*, a cura di L. Saba, prefazione di G. Piovene, nota critica di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, p. 373. Sulla componente melodrammatica e librettistica singolarmente attiva in Saba si vedano le pionieristiche indicazioni di P. Quarantotti Gambini accolte dal poeta stesso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, e L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1972, soprattutto pp. 58-59. Cfr. anche il profilo monografico di F. Portinari, *Umberto Saba*, Milano, Mursia, 1963.

¹⁵ M. Farnetti, *La scrittura concertante. Tracce della varia presenza della musica nella letteratura triestina novecentesca*, cit., p. 108.

¹⁶ Rispettivamente Firenze, Vallecchi, 1972, e Milano, Rizzoli, 1977. Su Landolfi poeta in chiave musical-librettistica, oltre il già richiamato saggio di Anna Dolfi, si veda il mio *Leggendo versi di Landolfi*, in *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi*, a cura di L. Fontanella e A. Serrao, «Gradiva», vol. 4, n. 3, 1989, poi in M. Marchi, *Pietre di paragone. Poeti del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1991, pp. 191-201. Cfr. inoltre C. Bo, *Nota introduttiva a Racconto d'inverno*, Milano, Rizzoli, 1975, dove si segnala l'importanza della componente melodrammatica nella scrittura di Landolfi.

¹⁷ P. Citati, *Landolfi: romantico sconfitto*, in «Il Giorno», 7 giugno 1972.

¹⁸ Cfr. P.V. Mengaldo, *Un verso degli «Ossi» e il libretto della «Bohème»*, cit.

¹⁹ Il testo del componimento lariano, intitolato ricorrendo a Ci-marosa, compare, in una versione datata 12 marzo 1942, in M. Marchi,

Loria poeta, in *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 225.

²⁰ Cfr. rispettivamente I. Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, rispettivamente pp. 40 e 88, e *Il vecchione*, in *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, ivi, 1968, p. 141. Anche il Balli canta in *Senilità* riferendosi a Verdi, in particolare a *Otello* e *Rigoletto* (rispettivamente «Pria confessi il delitto e poscia muoia» dall'aria del III atto *Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali*, e il quasi proverbiale *Sì vendetta, tremenda vendetta*).

²¹ Libro edito nel 1989 dalle Edizioni Ripostes di Salerno-Roma.

²² Cfr. L. Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, cit., pp. 238-239. La citazione è tratta da una lettera di Giuseppe Verdi a Antonio Ghislanzoni (17 agosto 1870).

²³ Per le dichiarazioni rilasciate da Caproni nell'intervista radiofonica *Frangitempo*, 1987, cfr. l'apparato critico al *Franco cacciatore* presente in G. Caproni, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 1573 (analogamente, per il precedente riferimento titolistico del *Conte* all'operetta di Lehár, p. 1627).

²⁴ Cfr. A. Banda, *Dolcezza del rancore*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 104-105.

II

UN UNICO ROMANZO (PER UNA «VITA SCRITTA» DI TOZZI)

Tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero, che si movesse anche ad un alitare di vento; come si muoveva la mia anima. [...] Ecco che il mio libro doventava la vita stessa.

(*Bestie*)

Lo scrittore allo specchio

Questa «vita scritta» è un apocrifo, l'invenzione *en artiste* di un testo di per sé inesistente, un falso che ambisce fin dal titolo al falso d'autore. Modernamente, siglando punti di non-ritorno e nuove possibilità novecentesche appannaggio dell'esercizio letterario, Tozzi non ha mai scritto un'autobiografia, ma un'opera articolata e complessa che è corretto definire a sfondo autobiografico: un unico grande romanzo, volendo, scandito – come accade ad esempio anche in Svevo, dal giovanile *Una vita* all'estremo, incompiuto *Le memorie del vegliardo* – in grandi capitoli. Un unico romanzo, per di più, volto in Tozzi ad includere al suo interno, ibridamente e con assoluta disponibilità, forme diverse di sperimentazione della scrittura, e cioè tutti i generi di una pratica letteraria ampia e variegata che, oltre il romanzo, pre-

vede moltissimo: dalla novella alla prosa lirica, dall'aforisma all'espressione poetica, dal testo per il teatro alla pagina saggiistica.

Ancora, rispetto a esempi storicamente offerti da altri suoi contemporanei, rappresentanti di un Novecento giovane, la stima della «sincerità» e della vita stessa cui la scrittura, inseguitrice in fuga, guarda, si rivela in Tozzi singolarmente esigente: superando le prospettive del fiducioso, pauperistico moralismo vociano, la vergogna e le insostenibilità di ruolo che furono la forza dei crepuscolari, gli spregiudicati ed estroversi azzeramenti dell'avanguardia, e rivendicando al contrario un più impegnativo e rischioso intrattenimento di confronto con lo stesso contestatissimo D'Annunzio: quel geniale, inesauribile e ingombrante D'Annunzio, sensibile perfino, nel suo pirandellismo involontario e manieristico valorizzato dalla critica specie nel tardo, terminale *Libro segreto*, ad essere *uno, nessuno e centomila*, a trasformare in qualcosa di più difficile e implicante lo specchio privilegiato del proprio egotismo, del proprio vivere inimitabile. Come dice una scrittura materialmente sullo specchio, indirizzata «al visitatore» e a suo tempo delegata a fare attendere in un'accogliente e perversa stanza del Vittoriale nientemeno che Benito Mussolini: «Teco porti lo specchio di Narciso? / Questo è piombato vetro, o mascheraio. / Aggiusta le tue maschere al tuo viso / Ma pensa che sei vetro contro acciaio».

Un'altrettanto inospitale superficie riflettente (suggestiva ma nata da disagio, interminabile ma sostanzialmente riparatrice) si profila. La scrittura novecentesca di chi si guarda, scrivendo di se stesso e della propria vita, in uno specchio, diventa presto un'altra cosa: maschere, creature eventuali e inesistenti, riassuntive proiezioni di miti fatti persona che di per sé si fanno problematiche e insicure, tanto da autorizzare un attento studioso del fenomeno, il Battistini, a

intitolare un suo libro, all'insegna di contaminazioni e novità intervenute, *Lo specchio di Dedalo*. Nella pagina di Tozzi, uno scrittore di cultura che come tale rivendica una posizione di primissimo piano nel nostro Novecento, componente autobiografica e componente culturale si saldano. Persino l'antica valutazione in chiave affatto positiva avanzata da Giuseppe Antonio Borgese per *Tre croci* come unico romanzo tozziano «di materia del tutto impersonale» si rivela in questo senso deficitaria, visto che le tragiche disavventure dei fratelli Gambi attingono biograficamente alla cronaca dei librai antiquari Torrini di Siena e che soprattutto nella delineazione di uno di essi, Giulio, c'è anche, in sottofondo, l'anima di Tozzi: una semplificazione, una troppo facile annessione ad un volontaristico programma obiettivante e ricostitutivo, di patrocinio verghiano, fiduciosamente suggellato da un titolo come quello che Borgese avrebbe di lì a poco escogitato, nel 1923, per una propria opera saggistica: *Tempo di edificare*.

Si pensi, nell'ambito di quelle scritture dell'io indagate da Philippe Lejeune nell'ormai classico *Le pacte autobiographique*, al diarismo narrativo di *Ricordi di un impiegato*, testo che a causa della sua elaborazione stratigrafica cronologicamente distribuita in un arco assai ampio può essere considerato il primo e l'ultimo romanzo dello scrittore. Qui l'elemento autobiografico gioca un ruolo essenziale, dispiegato com'è fra attualità pressoché cronistica, decantazione dilazionata a più riprese, perfino provenienza da occasioni e contesti letterari allotri, in una sorta di solidarietà totale con l'opera che sta formandosi, di funzionale utilizzabilità. A certificare del puntuale rimando a vicende della vita dell'autore intervengono dati biografici come il soggiorno impiegatizio dell'aiuto-applicato Federigo Tozzi alla stazione ferroviaria di Pontedera e la sua condizione di giovane lontano dalla propria città, distante da una situazione familiare

a lui ostile e da una fidanzata che lo ama. Il diarismo letterario dell'opera ricalca persino, con riprese e sovrapposizioni talvolta esatte (è il caso dell'episodio del dentista empoleso sorpreso a esercitare il suo sanguinario mestiere nella camera d'affitto in cui l'impiegato vive), luoghi della corrispondenza intercorsa fra Tozzi e Emma Palagi, poco dopo – con il ritorno di Federigo a Siena, erede della trattoria «Il Sasso» e dei poderi di Castagneto e Pecorile – sua moglie.

A ribadire l'importanza dell'elemento direttamente desunto dalla vita, basterà poi rilevare come un fatto estremamente significativo della biografia e dell'opera di Tozzi quale la morte del padre trovasse originariamente riscontro – come hanno documentato ricerche recenti (alludo alla pubblicazione del testo in apparato del «Meridiano» delle *Opere*, Mondadori, 1987, e al mio studio *Storia dei «Ricordi»*, in *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Marietti, 1993) – nella narrazione. L'attacco del brano del 6 aprile che recita «La malattia di Attilia m'impensierisce; e le scrivo con un'apprensione che non mi lascia più pace. Se potessi avere un giorno di permesso e andare a Firenze!» rimpiazza, al controllo dell'autografo, un primitivo e sufficientemente sorprendente «Come finirà la malattia del babbo? Voglio domandarlo al suo medico», secondo un variantismo indicativo della complessa elaborazione cui un testo nato intorno al 1910 sarebbe andato incontro nel diventare, alla vigilia dell'improvvisa scomparsa di Tozzi, quello che oggi correntemente leggiamo e che soltanto una stabilizzata tradizione consiglia di chiamare ancora *Ricordi di un impiegato* (e non, come sarebbe giusto, con un distanziamento che il titolo definitivo voluto dall'autore suggerisce, *Ricordi di un giovane impiegato*).

Qui la malattia foriera di morte – forse per evitare doppiaggi venutisi nel frattempo a creare, ma ad ogni modo obbedendo ad altre esigenti forme di verosimiglianza che chi

scrive porta con sé – risparmia la figura del padre, investendo un personaggio diverso: dirotta la trama, volge – con il ricorso a finzioni e complicazioni (il protagonista stesso dei *Ricordi* da senza nome diventa Leopoldo Gradi) – ad un racconto più allegorico.

Rabdomanzia e cultura

La biografia di Tozzi, dunque, nei modi via via più liberi di una *tranche* cronologicamente concentrata ma allineabile a quelle offerte dalle narrazioni romanzesche di *Con gli occhi chiusi* o del *Podere*: storie di un'unica storia tra le quali *Ricordi di un impiegato*, fungendo da raccordo e fornendo loro continuità, sistematicamente si incunea. Ma anche la letteratura e la cultura, in queste cangianti proiezioni di sé che Tozzi effettua scrivendo, intervengono: fin dall'inizio, costantemente. L'impiegato stesso che campeggia nel titolo è, d'altronde, *topos* letterario collaudatissimo e di continuo aggiornato di una tradizione narrativa europea di matrice ottocentesca che va da Balzac e Flaubert a De Marchi, a D'Annunzio, a Kafka, a Svevo.

Che il naturalismo ed altre componenti culturali avesse avuto a che fare con la genesi di un testo come i *Ricordi*, fu Giacomo Debenedetti a sottolinearlo nella sua memorabile lettura dell'opera di Tozzi, anche se la drastica svolta operata a partire da un saggio del 1963 (*Con gli occhi chiusi*, poi in *Il personaggio-uomo* e in *Saggi*; ma si veda anche il più ampio resoconto tozziano presente nel *Romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971) restava incerta sulle modalità di intervento di una pur antinaturalistica, decisa inaugurazione del Novecento. Tozzi, da autodidatta insaziabile e vorace come un'«ape impazzita» (pericolosità della metafora, trattandosi di presunti entusiasmi e inadeguatezze di uno

scrittore in sospetto di ingenuità non meno che di patologia), rimaneva un raddomante dotatissimo ma fondamentalemente privo di confortanti indirizzi e strumenti di verifica, inconsapevole. E tuttavia proprio le lettere di *Novale*, al di là della vita e parte integrante della vita, avevano testimoniato fino dal 1902 – fra tanti autori e titoli di opere citati – pure di una lettura degli *Ideali della vita* di William James e quindi, sebbene in cifra, dell'acquisto avvenuto sullo scorcio del 1907 di un «libro di psicologia» identificabile con i *Principii* del pragmatista americano.

Si può affermare insomma che un Tozzi scrittore di cultura era già nato un tempo (è la sua protostoria letteraria affidata, oltre che all'epistolografia di *Novale*, ai pochi documenti residui del 1903, in versi e in prosa); poi la vita, semmai, si era resa responsabile di penose impossibilità e inconcludenze dell'esercizio artistico. Quando tra la fine del 1907 e il 1908 lo scrittore rinasce, a promuovere e corroborare la sua ripresa agiscono – assieme a situazioni biografiche di rilievo – testi. Anche una nota di Emma a piè di pagina di *Novale*, relativa all'influenza di Lombroso nella rievocazione tozziana di un superato periodo di reale squilibrio psicologico (energie consumatesi non a caso, a quell'epoca, in doloroso silenzio creativo), risulta informazione sufficiente a delegittimare l'immagine di uno scrittore poi accreditato da certa critica come *naïf* e magari psicotico, o almeno a sollecitare il problema di quali cognizioni un autore così freudianamente stimolante avesse in effetti potuto disporre.

La letterarizzazione e i filtri culturali che si frappongono tra l'io che narra e il personaggio della narrazione pregiudicano, in effetti, la molteplicità stessa dei ritratti-autoritratti e le relative soluzioni espressive cui l'autore e le singole opere si affidano. In *Una sbornia*, ad esempio, una novella pubblicata nell'aprile del 1915, Tozzi potrà immagi-

narsi ancora nelle vesti di un impiegato delle ferrovie ormai quarantenne che ha lavorato nelle Marche, a Poggibonsi, nei pressi di Bologna e adesso a Firenze, non ancora sposatosi, «e capostazione da molto tempo». La vita vede ridimensionati i suoi contributi, lo spurio autobiografo novecentesco stipula (soprattutto con se stesso) patti liberissimi, in apparenza meno vincolanti, estremamente disinvolti e permissivi nei riguardi di quella veridicità un tempo di agevole identificazione ed espressamente garantita, *in limine*, al lettore di un genere.

Ma già prima di diventare Pietro Rosi, il realistico e quotidiano figlio dell'oste del Pesce Azzurro di *Con gli occhi chiusi*, o Remigio Selmi, «l'erede del fu Giacomo», o l'«impiegato della vita» (la felice definizione è di Debenedetti) Leopoldo Gradi, Tozzi si era letterariamente proiettato in Paolo e, attingendo alle risorse anche altrove messe a frutto dell'autobiografismo *en travesti*, in Adele: un superomistico eroe sconfitto in chiave biblico-simbolista e un'isterica di accertata autorizzazione scientifica, protagonisti tragici ma tra loro diversissimi di un poema in prosa e di un romanzo in seguito destrutturato dal suo autore, giunto a noi in forma frammentaria.

Per il lettore che conosca Tozzi attraverso i titoli classici della sua bibliografia, l'incontro con opere come *Paolo* e *Adele* potrà rivelarsi inaspettato, finanche spiazzante. In realtà questi testi – databili rispettivamente 1908 e circa 1909-1911 – rappresentano due tappe rilevanti verso l'ineluttabile necessità del romanzo-capolavoro di Tozzi: quell'imminente *Con gli occhi chiusi* che nel dicembre del 1913 la moglie dice di «ripassare» a sera, in compagnia dello scrittore, scaldandosi al focolare della casa di Castagneto. Opere giovanili, ma – anche nell'ottica del racconto autobiografico in cui Tozzi subito si muove, sperimentando *alter ego* e modi espressivi così divaricati – fondamentali, se l'i-

perculturalismo esibito da un poema in prosa di gusto simbolista come *Paolo* o i sottofondi di informazione psicologica visibilizzati da *Adele* valgono subito a delegittimare l'immagine di un Tozzi scrittore di genio ma sprovvisto o inadeguatamente assistito da strumenti di cultura. Già in *Adele*, del resto, Tozzi si scinde. Al differimento autobiografico nel personaggio protagonista fa riscontro quello in un altro personaggio della narrazione, lo psicastenico Fabio, il giovane che Adele vorrebbe amare; e anche ad un'operazione di questo tipo sovrintendono indirizzi e supporti di matrice culturale, informazioni desunte: assieme a William James, *Les névroses* di Pierre Janet, soprattutto, esemplarmente bipartite nel trattamento di una materia scientifica in due grandi settori riassuntivi, la casistica isterica e quella psicastenica.

Nuove specularità, nuovi specchi di carta in cui cercare i lineamenti di un proprio ritratto. Raddomanzia e cultura in Tozzi si bilanciano, si integrano e si completano. Le risorse del fantasmatico a cui l'autore attinge implicano non tanto l'azione esclusiva, sollecitante e terapeuticamente compensatoria di pretese patologie, quanto una complessità di filtri e mediazioni che permettono allo scrittore, raccontando se stesso, di dare luogo a un universo originalissimo di personaggi, storie e modi di narrare: di essere, schematizzando, Paolo e Adele, Pietro Rosi e Leopoldo Gradi, Remigio Selmi e Dario Gavinai, e di narrarsi volta a volta, rappresentando senza sterili infingimenti se stesso e l'uomo, secondo una gamma di modalità criticamente fatte proprie, rapportabili ad esempi e modelli storicamente efficienti, sottoscritti e violati, che vanno dal simbolismo al naturalismo, dall'estetismo al crepuscolarismo, dal dannunzianesimo al frammentismo di marca vociana. Che poi Tozzi sia un artista nato, dotato in partenza di talenti solo da mettere a frutto, non saremo certo noi a doverlo precisare.

L'eroe, l'isterica

Subito la cultura interviene. *Paolo*, ad esempio, è un testo ermetico, in cifra, precocissimo (1908, all'indomani della morte del padre), il cui alto quoziente di letterarietà che ne determina la formalizzazione linguistica è tutt'altro che la sorgività irrelata di uno scrittore *naïf*: un testo, oltre che simbolisticamente patinato, di ispirazione religiosa, in cui parlando a Dio e di Dio e non del giornaliero Domenico Rosi, l'oste del Pesce Azzurro di *Con gli occhi chiusi*, il discorso, culturalmente confortato pure in questa specifica accezione, si fa di per sé difficile. E tuttavia i segni particolari esibiti dalla carta d'identità del protagonista di *Paolo* – un eroe sconfitto, tra Nietzsche e D'Annunzio, Emerson e le Sacre Scritture – sono già quelli del personaggio tipico tozziano, letterarizzatosi perfino nelle più sincere e necessarie confidenze epistolari del cosiddetto secondo tempo di *Novale*: un proprio passato come «fatti ineluttabili», «durezze», «una esperienza umiliante», forzata rinuncia partecipativa agli «aspetti quotidiani» dell'esistenza.

Il problema biografico di fondo che in tutto Tozzi si rivelerà determinante risulta, in *Paolo*, già messo a fuoco con sconcertante chiarezza: «Io non conosco quale legge mi unisce ai miei genitori. Io sono divenuto un uomo senza ch'io abbia la ragione della mia vita». Si noti soltanto come anche nell'imminente realismo di *Con gli occhi chiusi*, del tutto contrastato rispetto al simbolismo di *Paolo*, Domenico Rosi, un rozzo lavoratore interessato all'accumulo e alla salvaguardia della «roba», porti con sé, nel proprio nome che fu anche uno dei nomi di battesimo di Federigo Tozzi senior, un segreto: *Dominicus*, l'uomo di Dio, secondo una complicità che un luogo del testo visibilizza: «E credeva che Dio, quasi per accontentarlo, avesse pensato, insieme con lui, alla sua fortuna». Dio e una pseudonaturalistica vicenda a

sfondo economico (come sarà per *Il potere*) ricostituisce nei termini toscani della vita in campagna, l'Eden e i suoi divieti. E tuttavia nel romanzo del '13 l'allegorizzazione di una vicenda da narrare rifiuterà, fin dall'ideazione di un progetto, i travestimenti amplificatori di un intellettualistico Paolo che cita le Sibille di Michelangelo e Salomè o quelli patologicamente suggestivi di un'isterica figlia di borghesi benestanti.

«La solitudine – sentenza Paolo, tra eroismo ed estetismo – è un'immagine di Dio». Ma su Dio, o meglio sui vincoli che uniscono il padre al figlio, Paolo continua a interrogarsi per tutto il corso dell'opera: un'opera che annovera tra i suoi molti ingredienti costitutivi, fonti e suggestioni, perlomeno la psicologia e l'associazionismo di James, il Nietzsche di *Così parlò Zarathustra*, la letteratura di D'Annunzio, Huysmans, Maeterlinck, Régnier, Wilde, gli onirismi di Dante e Poe, la visionarietà del Passavanti e dei mistici, la natura di Emerson, Whitman e Angelo Conti, la Bibbia: dalle Lamentazioni ai Salmi, dall'Ecclesiaste all'Ecclesiastico. Poi, in *Con gli occhi chiusi*, Domenico Rosi potrà esprimersi popolarmente, rivolgersi a Pietro con il proprio linguaggio: «Perché preferisci stare lontano da me, che sono tuo padre? Dio ti deve toccare il cuore. Non te ne accorgi?».

A mettere in crisi la legittimità di un del tutto sorgivo e irrelato mimetismo autobiografico-realistico, vale qui, analogamente, nell'ambito del mondo agreste di Poggio a' Meli di cui Domenico è padrone, la semplice presenza di piante di limoni: antibozzettistici alberi della tentazione gialli di luce, un lusso o un inutile ingombro anche per il narratore se non fosse per sottintendere il divieto fatto da Dio ad Adamo, il peccato e la colpa. Con sottofondi biblici sotteraneamente attivi, l'Eden riappare tra i confini consueti, rurali e padronali, di fuori Porta Camollia: «una dozzina di

conche con le piante di limone: il solo lusso invece del giardino. Egli ne faceva un gran conto però, benché fosse stata una spesa che gli rendeva poco. Molte volte, secondo l'umore, non voleva né meno che Pietro le toccasse». Dodici tentazioni, dodici alberi della discordia, innumerevoli e incomprensibili occasioni di suscettibilità da non provocare che investono potentemente qualsiasi abitatore di Poggio a' Meli: «Era sempre poco contento; e li minacciava, immancabilmente, di mandarli via». «Io ho amato molto – rincalza, aiutando a capire, il Tozzi di *Paolo* – tra le piante dei limoni in fiore. [...] Un momento solo Dio ci ha concesso acciò che sia sufficiente fino alla vecchiaia». E in *Barche capovolte*: «E noi non sappiamo mai da quando cominci la nostra vera vita interiore, poi che il tempo si esprime soltanto con una serie di fatti che in sé stessi non sono computabili» (*Presso le luci*); oppure, secondo l'aforisma *Intorno all'anima*: «Ciascuno ha in sé un mondo, che è indeterminabile. Ciò che ne mostrano i raccoglimenti o le improvvise rivelazioni è una piccola cosa, rispetto alla parte destinata a rimanere sepolta per sviluppare quel che soltanto diviene superficiale visibile».

La conoscenza cui la scrittura tozziana si affida partecipa in realtà, fin dagli inizi, con i suoi bagagli di intuizione e di certificabili conoscenze, alle ipotesi noetiche avanzate dalla civiltà moderna: a quelle, principalmente, insoddisfatte degli esiti del razionalismo, schierate dalla parte dei sentimenti e degli istinti. Anima e psiche finiscono con il confondersi. Questo avviene esemplarmente in William James, l'autore degli *Ideali della vita* e dei *Principii di psicologia*. In James la comunicazione tra Dio e l'uomo è filtrata dal subcosciente, e nella cultura psicologica di Tozzi assieme alla conoscenza di Lombroso ci sono quelle di James, di Janet, di Ribot, di Bergson, fino a un compendio d'autore – come oggi si sa – dei *Tre saggi sulla sessualità* di Freud. Un

complesso di letture quanto mai composito e miscidato, ma che smentisce, assieme alla presunta ingenuità di uno scrittore, la sua altrettanto presunta patologia.

Mentre Adele sfoglia petali di rosa, lo scrittore sfoglia libri. Ecco, già puntualmente registrabile in opere come *Paolo e Adele*, il subentro del conforto scientifico. La religiosità di Adele, in particolare, è una jamesiana religiosità *morbid-minded*, derivata da una ipotizzata e oggi documentata conoscenza di *The Varieties of Religious Experience*. La cattiveria del mondo che in *Adele* si specificherà nella sopraffazione dell'uomo sulla bestia e della bestia sull'altra bestia è la stessa, connaturata alla vita, che fa vedere a James «nei nostri giardini il gatto infernale [che] scherza col sorcio palpitante, e stringe fra le mascelle ancor caldo l'uccellino che distende miseramente le ali»; talché in una novella di Tozzi, la leopardiana *Ringraziando le rondini*, si potrà leggere: «Sentiamo gli uccelli tremare per la paura di non poter fuggire da noi [...]. Soltanto un gatto – perché anche il gatto mi piace – lo posso giustificare se mangia un uccello» (e nella stessa pagina: «perché il contenuto della nostra *psicologia* è soltanto un'*esperienza* umana; ed anche un'*esperienza* molto imperfetta»). E non si leggono in James, e proprio nel James delle *Varie forme della coscienza religiosa* frequentate con profitto da Tozzi, queste confessioni? «Certo, io pensavo, io sono abbandonato da Dio [...] ed ero dolente che Dio mi avesse creato Uomo. Gli animali, io benedicevo la loro condizione, poiché essi non posseggono una natura peccatrice, essi non sono invisibili a Dio nella sua ira, non sono predestinati alle fiamme infernali dopo la morte. [...] Io benedicevo ora la condizione del cane e del rospo». Il lettore di Tozzi è costretto a ripensare in questa luce all'indimenticabile figura del cane Toppa di *Con gli occhi chiusi* e alla strepitosa pagina della strage dei rospi che compare in *Bestie*.

Ancora in *Adele*, il giardino di James e quello di Leopardi (la *souffrance* richiamata già da Borgese), il giardino dannunziano-simbolista e il giardino dell'anima di tradizione mistica convergono, all'insegna del pessimismo non meno che delle ragioni culturali. Quell'ampliato, irresistibile giardino dei supplizi sarà contemporaneamente il sogno nostalgico dell'Eden, l'incubo di un potere alle porte di Siena e una metafora del mondo. Il più notevole acquisto conoscitivo che ne deriva è che tutto l'universo, e non soltanto un superuomo fallito o un'isterica in preda ad ossessioni e turbamenti, abitano tra quegli ambigui confini.

«Étrangers aux choses, étrangers à tout», come si dice nelle *Névroses* di Pierre Janet. Di nuovo silenzi imposti, occhi chiusi, avvertite inutilità di personaggi straniati, «quelque fois, depuis leur enfance, d'une maladresse surprenante», che vivono patologicamente, sminuendo la consistenza del presente, anche i rapporti temporali: «de là cette obsession du passé». Ma Adele, nuova Iris mascagnana non salvata dal sole, seguendo il suo tragico destino regressivo suggerito come in *Paolo* dalla morte, a differenza di un eroe disposto a fare della solitudine un'«immagine di Dio» scoprirà la contiguità sofferente di un vitellino, di un tralcio di rosa divelto e calpestato, di un vaso di coccio per fiori vuoto e dimenticato; avvertirà, in altri termini, che la realtà frammentaria e separata in cui si è svolto il suo dramma è uno scenario che non conosce protagonisti, uno spazio apripilegiato e irredento che non ammette per nessuno – «bestie», «cose» e «persone» rigorosamente giustapposte, secondo una titolistica da trilogia in cui, anzi, l'uomo arriva per ultimo – forme di libertà.

Sotto il segno di una *pietas* leopardiana che non intacca, bensì rafforza, rigore rappresentativo e crudeltà, modernamente sostenuto da una ricerca scientifica di insospettata ampiezza e importanza che accomuna pure in questo senso

Tozzi ai suoi più congrui compagni di strada novecenteschi – Svevo e Pirandello –, si annuncia quello che Alberto Moravia ha chiamato l'«esistenzialismo di Tozzi» (*Invito alla lettura*, in F. Tozzi, *Novelle*, Vallecchi, 1976). La patologia di una personalità alternante, con il suo doppio portato clamorosamente alla ribalta, aggetta ormai – come nella storia della scienza – sulla presunta normalità. È la scoperta dell'inconscio.

Il libro del reale

Così, attraverso le normalizzate, quotidiane e realistiche vicende dell'«iper-inibito» protagonista del *Podere* Remigio Selmi (la definizione, pionieristicamente derivata da letture scientifiche di Tozzi, si deve ad Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano*. «*Il podere*», Liviana, 1972), lo scrittore potrà raccontare, oltre che se stesso, anche la vita di ciascuno di noi, il nostro essere al mondo. Ma per diventare Remigio, appunto, Tozzi non ha dovuto semplicemente vivere e scrivere, o perlomeno ha dovuto anettere al suo modo di vivere, prima della propria scrittura, la pratica di scritture altrui: cercandole, interrogandole, barthesianamente desiderandole. Al cap. XV dei jamesiani *Ideali della vita*, *La volontà*, c'è già in effetti un ritratto perfetto di Remigio Selmi: un ritratto che per suo conto non assomiglia affatto a quello del suo omologo *en travesti* Rachele, la volitiva, scatenata protagonista dell'atto unico *L'eredità*, dietro alla quale (la «matterella», la «telegrafista») l'autore e non altri si nasconde: «Certi malinconici, al contrario, ci mostrano l'esempio estremo del tipo opposto, iper-inibito. Le menti loro sono contratte in un'emozione immobile, di paura o di disperazione, le loro idee sono ridotte ad un sol pensiero, quello che per essi la vita è impossibile. Così essi ci

mostrano una condizione perfetta di “abulia” o incapacità di volere e di agire. Essi non possono né mutare di posizione, né parlare, né eseguire il comando più semplice».

Precisiamo pure che *L'eredità* fu scritto da Tozzi all'indomani della morte del padre, mentre *Il podere*, iniziato fin dal 1915, fu ultimato (se si eccettuano ritocchi che portano al marzo 1920, alla vigilia della scomparsa dello scrittore) nel 1918. Ma qual è il ritratto più attendibile di chi si cela dietro Rachele e Remigio? Non vivono ambedue i personaggi, rispecchiando realtà interiori contrastanti e compresenti di colui che vi si proietta, ciascuno della propria vita? «Io non so quel che porto dentro di me – risponde un aforisma di *Barche capovolte* –. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono dentro il profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli. E la mano ignota del destino ora mi avvicina ai bisbigli ed un'altra volta alle code paurose. / Soltanto l'acqua di tale pozzo ne potrebbe parlare» (*Io non so quel che porto*). Una conferma – specie potendo oggi disporre di un'importante testimonianza biografica fornita da Tosco Dionysos, alias Giuseppe Mazzoni, secondo la quale, al capezzale di Ghigo del Sasso, «il figlio saltò sul letto dell'agonizzante e lo prese per la gola ingiungendogli di lasciare il patrimonio a lui che era il solo figlio legittimo» – che «le scoperte di Tozzi sono prima di tutto, come dovevano essere, nell'ordine della letterarietà», che Tozzi «è stato sì uno scrittore autobiografico, ma piuttosto di un suo Io possibile, che non di un suo Io documentariamente reale» (L. Baldacci, *Nota introduttiva a Con gli occhi chiusi*, Einaudi, 1983, poi in *Tozzi moderno*, Einaudi, 1993; per la testimonianza del Prof. Simonelli riferita dal Mazzoni nella sua tarda e per molti versi sospetta *Vita fragmentaria di Federigo Tozzi il vecchio e il giovane...*, cfr. il mio *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit.).

Lo specchio interiore (come nel D'Annunzio del *Fuoco* o nel Montale avvenire di *Cigola la carrucola del pozzo...*, come nel Pirandello dell'*Ave maria di Bobbio* segnalato da Baldacci e in Santa Caterina) si allontana e si oscura; l'io si fa quanto mai cangiante, instabile e insoddisfatto, scontento di estroversioni e introversioni di sé: labirintico. Precocemente in Tozzi l'interscambio letteratura-reale si afferma, favorito e incrementato da quei libri osteggiati dal padre con il pretesto che fanno male alla vista, che rovinano gli occhi di colui che di lì a poco invocherà – facendo della letteratura poesia e del padre Dio – «Dimmelo tu, Signore, poi che vedi / là dove a me la vista è stata tolta» (*E m'è sembrato di portare addosso*, in *Specchi d'acqua*). «Pensando alla mia vita, al mio avvenire – si comunica già in *Novale* in data 14 gennaio 1903, atteggiandosi spregiudicatamente ad artista e sottraendosi alle regolarizzazioni di ritratto subito promosse dall'interlocutrice allora misteriosa, Annalena –, non posso mai separare il reale dall'immaginario o dal fantastico».

Il reale come libro: una metafora ricorrente in Tozzi, con Baudelaire e la poesia simbolista – D'Annunzio e Pascoli, ma anche Gozzano e Corazzini – non meno che sulla scorta di una scrittrice antica e formidabile, Santa Caterina, e di una complessiva cultura mistico-religiosa. Se per Santa Caterina il crocifisso stesso è il «libro aperto della vita» nelle cui pagine «ogni persona grossa e cieca può leggere», all'attenzione moderna di Tozzi si impongono libri ardui e problematici, impenetrabili come scrigni ma intuiti custodi di segreti e memorie, detentori di messaggi restii a rivelazioni anche quando propriamente religiosi, delegati a esser letti dall'anima. Come si è costretti a riconoscere ad *incipit* di una lirica in *Specchi d'acqua*, smentendo specularità e coincidenze dell'amore più ardente: «Mi fece penseroso un libro chiuso, / che l'anima non mai potette aprire».

Oppure, ancora in versi, ad apertura della terza quartina, invocando e cantando: «O libro d'oro, simile ad un frutto, / nessun, cred'io, ti potrà savorare! / Apriti sopra il cuore mio distrutto / che s'invogliava solo di cantare!».

Il repertorio di ricorrenze della similarità contrastata, delle impossibili somiglianze, dell'incalco spezzato, perduto per sempre, si arricchisce: una foglia verde come un divino «gran poema» da decifrare in compagnia di una donna partecipe di sofferenza, quasi novelli Adamo ed Eva sbigottiti e inconsolabili, ancora increduli, incapaci di sottostare alla condanna della cacciata («Noi leggeremo insieme, / tenendoci le mani», *Ad una amica*); l'orso di un libro di Verne letto da bambino «come se quelle avventure fossero toccate a me» o il favolistico liocorno (*Bestie*); una persona viva nel fondo di ceramica di un piatto (*Persone*) e i «grandi prati» di Petrarca, sconfinati e sconfinanti, ancora in bilico tra realtà e finzione, verde di campi e carta (*Bestie*). Si procede così dai disillusi rilevamenti all'insegna della chiusura e della inadeguatezza del tipo «Signore, troppo breve è questo canto / che nel mistero immenso è sigillato! / Io né men tocco il tuo fiorito ammanto / che dal sole più chiaro è rivelato» (*A Dio*), all'atto superbo di una creazione in proprio, antagonista e di rivalsa, di un libro immaginato e reale come il pampino di una vite, vite di una nuova vigna agognata e miracolosa come quella che – secondo un ricordo infantile certificato attraverso il personaggio di Remigio Selmi – Mosè fu crudelmente condannato dal suo Dio a non poter mai vedere. «Come c'è questo pampino – si legge in *Bestie* –, ci sarà il mio libro»

«C'è nell'anima mia qualche ritratto / che mi somiglia, e lo tengo nascosto; / a me somiglia come al vino il mosto, / e dire non saprei perché l'ho fatto. // Forse, gli occhi son stanchi di guardare; / e più non voglio piangere, pentito / di non esser dall'anima sparito, / di non avere barche sopra al

mare» (*Fascicoli*). La pratica letteraria investe anima ed esistenza, la scrittura – per estensione e in accordo con un'unica ricerca dell'uomo che è accertamento della sua identità anagrafica, delle sue origini – si fa a tutti gli effetti fondazione del reale.

«E quando io scrivo Signore...»

«Quel che vedo e penso è come se lo leggessi» (*Bestie*): cultura e scrittura ancora insieme. Tutto torna a gravitare su un titolo suggestivo, semplice e complesso, biograficamente sensibile e culturalmente iridescente, come quello del romanzo di Tozzi che oggi, a partire da uno storico saggio di Debenedetti che abbiamo citato, siamo disposti a considerare, anteponendolo al neo-naturalistico e borgesiano *Tre croci*, il capolavoro: *Con gli occhi chiusi*. A livello di biografia tozziana i riferimenti che il titolo sottintende sono all'inetitudine di un'esistenza in cerca di maturità e più in particolare, attenendosi a dati esatti, all'episodio della malattia agli occhi che colpisce Tozzi nel 1904, costringendolo per vari mesi all'inattività e all'oscurità. Ma in chiave di autobiografia culturalizzata già valgono di più un aforisma di *Barche capovolte* che recita: «Ma se mi sono chiusi gli occhi e mi si comanda di tacere, tuttavia vedrò cose maravigliose e possenti dentro di me» (*I fastigi*), o le stesse trasposizioni romanzesche di *Adele*: «La natura rigogliosa non si preoccupava di quel volto dimagrato e bianco e de' suoi occhi coperti dalle grosse bende». Così si rivela attiva la lettura di Santa Teresa d'Avila («Quando contempla il Sole divino, lo splendore l'abbaglia; quando guarda se stessa il fango le offusca la vista: la colombella è diventata cieca»), ma anche quella di William James, con le sue fiducie in una vista distolta dall'esterno fenomenologico e rivolta all'interno, effi-

ciente dietro il «nero schermo delle palpebre». E chi, se non il James delle *Varie forme della coscienza religiosa*, già diceva di Santa Teresa, saldando misticismo e psicologismo e anticipando quello che per Tozzi sarebbe stata una santa utile anche per chi non crede, Santa Caterina: «Scriveva mirabilmente pagine di psicologia descrittiva»?

«Santa Teresa – scrive Tozzi stesso – dice che è bene lasciarsi del tutto nelle braccia di Dio, senza prendere pensiero di qualche cosa. Io mi affido a me stesso. Mi conduca l'anima dove voglia» (*Io non ho preoccupazioni*). Alla ricerca di riabilitazioni interiori, di quell'anima tanto anelata e latitante nell'uomo di Tozzi che, distinguendo dalle bestie e dalle cose, risulterebbe garanzia di una benevola paternità e di una indiscussa appartenenza filiale, lo scrittore incontra la psiche, e con lei la cultura scientifica. Le dinamiche di un immaginario culturalizzato si arricchiscono, si danno il cambio, si intrecciano. «E quando io scrivo Signore – specifica un altro aforisma di *Barche capovolte* –, intendo parlare di uno stato speciale della nostra anima» (*Penelope*): anima e psiche, come avviene nel James di *The Varieties of Religious Experience* e come lo stesso D'Annunzio del *Trionfo* incoraggia, si profilano termini intercambiabili di un'unica indagine che persino a livello elementarmente vocabolaristico, di scelta di linguaggio adottato, rinvia a precisi ambiti tecnici di derivazione: *anima*, *estasi* e *rivelazione*, ma anche *coscienza* (o *conscienza*), *sensazione*, *percezione*, *stato mentale*, *associazione*, *inibizione*, *memoria*, *volontà inconsciente* (e già in Paolo «ricordo inconscio del passato» e «sacco pesante» dei ricordi dell'infanzia «rimosso»). È la scoperta dell'inconscio e, nel contempo, l'inaugurazione della poetica dei «misteriosi atti nostri» (secondo una celebre dichiarazione di *Come leggo io*) cui il realismo del profondo della scrittura tozziana si affida. L'immagine di un Tozzi in balia di ossessioni e grande narratore solo per via di proiezioni

simboliche risulta oggi insostenibile.

Così d'altronde, per più ragioni, i tempi sembrano oggi maturi per una operazione come quella qui tentata: una rilettura di Tozzi in chiave autobiografica realizzata per via di testuali estrapolazioni, aggregazioni e montaggi, tozzianamente effettuata «in assenza» ma in ascolto dell'autore, tra libertà da prendersi e scrupoli cui attenersi nel decidere di spazi, dosaggi e tipi di attenzione di pertinenza autobiografica da adottare ai fini della costituzione di un retrospettivo, riassuntivo «diario di un'anima»: un'anima avvertita «piena di occhi chiusi» (*Barche capovolte*) e non spiritualisticamente semplificata come nelle intenzioni autobiografiche simili alle nostre (il progetto è testimoniato) di una Emma vedova fattasi sostanzialmente biografa di se stessa, approdata con le sole lettere di *Novale*, sottoposte peraltro a tagli e censure, alla documentazione di una vantabile «conversione» religiosa dell'autore a lei dovuta e a un altro sovrimpresso, interessato «tempo di edificare» che non risolve Tozzi.

Un modo di raccontare, al contrario, che si attenga a quello dello scrittore, che lo rispetti, tenendo presente, costantemente, che nel finale del *Ciuchino* come al momento di inscenare un episodio quale la morte della madre in *Con gli occhi chiusi* o la nascita di Luigi in *In campagna*, l'atteggiamento nei riguardi del narrato si configura fondamentalmente lo stesso: parificate modalità rappresentative che corrispondono a una parificata visione del mondo, a una scientifica, asentimentale auscultazione della realtà, senza confini tra interno e esterno: quella privilegiata «ottica da dentro» di cui acutamente parlava già Pirandello recensendo *Con gli occhi chiusi* (in «Il Messaggero della Domenica», 13 aprile 1919). Un'imitazione, ancora, complessivamente valutabile «preparata», affiatata per via di familiarità filologica a un modo stesso di comporre di Tozzi: per prelievi selettivi da testi allotri, agglomerazioni ed aggiunte, come av-

viene – in obbedienza a una concezione «materiale» della scrittura e a individuabili tecniche – in *Ricordi di un impiegato*; un'operazione spinta agli ambiziosi paradossi di un falso, che fino a tempi recenti avrebbe potuto avvalorare, a discapito dello scrittore e del suo già penalizzato riconoscimento in ritardo di autore ai vertici del Novecento, l'immagine di un Tozzi istintivo, banalmente confessionale, della visceralità, di una vita fattasi immediatamente, per mere proiezioni di *phantasmata*, letteratura: senza intermediazioni apprezzabili, nel corto circuito venutosi a creare, appunto, tra anima e scrittura.

La nostra «vita» sarà un falso che, per essere veramente tale, credibile, dovrà, stralciando dalle opere di Tozzi e tentando nuove combinazioni testuali, rintracciare questi spessori costitutivi, ritrovarli, renderli visibili senza violarne l'intimo segreto, la loro stessa specificità che si fa segno, cifra: un racconto di sé che sottintenda soprattutto, per essere scritto, una ricerca espressiva che è insieme ricerca psicologica e religiosa: «Bisogna trovare se stessi – come afferma il Sant'Agostino delle *Confessioni* letto e doppiato da Tozzi – perché Dio è più profondo della parte più interna del nostro essere». Un falso che sappia in definitiva simulare l'incerta precarietà della vita, salvaguardando ad ogni passo la sostituibilità di ciò che nonostante tutto appare un destino, un disegno prestabilito; un falso in carattere con un autore che dichiara: «Io sono troppo abituato a queste storie vertiginose, che cominciano e finiscono soltanto nell'eternità» (*Persone*).

Autobiografia e allegoria

Rabdomanzia e cultura, come sempre in Tozzi. Che le cose stiano così, qualunque giudizio critico di valore dell'opera tozziana si intenda poi formulare, è un dato di fatto diffici-

le da respingere. Basterà aggiungere soltanto che oggi, a ben vedere, il dibattito fra gli studiosi, molto vivace e discorde, riguarda non tanto l'opposizione tra «ideologia del mistero» e «ideologia del sacrificio» (Petroni) o «ideologia» *tout court* e «realismo del profondo» (su fronti esegetici contrari Baldacci e Luperini), quanto, piuttosto, il sostanziale fraintendimento della nozione stessa di autobiografismo, così fondamentale e ineludibile in Tozzi. Soltanto una visione che rivendichi rigide coerenze finalistiche e non ammetta disponibilità dell'autore allo sperimentalismo può rimanere crociantamente intorita da un del tutto presunto autobiografismo dell'anti-allegoria, della mera preparazione alla letteratura che conta.

Scrivo, ad esempio, Edoardo Saccone: «*Il potere e Tre croci* – oggi sembra, o dovrebbe sembrare evidente – sono due testi essenziali del Novecento: né solo di quello italiano. Capolavori potentemente strutturati, di fronte alla loro complessa maturità anche un testo affascinante e sovente privilegiato dai lettori, come *Con gli occhi chiusi*, deve passare in seconda linea, canovaccio ed elaborazione sperimentale di temi ancorati a un filo biografico, autobiografico: a una storia non ancora interamente allegorica» (*Le cambiali di Tozzi*, in «MNL», vol. 104, 1989); e Romano Luperini, all'insegna di un Tozzi ideologicamente e stilisticamente omogeneo, per il quale anche l'accolta cultura psicologica dell'autore sarebbe servita non tanto al Tozzi di opere immature e irrisolte come *Paolo, Adele* o *Barche capovolte*, o alla costituzione-legittimazione di una «maniera» del profondo di preferenza attiva in *Con gli occhi chiusi*, nei *Ricordi* o nelle novelle, partecipando piuttosto alla maturità degli esiti del narratore venuto dopo: «Non si tratta di respingere l'ideologia tozziana o di mostrarne l'inconciliabilità con l'arte (quasi che il concetto di ideologia debba essere considerato obbligatoriamente, anche negli scrittori del nostro secolo,

come un sinonimo di *Weltanschauung* ottocentesca), ma, all'opposto, di capire come essa possa costituire il presupposto delle stesse novità formali e tematiche» (*Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, 1995). E ancora, una volta rifiutato il discorso delle due «maniere» e ciò nonostante ammettendo che anche «*Con gli occhi chiusi*, pur nella sua asimmetria strutturale, è certamente un grande romanzo»: «Ma anche *Il podere* è un capolavoro, come *Bestie e Ricordi di un giovane impiegato*. Quanto a *Tre croci* e *Gli egoisti*, pur non essendo all'altezza delle opere ora ricordate, sono pur sempre narrazioni di alta qualità che offrono un contributo decisivo alla rifondazione del romanzo dopo la distruzione fattane dai frammentisti vociani. Non si tratta – neppure per *Tre croci* – di una restaurazione, di un ritorno a moduli ottocenteschi, bensì dell'elaborazione di un modulo nuovo, capace di conciliare durata, flusso narrativo, strutturazione romanzesca con l'esigenza di esprimere la logica dell'inconscio e le sue spinte centrifughe, i suoi movimenti arazionali e sussultori, i suoi procedimenti simmetrici e paratattici».

Le antiche ipotesi evoluzionistiche di Borgese e De Michelis, anche dopo quel Giacomo Debenedetti che si continua talvolta sincretisticamente a sottoscrivere ed elogiare, non appaiono dimenticate, superate una volta per tutte e distanti, secondo un recuperato ed agevole Tozzi da *abrégé* «dal frammento al romanzo», della progressiva, via via rinsaldata conquista di un ordine morale (quello che con riattivato termine moderno si dirà l'ideologia, e in particolare l'ideologia cristiana), della tendenza a superare urgenze e inconcludenze dell'autobiografismo, della parallela capacità di allestire allegorie, storie saldamente organizzate e perspicaci di personaggi meno compromessi dall'invasività del dato personale, magari secondo quanto già Pancrazi, in un suo articolo sul «Nuovo Giornale» del 26 aprile 1919,

aveva avuto modo di chiamare la «torbidità fisiologica» di Tozzi, o Gargiulo, in una nota a margine di *Bestie*, avrebbe così riassunto: «E che significa?». In realtà, come ha sottolineato Luigi Baldacci fin dai tempi del suo notevole saggio *Le illuminazioni di Tozzi* (ora in *Tozzi moderno*, cit.): «*Tre croci* non era affatto, come pensava Borgese, un punto d'approdo, o uno svelenamento dall'autobiografismo. Tozzi avrebbe continuato sia nel segno di *Tre croci* che in quello degli *Egoisti*, indifferentemente; e avrebbe continuato ad essere autobiografico sempre, non perché – questo è il punto sul quale la critica nuova dovrà misurarsi – egli raccontasse o cercasse la propria vita, ma perché raccontava e cercava i misteriosi atti nostri e, tutto al contrario degli scrittori di memoria, non si serviva di ricordi organizzati nel tempo, ma accoglieva solo quei ricordi che non fossero *innocui*».

Per parte nostra, ritenendo del tutto plausibile rilevare artisticamente «maniere» e anteporre senza alcuna incertezza le resultanze romanzesche di *Con gli occhi chiusi* a quelle di *Tre croci*, continueremo a pensare alla chiave autobiografica come a una chiave tutt'altro che limitativa per affrontare e decidere del «caso Tozzi», della grandezza e della complessa modernità di un autore che se avesse scritto *Tre croci* ma non *Con gli occhi chiusi* sarebbe stato uno scrittore apprezzabile al pari di molti altri e niente più. Una chiave del tutto privilegiata, anzi, irrinunciabile e primaria ai fini della chiarificazione critica della poetica di Tozzi, dei dinamismi della sua scrittura e dei sottofondi culturali che essa, oltre la vita e parte della vita, presuppone. Crederemo, per lui, a risorse del fantasmatico rابدomanticamente accondiscese che trovano accrediti di conforto congrui, che anzi accrescono in ciò la loro capacità di espressione e, prima, la fiducia stessa nell'esercizio scrittorio; e non rinunceremo a pensare ad una sostanziale unilateralità della vita contrapposta alla poliedricità della realizzazione letteraria, di per sé

necessitante di varietà prospettiche, di plausibilismo rappresentativo, di strategie moderne, antimeccanicistiche e antinaturalistiche, votate al gesto in apparenza inincidente, imparagonabile a un omicidio o a un suicidio, di chi «a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata» (*Come leggo io*).

«Con una sensazione soltanto – nota del resto Tozzi in *Persone* –, noi giudichiamo del nostro tempo e delle nostre azioni. Ma un'altra volta capiterà di vedere le stesse cose con un altro sentimento. E, allora, diremo magari tutto l'opposto». Come nel dovere ancora decidere, appunto, della chiusura del suo romanzo più originale e, come per primo Giacomo Debenedetti riconobbe, modernamente qualificante: *Con gli occhi chiusi*.

Scrivere la vita d'altri

La nostra «vita» dovrà dunque trovare una comportamentistica persuasiva guardando anche al Tozzi critico, lettore e antologista di testi altrui. Come leggo io, come antologizzo io (dal monumentale *corpus* delle *Lettere* di Santa Caterina al ricreato frammentismo delle *Cose più belle*), come scrivo io: forme economiche della modernità, le parti per il tutto, una sorta di decentrato rifiuto delle trame e delle pretese completezze tradizionali a favore di quella sinteticità lirica che Tozzi è pronto ad annettere a merito della modernità della sua narrativa, di *Bestie* come di un romanzo, *Con gli occhi chiusi*, «che a qualcuno [...] non è parso un romanzo» (*Confidenze degli autori*, in «L'Italia che scrive», agosto-ottobre 1919). Dovrà raccontare «autobiograficamente» – per plagi esigenti, quasi in uno stato di *trance* medianica però vigilissimo – la vita di un uomo, dalla sua nascita alla sua mor-

te, mostrandosi strutturalmente disposta alle minute valorizzazioni protagonistiche che lo stile tozziano delega a una sintassi coordinante del punto e virgola, o agli spazi bianchi, o alle brusche saldature periodali mediante impieghi dell'avversativa: i *ma*, i *però*, gli *invece*.

Dovrà configurarsi come un racconto autobiografico novecentesco, valorizzando la interpretabilità metapoetica di un luogo di *Persone* nel senso di un esercizio fattosi, più che impervio, impossibile, nel muoversi in un sistema letterario specifico, articolato e compatto, che già in *Adele* dichiara leopardianamente «la vita già vecchia» e in un frammento di *Persone*, appunto, annota, secondo materiali presumibilmente residui ma non per questo meno degni di attenzione (specie pensando alle suggestioni evangeliche legate al nome di un sottratto alla morte): «Certe volte Lazzaro aveva una gran voglia di parlare della sua giovinezza. Gli pareva gli altri si scordassero che anche lui era stato giovane. Come era stato dolce, allora, guardarsi inebriato di sé stesso, nello specchio! / Perché non volete ascoltare? Ascoltatemi!». Interpretabilità suffragata a sufficienza, ci pare, dal frammento immediatamente successivo («Noi non siamo padroni di vivere quanto vogliamo. Anche la nostra memoria è involontaria»), e da ricollegare, ancora per via di cultura, a uno dei *Pensieri* di Leopardi. «Uscendo dalla gioventù – scriveva Leopardi –, l'uomo resta privato della proprietà di comunicare e, per così dire, d'ispirare colla presenza sé agli altri; e perdendo quella specie d'influsso che il giovane manda ne' circostanti, e che congiunge questi a lui, e fa che sentano verso di lui qualche sorta d'inclinazione, conosce, non senza un dolore nuovo, di trovarsi nelle compagnie come diviso da tutti, e intorniato di creature sensibili poco meno indifferenti verso lui che quelle prive di senso».

Dicevamo all'inizio di D'Annunzio, del suo pirandelli-

simo a sfondo manieristico-superomistico, dipendente fino all'ultimo, probabilmente, dal tripudiante elogio della «Diversità» innalzato, ad apertura di *Maia* e dell'intero ciclo delle *Laudi*, da un'anima che «visse / come diecimila» (*Laus Vitae, La Sirena del Mondo*). Modernamente, all'insegna della disarmonia e del disagio, in Tozzi la dimensione autobiografica della scrittura si dibatte, nei suoi equilibri sostitutivi, di risarcimento e di integrazione all'inadattamento, tra forze centripete e centrifughe: estrema disponibilità, gamma infinita, e insieme condanna alla riproposta di un nucleo tematico-ispirativo sostanzialmente concentrato e ricorrente, a una situazione-base. Intrattenimento, ritorno continuo a temi fondamentali, avvertiti e culturalmente accreditati tali, primo fra tutti il tema del padre e, rigorosamente derivati, quello del divieto di amare, dell'impossibilità comunicativa e della solitudine, dell'auscultazione onirica (già dal Roberto Scandigli degli *Amori vani*, che sogna una simbolistica «ninfa lievissima» dai capelli neri, sparsi su di lui e fattisi pesanti di «zocche d'uva»), della imperscrutabilità dei nostri comportamenti, atti deludenti e misteriosi – secondo una dichiarazione di poetica che già abbiamo avuto modo di citare – al pari del Dio-padre presupposto che li consente.

«Tutto ciò che è luce o ombra – come si afferma in *Barche capovolte* – proviene da misteriose disposizioni» (*L'immortalità*). E ancora: «Il Signore ci permette volentieri di cercarlo dove non è. / Egli è certo che un giorno la sua lucerna immensa sarà in mezzo alla nostra anima; è certo che quella luce ci piacerà più di qualunque altra. E, giunti a tal punto, il nostro passato sarà come un dipinto vano, oppure come un bassorilievo di cui brameremo più le ombre che le figure» (*Il mio egoismo*). Tra luce e ombra, «candore» e «macchie» dell'anima (*La coscienza*), l'imperscrutabilità non tarda ad investire la memoria, la capacità di «ingerirsi

intimamente nelle respiscenze e negli altri movimenti determinati da cause ignote», la stessa possibilità di essere sinceri, di raccontarsi: «Ma chi è colui che può ricordare tanto da non nascondere alla propria verità? I nostri ricordi sono incompleti e dipendono dall'emozione attuale. Né, forse, voi avrete la possibilità di scrutare. / La sincerità è il più profondo lavoro della mente nostra. [...] / Ma non esitate mai ad incolparvi. / Esaminate da ogni parte. Un ricordo può essere come un gran masso che è illuminato soltanto dalla parte di sopra. Rigidatelo. Talvolta avvengono cambiamenti radicali» (*Paolo*).

Un Tozzi fiero nel distinguere, tuttavia, polemizzando con Pietro Pancrazi all'indomani della pubblicazione di *Con gli occhi chiusi*, la sua «cattiveria» da quella dei personaggi e delle vicende di un romanzo; e insieme un Tozzi capace di giungere in un altro testo (una delle mirabili prose di *Bestie*), con il ricorso a pochissimi camuffamenti biografici e senza sostanziali autocensure, ad oltranzistiche forme di sincerità: «Alla mia anima appiccavo i miei fratelli e mio padre; e mi sentivo il sangue più arido della terra screpolata dall'estate; fermandomi a rompere con i tacchi qualche zolla entro la quale s'eran perfino seccati i fili di gramigna le cui punte bianche apparivano fuori. Se qualcuno m'avesse raggiunto e m'avesse detto: "sono tutti morti", finalmente la mia anima si sarebbe riavuta. Ma no, no; mai!». Sincerità solo in apparenza inconciliabile con quella all'insegna del rimorso e del sussiego – Dio e io testualmente fianco a fianco – dell'epigrafe a suo tempo voluta o sentita inevitabile per *Paolo*: «Dio, io non so se il mio libro esprima sempre la vostra altezza, e se io non ho errato qualche volta. Ma Voi mi correggerete in seguito, perché io mi sento sempre più vostro». Un'epigrafe aggiunta, ma proprio quando lo scrittore aveva ormai rivisto e definitivamente corretto, ricorrendo ad un inchiostro rosso vermiglio fra D'Annunzio e Co-

razzini, il manoscritto del suo giovanile, impegnativo poema in prosa di confronto.

Un giovane, una figliola

Per imprevedibilità e oscure simultaneità di contrasto còlte dalla scrittura, reagiscono le novelle, la «punta di diamante» della narrativa di Tozzi (L. Baldacci, *Introduzione* a F. Tozzi, *Le novelle*, Vallecchi, 1988, poi in *Tozzi moderno*). Alla primigenia impossibilità di amare che investe il rapporto padre-figlio rinviano emblematicamente due testi, selezionabili anche per mettere indicativamente in luce la capacità di Tozzi di svolgere situazioni analoghe in accezioni e secondo modalità narrative diverse, magari affidandosi – come del resto avviene nel settore romanzesco e in quello drammaturgico – a letterarizzazioni del personaggio al femminile. Così Tozzi, in due testi novellistici tardi, continua ad essere contemporaneamente l'Alfonso Donati di *Un giovane* e Fiammetta Pezzoli di *Una figliola*.

Alfonso è un diciassettenne che della giovinezza avverte, per via di malinconia, quei tipici momenti di imprevista e inspiegabile tristezza, di contatto con l'idea della morte. Anche il passato contrasta un'età, con i suoi calamitanti, nostalgici ritorni a ciò che è stato: «Qualche volta si sentiva ancora un ragazzo, e allora camminava più lesto per lasciare questo ragazzo, che era stato una parte di lui stesso, dietro di sé. Lo voleva mandare via a tutti costi; e credeva che quella passeggiata gli facesse trovare definitivamente il senso della sua adolescenza; di cui non era abbastanza sicuro». Le carezze di Alfonso all'erba di un prato visibilizzano (al pari dello slancio immedesimativo verso lo «stocco di granoturco» di una lettera di *Novale*, 15 settembre 1907) quella seducente e deresponsabilizzante sirena regressiva che av-

vicina alle cose, che allontana da Dio e a lui riconduce: «Quasi l'avrebbe baciata; perché era silenziosa e, come lui, non poteva parlare».

Ma la figura di Filiberto, il padre marmista cui Alfonso allora non sta pensando, incombe, minacciosa e *double face*. È lui che detiene la parola, il comando, la possibilità – come Dio al momento della creazione – di far corrispondere ordine e ordinamento. E la sua violenza è, insieme, per Alfonso, detestabile e affascinante, insopportabile e deliziosa: la bocca è impossibilitata a parlare, gli occhi – come al solito – si chiudono: «Ma s'era a pena voltato, che il vecchio, afferratolo per il collo e per un braccio, lo riportò in dietro. Lo voleva vedere, diceva, dentro gli occhi! Ma Alfonso teneva la testa bassa. [...] Non si reggeva più ritto, e avrebbe avuto bisogno di piangere e di abbracciare suo padre con un affetto che in quei momenti doventava immenso: anzi, solo in quei momenti, provava un vero affetto per il padre». Analogamente, il giovane si arma di coltello, con l'intenzione di uccidere un padre che è già stato chiaro nel riaffermare le sue prerogative e i suoi diritti creazionali: «T'ho fatto io, e io ti voglio disfare!».

Eppure ecco ancora, al di là della porta che separa il giovane dalla collera scatenata del marmista, i dolci richiami campestri, del giardino di delizie, dell'Eden perduto: «Ma non poteva allontanare da sé la dolcezza della mattinata, che gli pareva sempre più soave; e, con il coltello in mano, pensava a cose che l'estasiavano. Egli sentiva che non lui soltanto ma anche la sua giovinezza reggeva la porta chiusa». È il tema dell'imitazione del padre che ritroviamo attivo nelle pagine della *Capanna* (novella databile 1917-1919), dove tra Alberto e Spartaco, in realtà tra una vittima e il proprio carnefice letterariamente reimpostati e variati, la spinta affettiva dell'appartenenza – mimetica e identificativa –, è di nuovo fortissima. Dominano le inspiegabilità sog-

gioganti dei «misteriosi atti nostri», di quegli atti determinati da pulsioni inconscie che altrove Tozzi definisce «movimenti determinati da cause ignote» (*La coscienza*, in *Barche capovolte*): spinte che investono qualsiasi comportamento individuale e relazionale, condizionandone attimo dopo attimo sviluppi e significati, fino al protagonista della bellissima novella *Lo zio povero* (1914), l'atavicamente affamato ma rusticamente dignitoso Pellegrino di Paganico, altro «padre selvaggio» sopravvissuto ma in chiave buona.

La stessa cangiante ambiguità di sentimenti (e la stessa sostanziale, progressiva inclusione della figura del padre in una generale, sconsolata vicenda di estraneità e di solitudini) è riscontrabile nel personaggio di Fiammetta Pezzoli, coprotagonista assieme al vecchio Battista della novella *Una figliola*. Per due volte il padre ha vietato a Fiammetta di amare, costringendo la sua giovinezza di ragazza a sfiorire nel senza-tempo di una casa, tra gli specchi di un'immagine annoiata di se stessa e mortificanti incursioni all'esterno, tra la villania dei contadini. Dopo un veterinario incapace e un tenente valutato troppo giovane, è la volta di un impiegato del dazio, Ottorino: per il padre uno stupido già per il fatto che si dimostri interessato a sua figlia. Ed ecco la fondamentale, divaricata risposta del personaggio alle brutali imposizioni subite: «Ella aveva voglia di piangere, e rideva. / Rideva perché voleva obbedirgli. Il padre allora credette che tutto finisse. Ma la ragazza, con quei suoi capelli biondi su la nuca larga e quadrata, che paiono la fiamma d'una carta che brucia, e la fiamma si vede poco perché c'è la luce del sole, scosse la testa e se n'andò a mettere la fronte ai vetri della finestra».

Fiammetta (come l'indimenticabile Cesare di un altro racconto, *Un ragazzo*) appoggia la fronte ai vetri di una finestra, ai confini della sua scontentezza; fuori la cattiveria del mondo, complicata dalla vendetta di Ottorino, farà il resto, non risparmiando neppure la figura del padre. Allorché

la ragazza deciderà, dopo essersi lasciata deliberatamente ingrassare, di ammalarsi, nella casa del padre si consumeranno due parificabili destini di solitudine. La brutalità di Battista Pezzoli, perfino nell'epilogo della vicenda, rimarrà probabilmente la stessa: quella di Vincenzo Freschi, di Domenico Rosi, di Filiberto Donati e di tanti altri padri tozziani, aliena di per sé, per definizione, dalle sfumature. Ma la coloritura remissiva del personaggio femminile (l'opposto dell'istintualità portata al *diapason* della Rachele dell'*Eredità*), che sullo schermo della vita lo scrittore poteva puntualmente attingere al ricordo della madre, la mite figlia di nessuno (e madre quasi di nessuno) che Ghigo del Sasso aveva voluto con sé, è un indice sensibilissimo di quella *pietas*, presto scoperta, che coinvolge in Tozzi, come dicevamo, tutto l'esistente.

Così, i mesi che passano nella novella, con quella barba che si imbianca, le mani aggressive riposte nei guanti di lana, e quegli occhi diventati «pezzi di vetro luccicanti», finiscono con il fare di Battista Pezzoli un Dio che si affaccia da stellati di carta, un patetico vecchietto da presepe incredulo di fronte a una realtà che ora gli sfugge nelle sue ragioni, caparbio e bizzoso perché non può dire o, se esercita il comando, è costretto a farlo al futuro, nei modi di un'eccitata profezia domestica per più versi improbabile che è pura fantasticheria, una favola nella favola raccontata a se stesso e ad una «bestia» – Fiammetta – ormai incapace di lavorare. «Non le chiedeva dov'era stata; ma la fissava»; e adesso, fra le quattro mura ancora più strette di una camera, dopo aver reagito con un grido all'invito alla pazienza di chi cerca di consolarlo (la pazienza che «signoreggia l'ira» esaltata da Santa Caterina nella figura di Gesù crocifisso), «fissava gli occhi sul Cristo di latta colorata: allora la pelle del suo viso si assottigliava ancora di più, le buche delle guance si empivano di ombra; e la sua barba pareva finta».

Battista Pezzoli ridotto al silenzio, linguisticamente soffocato, riassorbito dal buio: anche lui, per usare crude parole tozziane che ci riportano a *Novale*, «un pezzo di carne andata a male», che fa intravedere lo scheletro. Si giunge alla fine, con il ricorso alle raccomandazioni e ai premurosi imperativi dell'affetto del tipo «Babbo, esci nel podere» (colloquiali, in realtà culturalistici, dedotti come appaiono, per calco, dalle *Lettere* di Santa Caterina), alla delineazione di un figlio che patrocina per il padre. Si sigla, in altri termini, una implicante inversione di ruoli, contraddetta soltanto dalle incontrollabili accensioni della malattia, che nuovamente aiutano l'inconscio a venire alla luce, ad esprimersi nelle sue logiche complesse: dalla speranza, in definitiva, che «quando sarebbe morta, il padre, preso forse dall'ira, avrebbe picchiato con il bastone lei e la bara».

La vicenda del giovane Remigio Selmi del *Podere* è alle porte. Ma per raccontarla compiutamente l'autore è passato, lo ricordavamo, attraverso William James, come pure ha presto ritrovato in una pagina della Bibbia – più che nelle fatalità di Verga – atmosfere e colori del suo romanzo: «Infatti se l'agricoltore o il pastore / o il lavoratore che faticava in aperta campagna / era sorpreso dal flagello, / doveva subire la ineluttabile necessità, poiché tutti erano legati dalla stessa catena delle tenebre. / Il sussurro del vento, / il canto soave degli uccelli fra i folti rami, / il mormorio dell'acqua corrente con forza, / il forte rumore dei massi cadenti, / l'invisibile corsa di animali vaganti, / l'urlo di selvagge fiere ululanti, / l'eco ripercossa dalle caverne dei monti, / li smarriva per lo spavento. / E mentre tutto il resto del mondo era rischiarato da una luce smagliante / e ognuno attendeva senza ostacoli alle sue occupazioni, / su loro invece si stendeva una notte profonda, / immagine dell'oscurità, che li attendeva fra breve, / ed erano a se stessi più pesanti delle tenebre» (Sapienza, 17, 16-20).

In modo analogo, *Giovani* si sarebbe intitolata l'unica raccolta novellistica d'autore, secondo un tema scelto – lo ha ricordato di recente Luperini (*Introduzione* a F. Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Rizzoli, 1994) – «perché capace di catalizzare una serie di interessi psicologici risalenti già al periodo della elaborazione di *Adele*». James, Janet, Ribot, Bergson, Compayré e le precoci consultazioni della «Revue philosophique» si combinano con la lezione filosofica di Leopardi, riconducendo Tozzi alla modernità di scrittori quali Svevo e Pirandello. «Se l'inettitudine – scrive ancora Luperini – era per Pirandello un male del secolo, il frutto di una crisi storica dei “vecchi” e dei “giovani” [...], per Tozzi è il carattere stesso di una condizione che può durare anche oltre di essa. L'inettitudine, per lui, è la “malattia” stessa della giovinezza». Remigio sarà un imbarazzante e imbarazzato giovane di questo tipo, incapace non solo di eseguire ordini, ma anche – ora che il padre è morto – di saperli impartire: «Ma, fuori, c'era un bel sole; e si sentì subito meglio. [...] Egli pensò, come se sognasse: “Sono giovane!”» (cap. XVII). «Godi, o giovane, nella tua giovinezza – rincalza, facendo da amaro controcanto, l'Ecclesiaste – [...] / Segui pure le vie del tuo cuore / e i desideri dei tuoi occhi» (11, 9).

Incertezza delle tenebre

«In fondo – annota Tozzi in un suo intervento saggistico intitolato *Le ciancie colla critica* –, costruiamo lunghi monologhi; di cui magari si sente la trasparenza ondeggiante, ma tuttavia capace di soffocare. Trasparenza, però insopportabile; e noi scriviamo, appunto, per provare un senso violento di liberazione. / Ma non sempre ci riesce; in questi attacchi della scontentezza, qualche volta illogica, la nostra ani-

ma non riesce né meno a trovare quella parola dopo la quale il vero lavoro comincia. E, così, avviene che, in vece di scrivere una novella o una lirica, la nostra anima s'indugia a sciorinare tutti i suoi dubbi e le sue ipotesi». E altrove, una volta superata la strategia dello sbandamento dei ricordi, della loro programmatica soppressione di oggetti contunidenti, con rinnovate disponibilità allo scandaglio del proprio passato e fiducie memoriali di diverso grado e tenuta: «Bisognerebbe che io potessi rifare all'indietro la mia giovinezza; ma è quasi impossibile, o addirittura. Io, ormai, non vedrò che segni di scorcio o scancellature» (*Contrasti*); «Queste colpe, come pendii dell'anima, sono inevitabili. Nessuno c'è che non senta, sotto il velame del proprio passato, una cosa che si muove ancora verso sé»; «L'uomo vive sempre una buona parte di sé stesso, cioè di quel che si è accumulato nell'anima. / Tutte le sensazioni posteriori hanno da combinarsi con le stratificazioni di quelle che sono anteriori. E quando la sensazione è riuscita a percorrere tutta questa superficie, come certi insetti che vivono dentro le foglie, empiendoli di arabeschi interni, allora noi siamo contenti» (rispettivamente *Il rimorso* e *Le vie*, in *Barche capovolte*).

Ecco, in un ricostituito viaggio ad occhi chiusi, dell'incertezza e del «parere», dell'insoddisfazione e della inevitabilità, le caleidoscopiche e tutte necessarie potenzialità del narrato: le versioni alternative di stessi episodi che sono qualcosa di più di «vita rivissuta», la vita che si moltiplica attraverso *alter ego* contraddittori e contrastanti (Rachele dell'*Eredità* e Remigio del *Podere*), le risorse tutt'altro che dissimulatorie dell'*en travesti* (oltre a Rachele, l'isterica Adele, l'erudita contessina Giulia degli *Olivi* – ma anche Adele è lettrice di Dante –, la bionda contadina Fiammetta di *Una figliola*), i differimenti autobiografici più decentrati e imprevisi, attivi persino (mediati dal riferimento cristolo-

gico, nonché da appresi e autobiograficamente recuperati caterinismo e pirandellismo) nell'oggettivata narrazione di *Tre croci*, fino all'essenziale, antiumanistico autobiografismo della sofferenza, del degrado, dell'abbandono e della dimenticanza, che si fa animale e cosa, che fa del mondo intero il «doppio» di chi scrive: una farfalla ferita, un embrice che si sporge, un ventaglio sbiadito, un uccello imbalsamato, un piccolo cimitero di campagna, una giovane derelitta incontrata sul Lungotevere per guardare negli occhi della quale, «addirittura privi di ogni carattere umano o bestiale» come gli appaiono, lo scrittore dichiara di avere dovuto «assolutamente dimenticare non solo la *sua* coscienza, ma anche ogni cosa della *sua* memoria» (*Il crocifisso*).

Ecco – procedendo a ritroso, in zone paraletterarie molto feconde, partecipi di questa «vita scritta» il Tozzi che anche nelle corrispondenze epistolari di *Novale* letterarizza se stesso e gli altri (fino all'immaginata «morte per vertigine» di Isola vecchia con cui la scrittura, prima che il finale di *Con gli occhi chiusi* sia scritto, opera le sue vendette), già prevedendo e programmando un uso letterario della lettera, anticipando addirittura materiali pronti al reimpiego come sarà per la composizione dei *Ricordi*: una fase gestatoria antichissima, arretrabile al 1902, in cui si attivano le metafore capitali della letteratura tozziana. Gli occhi chiusi, la jame-siana barca capovolta, il terrore della morte incombente già confortato da un «piccolo crocifisso d'avorio», il senso del divieto e il gravame della «oscura colpa a priori» sono immagini e motivi ricorrenti di un'anima al nastro di partenza della propria autonoma avventura nel mondo; e ancora, singolarmente tempestiva e intonata al *Qobélet*, l'individuazione di un'irredenta umanità bestiale, sofferente e crudelissima, cui prestare soccorso come al vitellino di *Adele* o all'albero dai «rami troppo schiacciati» di *Bestie*, con il rimpianto di quella che in *Paolo* è stata la «vita apparsa», mentre

violenza gratuita, non-senso, minaccia dell'«inibizione perpetua» sono i sentimenti avvertiti cui la richiesta culturale presta per suo conto assistenza. Ecco – in una sorta di livellata e differita «rappresentazione dolorosa» di ricordi che loro malgrado tornano a snodarsi (*Persone*), parte di un'autobiografia virtuale e modernissima – una galleria di anonimi, oscuri, inanimati e dimenticati, dostoevskiani umiliati e offesi intuitsi personaggi importanti e inevitabili, portatori di storie da raccontare, inesprese. Ecco, magari confuso tra loro o tra qualche animale da bestiario, metamorfico e imprevedibile, «l'altro Federigo», l'«altro io» che da padrone della luce si trasforma in ombra, riconfermandosi il prepotente, litigioso, fisionomicamente come nella vita «grave e muscoloso» avversario di sempre (*L'altro io*, in *Barche capovolte*), o diventa magro, «forse più leggero del suo bastoncino di bambù secco», come un sorridente e ciarliero fattore «ricco e ladro» dagli occhi celesti, in grado di riverberare sulla campagna «caratteri acutamente simpatici o altrettanto antipatici», pronto a sparire «tra i pampini della sua vigna, divenuta soltanto una sensazione di colori» (*Persone*). Ecco infine, con evidenti alterazioni cronologiche, l'idea fondamentale di un'intera opera letteraria balenata nel marzo del 1907, quando Tozzi era a Roma con Emma, lontano da Siena e dal padre: un'idea che, in anticipo sui giorni del maggio 1908 e su un altro decisivo ritorno a Castagneto, già si lascia cogliere e fissare in scrittura: «M'è apparso anche un breve dramma, il cui fondo m'è stato dato dalla portineria di questa casa. Non saprei. Una stanzetta col paravento, che cela un letto dov'è malato il padre del protagonista... Ma non saprei» (*Novale*, lettera dell'11 marzo 1907).

«Santa Caterina – affermerà lo scrittore – ci sbarazza di tutto ciò che ci impedisce di giungere al nostro io più profondo. E siccome a lei era aperta e manifesta ogni anima,

ella poteva scrivere le sue lettere con la certezza di essere su la verità» (*Prefazione* a Santa Caterina da Siena, *Le cose più belle*). L'ardore di carità fattosi scrittura di Santa Caterina rimarrà per Tozzi un punto di riferimento e un anelito, ma la sua poetica volgerà piuttosto, stabilizzandosi, a un leopardiano «stare nella disperazione». Il Tozzi poeta potrà tornare a rileggersi in una delle liriche dei *Fascicoli*: «Se questi soli spariscono mozzi, / ben altro sole l'anima travide / per gli occhi che d'azzurro sono pozzi» (*Sotto la morte*); potrà momentaneamente raccomandarsi o presumere di riconoscersi – in sintonia con *Colui che si guarda nella fonte* – come ai tempi di *Specchi d'acqua*: «Oh, poterti toccare, paradiso; / carne armoniosa ed umida di luce! [...] / Ritorna, Cristo, perché troppo è stata / mietuta dal dolor la specie umana. [...] / Signor che taci con amor paterno / l'anima comprendendo ti rispose» (*A Dio*); persino, come avviene in *Canto gregoriano*, escogitare identità da finale di componimento del tipo «il mio silenzio è come te Signore!». La tonante voce di silenzio di un Dio testualmente attivo nel giovanile poema in prosa *Paolo* nei termini di un conflitto fra chi detiene il *Logos* e un superomistico eroe illuso a tal punto da nobilitare la propria solitudine in «un'immagine di Dio», riconduce ormai per via di «misteriosi atti nostri», scientificamente accreditati e fondanti una poetica, alla radice etimologica stessa di un neotestamentario *mystèrion* (*myein*, chiudere): farsi «muti» e «miopi» (ancora *myein*), chiudere labbra e occhi per «intra-vedere» (cfr. Gianfranco Ravasi, in «Il Sole-24 ore», 1° ottobre 1995).

L'incidenza di buone novelle e risolutivi indirizzi ideologici, anche per l'autore di un'autobiografia immaginaria, in realtà mai scritta e del tutto delegata all'intervento evocativo di altri, si ferma qui. Sulla riattivata trasmissibilità di un incalco spezzato che torna ad essere forma perfetta prevale in Tozzi, anche a sentirsi o volersi finalmente sentire fi-

gli di un padre, una «somialianza inesplicabile» (*L'incalco*). Lo scrittore stesso risponde al volontarismo di Santa Caterina (un tutt'uno immaginoso con il «capo spinato di Cristo crocifisso» cui la volontà, «crociando» il proprio, si conforma) con assertive definizioni da trattato scientifico: «Noi siamo sottoposti alla volontà incosciente» (*Il mio egoismo*, in *Barche capovolte*). Se per Santa Caterina anche «La memoria diventa una cosa con Cristo crocifisso» (*La memoria e Cristo*, in *Le cose più belle*), per il bergsoniano e prefreudiano Tozzi «La nostra coscienza è il risultato di comparazioni che avvengono a nostra insaputa» (*Contentezza di sé*).

Ciò nonostante (proprio per questo) Tozzi continua a cantare, ad aggiornare la sua espressione artistica fino all'atto cruento che deciderà della sorte di un suo personaggio assassinato nei campi, tra pampini e grappoli d'uva acerba: «O mio crociato amore, non istare; / insanguina le vigne ch'hai piantate: / è la tua ploia questa dell'estate, / quando l'aridità vuol soffocare» (*Santa Caterina*, in *La città della Vergine*).

Scrivere per il padre

L'assoluta funzionalità del «primitivismo» di Tozzi (primitivismo, giova sempre ricordarlo, in accezione squisitamente culturale) non esita a riproporsi, a manifestarsi, e ancora in chiave di saldature psicologico-religiose mediate dal linguaggio. «Vi è in noi, sempre – si afferma in *San Bernardino da Siena*, di nuovo coniugando per puntuali imprestiti linguistici le resultanze jamesiane di un “libro di psicologia” come *Barche capovolte* a un pronunciamento critico – un mondo destinato al silenzio ed è forse il migliore e il più significativo. Le scuole letterarie hanno proibito di adoperare certi spunti emozionali, perché quando stiamo con la penna in mano sembra che essi si disfacciano come i sogni,

tanto appartengono, con profondità indicibile e con significato enorme, agli elementi meno equivoci che si rivelano alla nostra coscienza. Noi abbiamo dato alla nostra psicologia intima un senso convenzionale che si muta dinanzi alla realtà». È – inconsapevole e culturalmente sostenuta – la letteratura che precede gli eventi naturalistici della vita, fino ad un'altra scrittura premonitrice, ancora da brivido, reinterpretabile per colui che quella scrittura, autobiograficamente, oltre le sue intenzioni, redige: «Io sono morto una domenica, quando la gente cominciava ad escire di casa» (*Persone*): quasi una profezia, «prescienza» più che «presentimento» – lo ha suggerito Glauco Tozzi in uno dei suoi ricordi del padre (*Testimonianza per mio padre*, in *Per Tozzi*, a cura di C. Fini, Editori Riuniti, 1985) – che specificandosi all'occorrenza nel 21 marzo del 1920, quell'anno Domenica di Passione, estende biograficamente e inaspettatamente suggella le ricorrenti figurazioni del *Christus patiens* di un intero percorso letterario: da quei generici «figli crocifissi» accomunati e compatiti in una lettera di rievocazione del passato di *Novale* alle pagine tarde del *Podere* e di *Tre croci*, dalle prose di *Bestie* e di *Cose* alla splendida, già menzionata novella *Il crocifisso*.

Ma è anche, all'alba di quel lontano 21 marzo, l'inizio della primavera: la promettente primavera tanto invocata, artisticamente frequentata e discussa in Tozzi («Primavera giammai, non torna amore» secondo un verso delle leopardiane *Ricordanze*, «Orsù, figliuolo, non stiamo più in negligenza; ché il tempo de' fiori ne viene» secondo un'esortazione di Santa Caterina), la stagione ambiguamente resurrezionale e reliquiaria dei fiori campestri pietosamente sparsi sul corpo di Giacomo Selmi, cristologico e imprevisto «doppio» pregresso di Remigio. Si allude al ritratto terminale di Giacomo Selmi che compare ad apertura del *Podere*, in quelle pagine ritrovate dall'autore nel 1918, di un ro-

manzo iniziato anni prima, riemerso da una valigia e così valutato in una lettera alla moglie: «È bellissimo. Ci sono cose viste in un modo che forse non vedo più».

Una potenziale vicenda naturalistica di decadenza e degenerazione si fa storia simbolica, un biografico «piede bucato da una bulletta» aggetta su iconografie da Golgota presto precisate. «Remigio salì in ginocchio sul letto. Ma Giacomo, che aveva la testa ciondoloni sul petto e gli occhi chiusi, non se ne accorse né meno. Allora, gli chiese: / – Non mi riconosci?». È il tema della caduta del padre, già attivo nel romanzo del '13 e altrove in Tozzi, ma qui pervenuto alle sue conseguenze narrative di consuntivo e di bilancio. Ai sette anni di sopportazione della presenza di una serva al fianco del padre, il personaggio Remigio oppone i tempi bergsoniani che, al di là delle trame e delle superficiali occorrenze e ricorrenze che anche la vita porta con sé, interessano Tozzi: i tempi della «profondità», i tempi – sconfinati e attimali, indistinti e inesorabilmente vincolanti – della memoria: «Allora, Remigio appoggiò la testa ai ferri del letto e stette zitto; mentre quel che facevano dinanzi a lui gli pareva di vederlo da tanto tempo». La pretesa ultima notte di Pietro a Poggio a' Meli, soprattutto, segretamente continua: «Tali cose, con la sonnolenza e con la stanchezza, gli ritornavano a memoria, rapidamente; mentre pareva che il moribondo non lo vedesse né meno. Allora, si scostò dal letto; e si mise a sedere nell'ombra che faceva una scatola vuota accanto alla lucernina». Riecheggiano – per Remigio «uomo dei dolori» e per Tozzi scrittore di cultura – le Lamentazioni bibliche: «È bene per l'uomo quando porta / il gogo fin dalla sua giovinezza. / Sieda solitario e silenzioso, / perché Egli glielo ha imposto; / ponga nella polvere la sua bocca: / forse c'è speranza! [...] / Chi è che disse e le cose furono? / Non le comandò forse il Signore?» (III, 27-37); e ancora: «Egli mi ha condotto e ha fatto camminare / nella

tenebra e non nella luce; [...] / mi ha fatto stare nelle tenebre / come i morti del secolo» (III, 2-6).

L'agonia di Giacomo Selmi alla Casuccia prevede ormai, del tutto specularmente, l'abdicazione di Dio alla parola e alla vista, sue prerogative essenziali, suoi contrassegni: «quando tentava di dire qualche parola, nessuno lo intendeva»; «Giacomo aveva gli occhi chiusi, con le palpebre quasi trasparenti e violacee; dalla bocca mezzo aperta, respirava affannandosi quando il rantolo gli chiudeva la gola». L'assimilazione è più che annunciata: è in atto. Chi alitava sul mondo la vita, il padrone della luce il cui soffio decideva del giorno e della notte, le cui parole tonanti nel silenzio erano il «vento impetuoso» che spira dalla bocca in Giobbe 8, 2 (si ricordi l'apertura di *Con gli occhi chiusi*, con Domenico in trattoria che a fine giornata soffia sulla fiammella di una candela), ha bisogno di aiuto, di respiro: «Allora gli dettero un tubo di ossigeno. Remigio sorreggeva il cannello di gomma; da cui il gasse esciva con un sibilo sottile; e il morente protendeva le labbra, si scoteva e inghiottiva. Una volta sola, aprì la bocca: la lingua e il palato erano chiazzati di rosso scuro. Luigia disse: / “Ha arsione. Guarda che asciuttore!”». Si approda, nell'universo non salvato di Tozzi, prima che al riferimento cristologico distesamente sperimentato sulla proiezione di sé che sarà Remigio, a una cristologia del padre, còlto, lui che era un mostro, come un evangelico Gesù crocifisso, estremo Dio della sete forzatamente umanizzato e sofferente: «Gli accostarono alla bocca un bicchiere, credendo che potesse bere; ma gli rovesciarono l'acqua giù per la barba e la camicia. Remigio avvolse a un fuscello un poco di cotone idrofilo bagnato e glielo mise su la lingua. Il morente lo strinse; come per succhiarlo. / Poi il respiro doventò più grave e più rado, le mani gli si gonfiarono; si scosse, lamentandosi».

Il veterotestamentario Dio di Tozzi si fa Gesù, antici-

pando e complicando il più facile rispecchiamento sacrificale di Remigio; propone, volendo, anche l'ammaliante, oltranzistico e se così fosse davvero perverso camaleontismo di una nuova possibile alleanza, di immagini che equivalgano a una impensata buona novella di riscatto, sufficientemente cristiana e sufficientemente eretica. Non manca neppure – controlli il lettore, rileggendo in questa chiave il finale del primo capitolo del *Podere* qui presente, valorizzando le reiterate riprese temporali e la concisione da sintassi evangelica di un periodo-versetto come «Poi il respiro doventò più grave e più rado, le mani gli si gonfiarono; si scosse, lamentandosi» – il compianto delle pie donne: «Mentre le donne piangevano, guardandosi l'una con l'altra...». Oltre la morte che fa anche di Dio un uomo in croce, un figlio disorientato di un altro padre, persino la resurrezione appare presagita da una sorta di rassicurante e inquietante permanenza naturale, per cui la scomparsa di Giacomo Selmi sarà per il figlio che gli sopravvive la permanenza stessa della creazione, l'antico seducente e offensivo «mantello» di *Paolo* o il «fiorito ammanto / che dal sole più chiaro è rivelato» di una lirica di *Specchi d'acqua*, le superstiti ed esclusive «cose da amare», adesso, di un podere che tornerà a prosperare e rifiorire di continuo, perennemente: «Il cadavere era doventato, come improvvisamente, d'un giallo spaventevole; e gli sparsero sopra, dopo avergli messo un vestito, che Giacomo non aveva mai voluto rinnovare, pochi fiori di campo, portati da Dinda, la moglie di Picciòlo».

«C'è tanta primavera – dice una prosa di *Cose* – che mi fa paura. Viene fuori dalla terra e riempie ogni spazio, nell'aria» (74). Inscenando prima di ogni resurrezione la morte del padre, mentre Remigio Selmi teme l'inevitabilità di «qualche parola che gli sarebbe restata sempre a mente» (un irritato e distratto «Addio!», un concitato ultimo comando, un «urlo» che trascolora in quello dell'ora nona?), lo

scrittore trova le sue. Come si legge nella celebre *Lettera al padre* di un autore più volte e a ragione richiamato per Tozzi, Franz Kafka: «“Adesso sei libero!”. Naturalmente era un’illusione; non ero o, nel più favorevole dei casi, non ero ancora libero. Scrivevo di te, scrivendo lamentavo quello che non potevo lamentare sul tuo petto». Tozzi non aveva potuto leggere Kafka, ma aveva letto (e segnalato al punto giusto nell’esemplare dei *Canti scelti* che possedeva) una lirica di Walt Whitman che recita, nella traduzione autorizzata di Luigi Gamberale: «Io mi abbandono sopra il tuo seno, o padre mio, / Mi avvinghio a te, sì che tu non possa discioglierti dalle mie strette, / E mi terrò avvinghiato finché tu non mi rispondi qualche cosa. / Baciami o padre mio, / Toccami colle tue labbra, come io tocco quelle di chi amo, / Spirami, mentre che ti stringo, il secreto del tuo murmure che io desidero» (*Quando io declinava coll’oceano della vita*). E aveva letto – lui che sosteneva che «leggere, nel nostro tempo, è specialmente esistere. Ed esistere con tutta la nostra anima e con qualche fede» (*Persone*) –, assieme a Dostoevskij, a Leopardi e agli scrittori scientifici, la Bibbia: «Chi ama suo figlio gli fa spesso sentire la sferza. [...] / Muore suo padre, ma è come se non morisse, / perché dietro a sé lascia uno che è simile a lui. [...] / Un cavallo non domato diventa intrattabile, / ma un figlio lasciato a se stesso diventa un temerario. [...] / Accarezza tuo figlio e ti farà spaventare, / scherza con lui e ti farà piangere» (Ecclesiastico, 30, 1-9).

Così – dopo essere diventato uno scrittore straordinario, dopo essersi sufficientemente distinto da quel Federico Tozzi «uomo tolto alla vita industriale» di un’iscrizione da lapide solo in apparenza banale – il figlio rimane con se stesso e con la propria libertà. Instabili diversità e coincidenze forse ritrovate, là dove tutto avviene e si conclude: la casa del padre.

III

L'OPEROSA INETTITUDINE (PER UNA «VITA SCRITTA» DI SVEVO)

Nella solitudine il pianto s'affievolì. Forse io lo continuavo soltanto per essere più pronto a riprenderlo quando fosse capitato qualcuno. Così il mio *chauffeur* lascia camminare il motore quando ci fermiamo per breve tempo onde risparmiarsi la pena di rimetterlo in movimento.

E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi.

(Le confessioni del vegliardo)

Io e «fratelli»

È stato Svevo stesso a definirsi autore di un unico romanzo e a ricondurre le sue maggiori trasposizioni in personaggi letterari romanzeschi – da Alfonso Nitti a Emilio Brentani, a Zeno Cosini – agli spazi sufficientemente unitari e unificanti della derivazione autobiografica. Nella lettera a Enrico Rocca dell'aprile 1927 l'autore dichiara di avere scritto «un romanzo solo in tutta la *sua* vita»; l'autoironia – una precisazione ed un commento scherzoso ritenuti necessari – viene a ruota: «Tanto meno perdonabile di averlo scritto sempre male»; che è come dire, al di là delle insufficienze av-

vertite, che anche l'italiano decentrato, carente e insicuro di uno scrittore triestino e le difficoltà a padroneggiare la lingua cui un «barbaro» si affida ricreano unità. Vale preliminarmente, ad ogni modo, il rispetto di cronologie e progressioni maturate, di sequenze di immagini volta a volta rese possibili e così scandite, tra convergenze e divergenze, costanti e varianti di autoritratti per differimento, dal crescere di una propria vicenda esistenziale: tre «fratelli» (così Svevo nell'ancora tardo *Profilo autobiografico*, testo sulla cui anomalia compositiva sarà interessante tornare), attorno ai quali si raccoglie e fa da sfondo una ben più ampia e variegata casistica di «doppi» fantastici, di possibilità di esistere immaginate e sperimentate.

Svevo allo specchio, di fronte a uno specchio di carta che non lo lascia, che genera figure e virtuali maniere di essere, che popola un altro mondo di cui Italo Svevo è già – a differenza del biografico Ettore Schmitz – un abitatore: un'opera che solo tre romanzi compiutamente realizzati e dati alle stampe non esauriscono. Non è Svevo, ci si chiede fornendo subito qualche altra certificazione di supporto, il benestante signor Aghios in cerca di libertà ed emozioni di *Corto viaggio sentimentale*, o il rinunciatario e appartato scrittore di favole Mario Samigli ambiguamente baciato dal successo nei suoi vecchi anni (ed E. Samigli, prima che lo pseudonimo di Italo Svevo nascesse, si era firmato il collaboratore dell'«Indipendente» Ettore Schmitz) delineato in *Una burla riuscita?* Non è Svevo lo Zeno vegliardo dell'incompiuto «quarto romanzo»? E non è lui, oltre i confini narrativi, il protagonista di testi per il teatro come *Un marito* e *La rigenerazione*?

Al pari del senese Federigo Tozzi, suo congruo compagno di strada in quella potente operazione di smantellamento della letteratura di tradizione che sigla in Italia l'inaugurazione – secondo un celebre titolo di Debenedetti –

del «romanzo del Novecento», Svevo riempie fondamentale-
mente la propria opera di immagini di sé: le ricerca, tenta di
metterle a fuoco, le verifica nella loro tenuta di creature sin-
cere di una finzione con il ricorso a una pratica per lui irri-
nunciabile e in sospetto di mistificazione come quella scrit-
toria, di continuo criticata e discussa, contestata e contra-
stata ma valutata remunerativa. Diversi, rispetto a Tozzi, i
modi espressivi, i trattamenti della «materia d'origine», la
qualità della scrittura e i quozienti stessi di «invenzione» ap-
pannaggio delle due realizzazioni letterarie. Ma sta di fatto
che, culturalmente preparati ed esigenti, ambedue gli scrit-
tori, nello scrivere romanzi moderni in cui bene o male si
confessano, fanno della sincerità una stima assai alta, anche
in questo diversi, se ad esempio l'autore di *Con gli occhi
chiusi* problematizza anche in sede saggistica un fascino e
un'importanza letteraria di D'Annunzio cui fino all'ultimo
non si sottrae, mentre il biologicamente prosastico e antili-
rico Svevo se ne dimostra fin dagli inizi del tutto insensibi-
le, ricorrendo semmai, e quasi coltivandole, ad altre forme
rivelatrici della «menzogna» .

E come, al di là degli investimenti culturali ritenuti vali-
di, essere modernamente sinceri? Rispecchiando la vita o at-
tribuendo alla scrittura, su cui la vita incide, funzioni più
complesse, responsabilità più cogenti e decisive? Le posi-
zioni novecentesche si divaricano: perfino tra i sospettati
poeti, i sublimi cantori dell'io, da quelle di Ungaretti che di-
chiara di non conoscere opera d'arte che non derivi dalla vi-
ta a tal punto da raccogliere la propria produzione sotto il
titolo di *Vita d'un uomo*, a quelle di un Montale che in uno
scritto di *Nel nostro tempo* afferma: «L'ipotesi romantica
che l'arte nasca dalla vita anziché dall'arte già esistente, tro-
va pochissime conferme nella storia». Perfino uno scrittore
per molti versi distante da Svevo come André Gide, nel
1893, in un testo poi raccolto in *Le retour de l'enfant prod-*

gue, sostiene: «Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles» (*La tentative amoureuse*).

Già in data 1° febbraio 1905, d'altronde, durante i cosiddetti «anni del silenzio», del rifiuto della letteratura ma non della scrittura, un appunto diaristico sveviano anonimamente avverte: «È un uomo che scrive troppo bene per essere sincero». Dubbi analoghi, sulla base dell'inappellabile «una confessione in iscritto è sempre menzognera» della *Coscienza* (che sembrerebbe invitare semmai a una più agevole e diretta espressività dialettale o in altra lingua), si accampano a più riprese sull'uso dell'italiano, risorsa mistificatoria e inadeguata ambiguamente capitata in dote, per altri aspetti agognata e rimpianta nella sua pienezza: fino al «mito» di Firenze e dell'italianità che aveva condotto e continuava a condurre letterati triestini e friulani a vivere, studiare e intellettualmente operare – da Michelstaedter a Slataper, da Saba a Stuparich – nel capoluogo toscano. Una nostalgia dura a morire, ricollegabile alla parola risolutiva sfuggita e non pronunciata dal padre di Zeno, che a fine carriera e a fine esistenza di Svevo riaffiorerà nell'elogio alla forza e all'evidenza stilistica dei «toscanacci», i cosiddetti «vociani» Pea e Tozzi (così scrivendo al Crémieux il 15 marzo 1927, e aggiungendo: «Già tutto quel poco di buono che abbiamo passò di là»), o in termini del tutto affettuosi ma ancora all'insegna dell'«invidia», corrispondendo stavolta con Montale. Nel capoverso di una lettera (l'ultima) al giovane letterato genovese scopritore di Svevo e autore di una raccolta poetica d'esordio intitolata *Ossi di seppia*, da poco insediatosi all'ombra del campanile di Giotto, si legge: «Certo non sarebbe male di rivedere Firenze prima di morire. Per certi aspetti è la vera capitale. Perciò io tante volte invidio Lei che pur essendo costretto a fare la vita che non

è la Sua, la fa su un punto del globo ch'è veramente Suo» (lettera del 5 gennaio 1928).

Ma lo «scrivere male» dell'asburgico purista Svevo (l'«incondita prosa» e lo «stile commerciale» che subito Montale valorizza, seguito da Solmi, Debenedetti e Vittorini, come strumento espressivo affatto confacente) si è ormai ampiamente consolidato a quell'altezza – nonostante le preoccupazioni innescate dalla riedizione di *Senilità* – come una componente forte, in positivo, di quella ricerca molti anni prima intrapresa e mai definitivamente congedata, allontanata da sé. Ci limiteremo per il momento a notare, quasi per inciso, come esponenzialmente anche l'Alfonso Nitti ventenne e già senile protagonista di *Una vita* si intrattenga con l'idea e la pratica di un romanzo, e come quel progetto che dovrebbe coinvolgere nella propria realizzazione, favorendolo, l'amore di una donna, sia internamente accompagnato dalla solitaria nostalgia dello «stile fiorito» e, prima ancora, dai rassicuranti, infantili e sognanti ritorni ai libri scolastici della «sicurezza», alle parole salde e radiosamente definitive come tavole della legge, trovate una volta per tutte da altri, cui doversi conformare per dire la propria verità, per riprodurre la vita o evadere da essa, contestarla.

Poi, appunto, la vita interviene sempre, ad ogni momento, forse troppo, e lo scrittore deve inventarsi strategie alternative per sopravvivere a lei e alle spietate incomprendibilità di «madre Natura», escogitando nuovi obbiettivi, nuovi traslati e nuove originalità letterarie da trasmettere, inaugurando giorno dopo giorno, scribacchiando in privato o pubblicando romanzi, rinnovati cimenti. Fino a quell'implicantissimo e riassuntivo apologo di poche battute tenuto nel cassetto degli affetti domestici, da consegnare come un'ultima favola alla sensibilità delicata della propria figlia, e tuttavia disingannato e fierissimo come può essere la visione del mondo di uno scrittore vero, che dice: «Un angel-

lino fu strangolato da uno sparviero. Non gli fu lasciato il tempo che di fare una protesta molto ma molto breve. Un lieve grido. All'augellino tuttavia parve di aver fatto tutto il suo dovere e la sua animuccia volò superba verso il sole» (*L'uccellino e lo sparviero*). Quasi un'autobiografia, volendo, una quintessenziale «vita scritta».

L'autobiografia impossibile

Autore di un romanzo a sfondo autobiografico intitolato *Una vita*, fin dagli esordi Svevo diffida dell'autobiografia. A certificare impossibilità e moderne riluttanze dello scrittore nei confronti di un genere interviene, proprio all'interno della sua opera, persino l'umorismo: «Quante autobiografie!», già si esclamerà, compiangendo l'umanità, in un'annotazione del 1906. E ancora, circa il descrivere la vita, l'averla un tempo raccontata sia pure su cartelle accatastate in obbedienza ad un medico, nelle *Confessioni del vegliardo*: «La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso». È la prospettiva immaginaria di un mondo protetto, in sé raccolto e chiarificato, di un universo dell'ordine e della cristallizzazione dei conflitti, demograficamente spartito con assoluta equità per via di letteratura fra autori e lettori, e in questi termini paradossali, affatto letterari, pacificato, risolto.

Sta di fatto che Italo Svevo non ha mai scritto un'autobiografia (neppure il *Profilo autobiografico* del '28 costituisce in questo senso, come vedremo, un'eccezione apprezzabile), ma un'opera letteraria a sfondo autobiografico, e che

in varie circostanze il problema posto dal ricorso a un genere risulta lucidamente affrontato, ben prima delle attestazioni appena citate (che valgono ad ogni modo da consuntivo e nelle quali peraltro si riassume anche il tardo Svevo «teorico della pace»), nonché della pratica freudianamente anomala sostenuta dal Dottor S. ad apertura della *Coscienza*, per cui un paziente è terapeuticamente indotto a «scrivere la sua autobiografia», sia pure nell'ottica di un «buon preludio» alla vera analisi.

Sul tema autobiografico, e non da ora, Svevo rivendica competenze acquisite, una preparazione teorica e intellettuale. «L'autobiografia, come è indicato dalla parola stessa e come l'intendevano Alfieri, Rousseau e Goethe – sostiene con assoluto tempismo E. Samigli sull'«Indipendente» del 22 dicembre 1884 –, dovrebbe essere lo studio del proprio individuo e, in seconda linea, onde spiegare quest'individuo, lo studio della propria epoca. *The work and mission of my life*, titolo dell'edizione inglese dell'autobiografia di Wagner, ha il significato simile: Il lavoro di un uomo, ciò che un uomo è; la sua missione, la sua influenza sull'epoca. *Lebensbericht* non differisce da autobiografia se non perché non promette uno studio troppo intimo di se stesso ed un poco più del proprio destino; comunicazione (*Bericht*) è meno che racconto» (*L'autobiografia di Riccardo Wagner*). Nessuno dei due titoli, ad ogni modo, corrisponde per Svevo al reale contenuto del volume; migliore l'originale: «è più vago e se anche promette qualche cosa che somiglia ad un'autobiografia, non trovandola, non si può asserire di essere stato ingannato».

Difficoltà titolative, dunque, per un'opera che appare piuttosto un «composto bizzarro di storia, polemica, critica, e, a tratti impazienti incompiuti, di racconto della propria vita». Il rimpianto si visibilizza: «da Wagner ci occorreva un'autobiografia, una storia della sua mente, del suo svilup-

po, che avremmo posto a canto a quelle poche altre, romanzi della genialità, studi di un mondo, di cui Schopenhauer fa un essere a parte». È colta una sorta di pudore (virtù degli esseri deboli, candidati alla sconfitta), un «ribrezzo che somiglia al balbettare di persona spinta contro volere a rivelare a degli indiscreti cose che voleva tenere segrete», una riluttanza e sostanziali riserve a raccontarsi direttamente e con chiarezza, a vantaggio invece di alonature derealizzanti e oscurità cui collabora il «misticismo wagneriano», un misticismo fattosi romanticamente vita, che «rende l'autobiografia, in certe parti, simile a quei racconti di sogni tanto di moda qualche decina d'anni addietro». «È una visione! – conclude l'articolista – Wagner è condotto da un Dio, l'arte, a traverso ad un mondo di esseri inferiori e nemici».

Eppure la parte in cui Wagner si propone come critico fa capire come egli «aveva l'intenzione di scrivere l'autobiografia con quella pacatezza, quella tranquillità oggettiva che in merito al solo Goethe si dice tedesca». «Wagner – si aggiunge – avrebbe dovuto attendere e vivere ancora molti anni per poter darci una buona autobiografia. Non è solamente un carattere che si riflette nell'autobiografia di Goethe, ma anche le circostanze nelle quali egli scrisse; quando scrisse *Wahrheit und Dichtung* Goethe era già uscito vittorioso dalla lotta e donava alla nazione che glielo chiedeva, un commento alla sua opera artistica. Invece nel '79, quando venne pubblicata l'edizione inglese dell'autobiografia di Wagner, egli si trovava ancora nel periodo della lotta; l'autobiografia fu scritta per un giornale estero a scopo di propaganda. La differenza fra le premesse spiega del tutto la diversità delle due opere».

Il futuro Italo Svevo potrà d'altronde, fin dal suo primo romanzo, sentirsi abbastanza vecchio per incrociare sincronicamente al suo praticato diarismo un programma sostan-

zialmente autobiografico, ma sarà sempre in lotta, incurante di azioni promozionali a favore di primati antropocentrici, onomasticamente diviso e modernamente incaricato – non da un'occorrenza pratica o da un popolo, ma dal proprio desiderio e insieme dal mondo intero – a narrare se stesso. La nazione non avrà più frontiere, la lotta si farà cosmica, infinita, allineando, come in un titolo sveviano che fa pensare al Tozzi di *Cose e Persone*, «uomini e cose» di un allargato, inclusivo «distretto» non di Londra, ma dell'universo. Il riferimento a Goethe appare, in questo, estremamente significativo: l'impossibilità di poter essere Goethe (in seguito, come vedremo, còlta in Goethe stesso) vale come sinonimo – ben oltre quella stessa formazione mitteleuropea sacrificata dall'italianità dal tardo *Profilo autobiografico* che Svevo ibridamente redigerà – di modernità per via di disagio: emblematizzando la post-romantica separazione tra l'io e le cose di cui ha parlato William Empson, o la caduta del primato antropocentrico a livello di cose, in quelle cose e in quegli oggetti di cui la crisi testimoniata dalla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal resta documento letterario della cultura occidentale prezioso e ineludibile. Auree categorie e regole classiche vacillano, l'incertezza mina la compostezza, la pacificazione non è ravvisabile né nelle premesse né nei risultati di un esercizio.

La rottura con l'antico si riverbera sui generi, sulla loro praticabilità. Anche l'autobiografia consigliata dal Dottor S. nella *Prefazione* della *Coscienza* sarà testualmente un'«autobiografia anomala», strumentale, impura, volta a contrastare disagi e malattie dell'io come presume di poter fare una elementare e sofisticata «scienza per conoscersi», con la quale non solo il Dottor S. ma Svevo stesso intrattiene rapporti sufficientemente controversi. La psicoanalisi potrà testualmente accreditarsi, alla fine, come un «balocco» per artisti, al pari di Angiolina, l'antica, aggiornata passione gio-

vanilistica di un impiegato inquieto in cerca d'amore. E tuttavia anche l'avventura sentimentale del senile Brentani con una giovane sarà servita allora a qualcosa: a «sognare» – prima di conoscere Freud – *Ange*, a rendersi meglio conto, in qualche modo, del sogno della vita e a consentire allo scrittore, con la propria rinuncia all'interezza di una giovane donna corteggiata, altre insperate proiezioni letterarie di sé, nuove strategie di difesa nell'unica vera, serissima lotta da tempo profilatasi.

Sta di fatto che ordine e disordine si stabiliranno quali elementi di una comportamentistica appresa o resa inevitabile da come «madre Natura» si rivela all'osservatore moderno: al filosofo, all'artista e allo scrittore. Ordine e disordine conviveranno ad esempio, secondo lo Svevo saggista e conferenziere al «Convegno» di Milano nel 1927, nella vita e nella scrittura di Joyce. «Ma un altro critico ch'è anche un grande poeta, T.S. Eliot pretende: Questo intendo perfettamente, ed è quasi ovvio. Ogni opera è composta di vita propria e della vita che altri ci insegnò» (*Scritti su Joyce*): quasi che esperenzialmente, per uno prosaico e antilirico «scrittore di cose» come Svevo, pure l'immaginazione, con il suo potere di sommovimento e di sconvolgimento del già dato, di difesa e di contestazione libertaria dell'io che lotta, che affronta così, in solitudine, la sostanziale crudezza e l'orrore del mondo, costituisca un'esperienza indotta, riducendo la presunta libertà individuale a forme d'obbedienza a una pedagogia decisa e prefissata da altri, ad ammaestramenti largamente previsti da un Autore ineccepibilmente scaltro, spietato e inesorabile come «madre Natura» sa essere.

Anche Renan, che per suo conto si presumeva riassumibile in una epigrafe tombale del tipo *Dilexi veritatem*, in realtà, alla prova dei fatti, letto nella sua «autobiografia fatta a Tréguier» (dal carattere «tranquillo» perché l'autore vi appare «soddisfatto di se stesso, tutto intento ad allontana-

re ogni apparenza di contraddizione»), lascia l'articolista precoce della *Verità* (14 agosto 1884) perplesso: «L'amore alla verità si manifesta in due modi: Affermando il vero e amandolo, o negando il falso e odiandolo. Naturalmente che vero e falso possono scambiarsi, ma amando un'affermazione che si dice vera e odiandone un'altra che si dice falsa, si può asserire di amare la verità, forse ingannandosi». Nemmeno Joyce, d'altronde, scrivendo della propria giovinezza nel *Dedalus*, ha fatto «una vera autobiografia», come, in definitiva, «non lo è neppure quella del Goethe che pure, sicuramente, la iniziò col proposito di farla. Quando un artista ricorda, subito crea». Rimane il fatto, in Joyce, che «la propria persona [...] resta tuttavia il pernio della creazione», ed essa è «una parte importantissima e vicinissima del mondo», al punto che anche «la virtuosità non arriva a falsarla». Tutt'altro: «Nell'ispirazione – conclude il saggista joyciano – io direi che si muta perché si fa più intera. Ed è un'esperienza vastissima»; o, citando il parere di Dedalo stesso nell'*Ulysses*: «Nello stesso modo come il nostro corpo è fatto e disfatto giorno per giorno per il lavoro di una spola che aggiunge o leva i fili che lo compongono, così l'artista distrugge e ricostruisce ogni giorno la propria immagine».

Ultima riprova o operazione di verifica immediatamente utile per Svevo, desumibile dalla casistica di artisti sentiti e definiti saggisticamente, autobiograficamente «confratelli»: l'evoluzione dello scrittore irlandese disegna diagrammi paragonabili, autorizzando a cogliere, più che generiche affinità, veri e propri doppiaggi, destini condivisi: «Del resto i primi scritti che il Joyce pubblicò egli li firmò Stefano Dedalo. È una confessione».

Mi pare, mi sembra

«Mi pare di aver fatto un lungo viaggio a occhi chiusi, e non ho visto nessun paese, pur sapendo ch'erano dinanzi a me»: così Tozzi in una prosa di *Cose*. E Svevo, nel commentare da vecchio i suoi percorsi cartacei: «È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato, ma leggendone, mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota».

L'ambivalenza e la contraddizione dominano. Un immancabile margine di dubbio è avvertito necessario e costantemente tenuto presente, il credere e il sembrare che dal racconto del proprio io investono per irradiazione tutto il narrabile fanno spazio all'antinaturalismo, alla letteratura che presto e sempre di più – secondo una formula elementare quanto felice, ancora di appartenenza debenedettiana – «narra in quanto non spiega», ma che al contrario, ribaltando possibilità e fiducie tutte presunte, esige – indenne davanti e aprioristiche convinzioni di primati umanistici – spietate, rigorose e indefettibili registrazioni. Ci si muove modernamente, nella pagina di Svevo, all'insegna del più assoluto plausibilismo, in sintonia con l'eslege anticonformismo accreditato per via di ipotesi innovative e sconvolgenti dalla ricerca scientifica.

Il ricorso alla cultura psicologica (oltre che filosofica: Schopenhauer) risulta deciso, geograficamente favorito da un mitteleuropeo crocevia di culture come la Trieste d'allora. La scoperta, la concomitanza e la personalissima partecipazione alla nuova scienza psicoanalitica, si rivela un tutt'uno – accreditante, scompaginante, foriero dei nuovi coraggi narratologici esperiti dal terzo distanziato romanzo – con la persuasione di poter fare letteratura, magari a sfondo radicalmente autobiografico, promuovendo a materia di racconto insorgenze minute e contraddittorie, fatti in appa-

renza secondari e stranezze, rifiutando la pretesa importanza di accadimenti clamorosi, escludendo la grandezza insincera degli eventi fatali. Si punta al segreto, al sepolto, si misura e si interroga, promuovendolo a materia narrativa e a vera storia da raccontare, ciò che di visibile quel magma curioso (quante volte il narratore lega, come nelle giornate del sufficientemente disinibito *Diario per la fidanzata*, con «Strano»), insospettato e potentissimo, lascia cogliere. Si presta ascolto alle voci che provengono – indistinte e cogenti, suadenti e terroristicamente sbaraglianti – dal dostoevskijano sottosuolo, si riporta alla superficie, si inscena e si decifra – capitale, qui come nella scienza inaugurata da Freud, il ricorso al sogno – la comportamentistica sotterranea, complessa nei suoi simboli e nei suoi congegni ma decisiva di quel che siamo: l'inconscio. La *Prefazione* stessa alla *Coscienza di Zeno* mira a questo: a scoraggiare anche nel lettore un avvicinamento al testo nei termini di un aporetizzato resoconto di fatti oggettivi.

Dicevamo dell'autobiografia. Anche il diarismo, altra fondamentale scrittura dell'io praticata da Svevo, in accezioni proprie e improprie, risulta a fine percorso integralmente contestato, dimostrato del tutto fallibile nei suoi propositi di registrazione simultanea, «in presa diretta», della vita, e nelle sue implicite pretese, confortanti e rassicuranti, di atto squisitamente raccolto, intimo e in ciò rivelatore. Andrea Battistini coglie bene nel suo *Lo specchio di Dedalo* (Bologna, Il Mulino, 1990), proprio alla luce del freudismo, le distanze che intercorrono fra diario e autobiografia: «In termini psicanalitici, il diario rappresenta il rifugio materno, il paradiso artificiale, l'intimità regressiva, tranquillizzante nella ripetitività periodica con cui ci si ripara in esso». E ancora, per opposizioni: «Se l'autobiografo cerca di dominare il tempo, inquadrandolo entro un disegno teleologico che prospetta un significato profondo (una predestinazione,

una vocazione, una conversione...) dietro la contingenza, il diarista si accontenta di lasciarsi condurre dal suo fluire, si adegua al ritmo imposto dall'esterno, galleggiando sull'onda variabile e imprevedibile delle giornate».

Volitivi e malinconici, imperturbabili efficientisti e personalità introversive si confrontano: Cellini e Alfieri, Leopardi e «Zeno Cosini, la maschera letteraria di Svevo». Zeno, non Svevo, e dunque soprattutto un diarismo esponenziale, di secondo grado, simulato e romanzato, garantito nei suoi atteggiamenti presupposti e nelle sue fiducie ascrivibili a tali spazi da un globale e inglobante progetto scrittoriale di cui un diarismo letterarizzato risulti, superato il diarismo delle rinunciarie «scribacchiature», una componente combinabile, un ingrediente o una funzione. È di nuovo Battistini, d'altra parte, a richiamare l'attenzione sui significati legati alla ricorrenza anniversaria, passato e insieme eterno presente: una dimensione ad ogni modo mitica e non storica del diario. E si pensi, a base di ricorrenze e anniversari borghesemente e ambigualmente onorati, all'ossessione che dà luogo per il fumo a promesse e proclami letterariamente e parodicamente solennizzati: mania su mania che veicola in Svevo, attraverso menzogne che il tempo rivela di continuo tali, la smentita della vita rigenerata, l'inattendibilità della cesura resurrezionale operabile, dell'*incipit vita nova* sempre dilazionato, soggiogato dal fluire immobile e inesorabilmente malato dell'esistenza.

Alle «ultime sigarette» faranno eco nella *Coscienza* gli «ultimi tradimenti» e gli «ultimi abbracci» per Carla. Tutto è insicuro, provvisorio. Una sorta di ambivalenza di soccorso, con la sua sostenibile interpretabilità di atto involontario e casuale, coinvolgerà pure lo schiaffo a Zeno, punitivo e colpevolizzante, del padre moribondo. Ciò nonostante – nonostante appunto ambiguità e insufficienze che tutto investono, non esclusa la propria protestata esperienza di una

letteratura a sfondo psicologico tesa fin dall'inizio ad indagare l'io e a produrre plausibili, allargati documenti in tal senso – di una cosa Svevo si dimostra biograficamente sicuro: «I suoi amici possono testimoniare ch'egli mai ammise che i suoi romanzi valessero poco» (*Profilo autobiografico*). Certezza accampata non solo *a posteriori*, quasi una furbesca garanzia della continuità di una mai evasa o tradita chiamata dell'arte. È proprio quell'arte irrecusabile, un po' noiosa e qualche volta pernicioso, che continuerà a parlare per interposta persona attraverso Mario Samigli, il protagonista del tardo racconto *Una burla riuscita*. Poco crepuscolarmente, almeno di notte Mario reagirà ai propri incubi di scrittore sempre colpito, messo a tacere. La protesta viene dal profondo: «Merito altro!». È la verità notturna, la verità del sogno che, sottrattasi a simboli e logiche allotrie, si fa grido.

Testimonianze

Testimonianze specifiche su Italo Svevo *sub specie* anagrafica di Ettore Schmitz non mancano: prima di tutto quelle provenienti da una prospettiva ravvicinata e in ciò privilegiata quale l'ambito familiare, dalla classica *Vita di mio marito* realizzata all'inizio degli anni Sessanta dalla vedova Livia ai successivi ricordi, disseminati in vari scritti e culminati nel testo di accompagnamento all'*Iconografia sveviana*, della figlia Letizia. Ambedue le rievocazioni, specie quest'ultima, abbinano alle parole un corredo di immagini: quasi un supporto visivo all'attendibilità documentaria di quanto affermato e ricordato. *Scritti, parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*, appunto, secondo il sottotitolo della elegante pubblicazione edita da Studio Tesi nel 1981: un centinaio di immagini – dalle vedute fotografiche della

Trieste di fine secolo a una tela di Veruda, dal *paiazo* che fuma di una caricatura della sorella Paolina ai compassati ritratti parigini e londinesi della celebrità raggiunta – che a loro modo raccontano per tratti salienti quella che è stata la vicenda umana di Italo Svevo.

Perché tornare a «rileggere» quest'album così piacevole, così maliziosamente allettante oltre che, è ovvio, intrinsecamente utile? Perché potrebbe trattarsi, pure per chi ritenga di possedere qualche rudimento di biografia sveviana, della storia *tout court* di Italo Svevo, la quale in realtà, fino dai suoi esordi, si prospetta modernamente efficiente e rintracciabile all'insegna della divaricazione, della dissociazione, delle apparenze, dell'impossibilità definitiva e risolutiva per accumulo straordinario di possibilità. C'è il rischio, in altri termini, di cadere ancora nella trappola a sfondo stereotipico-illustrativo della storia essenzialmente privata di un buon borghese triestino vissuto a cavallo di due secoli: un industriale come tanti ce ne sono stati, ce ne sono e ce ne saranno, con il complesso della letteratura. La fotografia riassuntiva di Ettore Schmitz è in agguato.

Educato in un collegio bavarese e poi nella sua città, repentinamente passato per via di un *crack* familiare attraverso le ristrettezze di un ruolo impiegatizio venato di simpatie socialisteggianti e insopprimibili aneliti all'espressione artistica, Svevo approdò, com'è noto, a un radicale cambiamento della propria esistenza nel 1896, con il matrimonio con la cugina Livia Veneziani e l'ingresso nell'importante ditta di vernici sottomarine gestita dai suoceri. Conosciamo così, in stretta diacronia cronistica, la casa in cui Svevo nacque, i genitori Francesco e Allegra, Ettore da piccolo, l'amatissimo Elio prematuramente scomparso e gli altri sei fratelli. Ettore giovanotto appare in compagnia di Umberto Veruda e degli amici del Circolo Artistico: per le strade di Trieste o alle corse di cavalli a Montebello. Ecco quindi

Svevo fidanzato (ha già subito l'insuccesso di *Una vita* e quello di *Senilità* è imminente), Svevo e Livia sposi, Letizia bambina, Villa Veneziani con l'annessa fabbrica, il distensivo gioco delle bocce per i ritrovi domenicali e il giardino dalle alte siepi da cui fare cucù nei momenti di serenità domestica. Compare anche la biblioteca dello scrittore, della quale si intravede di spalle – un po' limitativamente, come davvero si trattasse di uno scrittore della domenica di agiate condizioni e niente più – un patetico armadietto a vetri con le cifre rilevate: la biblioteca. Non mancano infine, geograficamente a portata di mano, le scanzonate gite sul Carso e gli svaghi ai bagni, con l'istantanea che coglie in più di un caso l'esteriore vivacità che dell'uomo ci è stata tramandata, i suoi atteggiamenti svagati e burloni, da campione dell'umorismo, che certo rimangono componente della personalità dello scrittore e tuttavia non la esauriscono.

Ma puntiamo integrativamente, nel ripercorrere il ricco materiale iconografico collezionato, sul vergiliato dei ricordi di Letizia Fonda Savio, su altre immagini memoriali parallele, ancorate al vissuto quotidiano della propria esperienza di figlia, magari limitandosi a trascriverne solo una, che ci appare più di altre riassuntiva di un rapporto e funzionale al nostro discorso: «Io stessa – confessa con candore e assoluta onestà la figlia di Svevo – quando, adulta, ho letto con attenzione le opere di mio padre, e anche certe critiche acute e penetranti su di esse, ho cominciato a vedere papà in una luce nuova: per me è stata una vera e propria sorpresa, o, addirittura, un'autentica rivelazione». Posizione non troppo distante, d'altronde, da quella della madre, vissuta a fianco e in massima parte estranea all'altro Svevo, a quello Svevo riconosciuto da altri – sia pure con ritardi – nel suo valore e nei suoi significati profondi. Che è un po' come dovere ammettere che anche in un album così esauriente, dovizioso e filialmente devoto, arricchito per di

più da un contributo di Maier e da un'appendice di testi rari, integralmente Italo Svevo non c'è, non si lascia catturare: sfugge, è altrove, necessita dei sussidi speciali di un «chi l'ha visto?» di diverso tipo.

In verità Svevo stesso fin dal suo primo romanzo scarta risolutamente l'ipotesi di una facile identificabilità tra colui che narra (Italo Svevo), colui di cui sono narrate le vicende di una vita (Alfonso Nitti) e colui che, oltre l'atto scrittorio in cui chi narra rifiuta in copertina l'identificabilità, vive (Ettore Schmitz): là, nella scrittura, l'io biografico sopravvive, ma è consegnato solo in senso tipologico preliminare alla realtà che ne fa progressivamente un personaggio protagonista di valore incoativo, proteso verso nuove identità e nuovi racconti di sé, continuamente mutevole e cangiante, inafferrabile e complesso, avido di trasposizioni.

Gli stessi argomenti valgono e risultano per così dire perfezionati pure per i rispecchiamenti ulteriori che la scrittura di Italo Svevo realizzerà. A queste ibridazioni e a questi incroci giocati fra autonomia e dipendenza costantemente praticati da Svevo a dispetto di qualsiasi commerciale, biografico e semplificato «rifiuto della letteratura», a queste basilari fiducie riposte nella pratica stessa dello scrivere, conducono del resto le riflessioni della critica. Se – come ha scritto con pertinenza Giorgio Luti in uno degli studi ora confluiti in *L'ora di Mefistofele* (Firenze, La Nuova Italia, 1990) – «la complessa personalità di Ettore Schmitz non fu mai nascosta dai fantasmi suscitati dalla penna d'Italo Svevo», l'approdo definitivo cui rivolgersi sarà quello di «una nuova, sperimentale, visione del mondo e della storia, caratterizzata dalla sfiducia nella razionalità e nella conoscibilità della vita». In questo, soprattutto, risiede la modernità novecentesca di un autore che non ha esitato – al pari di Pirandello, al pari di Tozzi – a fare di una battaglia consapevolmente perduta in partenza il suo residuo conflitto vitale,

la sua rinuncia orgogliosa, finanche la sua garanzia di disumana e incorruttibile fuoriuscita dalla patologia del vivere.

Possiamo dunque chiudere l'album che ci ha raccontato non la vita, ma una delle vite di Svevo, e tornare a immaginare la nostra, delegata da Svevo stesso ad astratti caratteri di stampa, convertita in arte e così ritrovabile. D'altra parte, è proprio lo scrittore a confortarci: «Bisogna credere nella realtà della propria immaginazione». Così la nostra «vita scritta» prevederà al suo interno morti e resurrezioni dei suoi personaggi, prima di tutto quelle del suo multiforme, inafferrabile personaggio protagonista. Ecco l'inettitudine, le ambizioni frustrate, la malinconia e l'atto suicida di Alfonso, la rinuncia al reale e le sublimazioni immaginative di compensazione di Emilio, le astuzie di Zeno. Anche in questa accezione varrà la massima di Wilde, uno scrittore appunto, che suona: «Chi ha più di una volta vissuto, deve più di una volta morire».

Altre testimonianze

Ettore Schmitz e Italo Svevo: perfino il ricorso al *nom de plume*, se all'insegna della spersonalizzazione e della contraffazione anagrafica sembra promuovere il distanziamento e contrabbandare, così esibendola e marcandola, l'alterità di chi scrive, riconduce, comunque lo si voglia interpretare, alla vita: «Al suo pseudonimo "Italo Svevo" fu indotto non dal suo lontano antenato tedesco, ma dal suo prolungato soggiorno in Germania nell'adolescenza» (*Profilo autobiografico*). La spiegazione fornita potrà essere variata, ma dietro la maschera, scissione e assimilazione, autonomia e affratellamento convivono, si riconfermano, forse cooperano.

Sarà questa l'esemplare divaricazione sostanzialmente riproposta a livello di macrostruttura dalla nostra rievoca-

zione: nelle parti in corsivo (i «cappelli» alle quattro sezioni del libro, in cui peraltro gli studi di Enrico Ghidetti risaltano per attendibilità di riferimenti e valore) le occorrenze biografiche del primo; nelle altre, la ritrattistica cangiante e complessa, diacronica e sincronica, progressiva e ritornante sulle proprie caratteristiche primarie, di uno scrittore pronto a sfaccettarsi in innumerevoli personaggi e, attraverso di loro, a cercare volta a volta di raccontarsi e in definitiva, così facendo, di garantirsi con sufficienti margini di plausibilità un'esistenza. Ma torneremo anche a contestare il drastico, perentorio e quasi senza scampo *aut-aut* di Gide secondo cui la vita o la si scrive o la si vive, credendo invece – come ha scritto di recente Antonio Prete – che «tra esperienza e narrazione non ci sono percorsi lineari, e neppure visibili (*Poesie und Leben*, Poesia e Vita, era il binomio su cui s'affannavano gli scrittori di una generazione, dal poeta George al raffinatissimo Hofmannsthal, dal giovane Benjamin a Rilke» (A. Prete, *La scrittura di una vita*, in «La Voce del Campo», 8 maggio 1997). Secondo un'idea non esteriore dell'autobiografia, tutti i libri di Svevo potranno raccontarci la sua vita. Così un'antologia più o meno classica aspirerà a trasformarsi in moderna autobiografia.

In realtà – almeno a partire dai tempi di E. Samigli, e cioè quasi subito – Ettore Schmitz non si accontenta di restare tale, attestandosi a ciò che per altri è la vita reale, risolvendosi in essa, aderendovi pienamente e combaciandovi: sogna e lotta, complicando per via di letteratura quell'immagine troppo facile e insoddisfacente di torva e bestiale creatura impaniata nelle maglie della vita pratica, non rinunciando mai ai patrimoni fantastici e rappresentativi della letteratura, sentendo di potersi affidare con essa, con la pratica alternativa di un esercizio che coinvolge mente e cuore, idealità e realtà, aspirazioni e frustrazioni, limiti e altezze, alla messa a punto di più fedeli ed esigenti maschere

del proprio io. Con la penna in mano – sia pure per «scribacchiare», per annotare sparse riflessioni sulla stranezza del proprio io, produrre scherzi e promesse di rinuncia tabagica o redigere una lettera – Schmitz si trasforma in Svevo, presupponendo il riferimento a un'espressione drasticamente circoscritta delle proprie risorse, una maniera di esistere più piena solo forzatamente messa a tacere da sfavorevoli circostanze accondiscese e così abolita.

Un'intera opera letteraria, letta da autori di «critiche acute e penetranti» o meno, non tarda del resto a mettere in luce aspetti inediti, divergenti ed estranei al ricordo e alla conoscenza stessa consentiti dalla frequentazione familiare. Svevo non è Schmitz, l'opera alla fine non è un'autobiografia, ma un racconto, un unico grande romanzo a sfondo autobiografico anche diacronicamente rispettoso del percorso di una vita: i vari personaggi letterari che corrispondono agli Ettore Schmitz in progressione biologica, come in quadri celebri o nelle popolari stampe colorate di fine secolo, còlti secondo le stagioni di un'esistenza che annovera giovinezza, maturità e vecchiaia, ma anche, grazie alle facoltà evocative dell'atto scrittorio su cui poggia la modernità novecentesca dell'autore, infanzia e adolescenza.

Ma c'è anche, certificato di sfuggita dalla figlia Letizia, uno Svevo per noi interessantissimo, su cui converge la testimonianza altrove dislocata e reperibile dello scrittore stesso: lo Svevo còlto nei tentativi volontari di «calarsi nel personaggio», del provare a essere quel personaggio, nel valorizzare o estremizzare sue possibilità e nel depotenziarne o scartarne altre. Al ricordo biografico – ci si chiede – già si confonde, attivo, quello cartaceo, letterario? Fra i testimoni, fra gli autori di «critiche acute e penetranti» utili a capire, si segnala senz'altro, e non solo per diritti di priorità d'interessamento, Eugenio Montale, cui Svevo scrive da Charlton il 17 febbraio 1926: «È vero che la *Coscienza* è

tutt'altra cosa dai romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa costruzione nuova del tutto quando si riesce a portarla in un'atmosfera nuova. [...] Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona ma non la credevo insormontabile. [...] io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona». Un tentativo, uno «sforzo», che sigla la diversità di questo romanzo dai precedenti, compreso *Senilità* che Montale, come Larbaud, per il momento predilige.

La testimoniata immedesimazione propiziatoria in Zeno, dunque, realizzata in solitudine, non disturbato o distratto dal rumore del mondo e degli altri, prevede similarità e distanze. Le linee di demarcazione delle scritture dell'io si confondono: è difficile dire se a «zeneggiare» sia solo Svevo, o se a «svevegliare» non sia anche il commerciante Schmitz, pur ammettendo che gli impiegati-letterati dei precedenti romanzi non prevedessero analoghe forme di comunicazione e di interscambio. Sta di fatto che il trucco, il travestimento e la maschera si ripropongono pure, prima dell'invenzione del personaggio di Zeno e ancora in solitudine, nel firmare scherzosamente e letterariamente lettere a Livia e a Letizia, saldando ad esempio l'Ettore in maschera caricaturalmente proposto da un quadretto della sorella Paola del 1897 allo Svevo scrittore che pensa per un suo romanzo, prima che a *Senilità*, a un titolo come *Il carnevale di Emilio* (un carnevale – *Giacinta* di Capuana e *L'eredità Ferramonti* di Chelli a parte – tragico e foriero di morte come

per il demarchiano *travet* milanese fratello di Demetrio, Cesarino Pianelli?). Storie di impiegati, oltretutto, secondo individue occorrenze biografiche e modelli letterari attivi tra Otto e Novecento che aggettano su un *topos* condiviso: da Balzac e Flaubert a Bersezio, da De Marchi a D'Annunzio, da Tozzi e Jahier a Kafka.

Già in *Senilità*, del resto, in chiave di riflessione meta-letteraria, assume rilievo il giudizio di Emilio che rilegge se stesso, i frutti momentaneamente rinnovati di quell'«arte» del romanzo che anni prima «gli aveva colorita la vita sottraendolo all'inerzia in cui era caduto dopo la morte del padre»: «– Incredibile! – mormorò. L'uomo non somigliava affatto a lui, la donna poi conservava qualche cosa della donna-tigre del primo romanzo, ma non ne aveva la vita, il sangue». È la sostanziale inadeguatezza della letteratura, è la sua forza di strumento in bilico tra sogni e realtà, contraffazione e intransigente rivelazione di verità, per cui anche la «lettera» servirà per la biografia di Ettore Schmitz e per la letteratura a sfondo autobiografico di Italo Svevo, secondo una doppia utilizzabilità, qui potenziabile, segnalata dall'editore dell'*Epistolario* Bruno Maier. A volersi attenere alla casistica dei ritratti familiari che si lasciano immediatamente apprezzare in questo senso ibrido e mescolato, Ettore è al pari di Zeno distratto e svagato, cleptomane e geloso, fumatore e burlone. Zeno, questo sì, apparirà impegnato su altri fronti, ben più consapevole della gravità del problema, e proprio per questo disposto a coalizzare e potenziare, per via di assimilazione letteraria dell'umorismo, attingendo dalla freudiana «grande schiera dei metodi costruiti dalla psiche umana per sottrarsi alla costrizione della sofferenza». Ma tutto contribuisce al formarsi del racconto, ogni ingrediente porta il suo sapore, ed è in definitiva lo scrittore ogni volta a decidere di modalità restitutive, tra copia e modello, del proprio io da raccontare, da identificare

e sottoporre a cattura: il più implicante tra i suoi io, l'Io.

Scriveremo dunque, come Zeno e come Svevo, un lungo monologo, puntando sul reale e immaginando anche ciò che è irreali, scrivendo non della malattia ma delle cure, e attraverso di esse, sfiduciati nella guarigione risolutiva cui si aspirerebbe, di margini di adattabilità e di compromessi ipotizzabili per l'essere umano. Sarà così possibile giocare nel montaggio dei materiali estrapolati – nel testimoniare appunto della «malattia a lungo corso» di cui Zeno si considera portatore – sull'intercambiabilità di terapie e guarigioni tutte presunte, pronti a cogliere gli eventuali, effettivi progressi nella messa a fuoco di un problema che ritorna. Riuscirà il personaggio sveviano a superare – terapia e tentazione ricorrenti – l'ambiguo filantropismo dell'avventura sentimentale, l'umanitarismo a sfondo classista-socialista volto in realtà all'autoaffermazione, al risarcimento dell'insuccesso, alla cura del proprio rimpianto di innocenza ed efficienza, forza e naturalezza: Carla avvicinata con il pretesto del canto e della musica, la bella fanciulla presto risolta in teoria filosofica, Felicità, l'«ultimo amore» di cui è alla fine inutile parlare se non per rivelarne la culminante, tautologica posizione lavorativa di salvatrice incontrata e quasi subito lasciata perdere: proprietaria di un appalto di tabacchi. Ad ogni occasione, tuttavia, anche nella mente smemorata e fallace del «vecchione», puntualmente rispunteranno con l'attraente figura femminile – sulle vesti, sugli oggetti di una casa, su tutto ciò che circonda la sua figura al momento dell'apparizione – i colori, la gioia variopinta, spregiudicata e carnale, dell'incosciente giovinezza.

Immetteremo fra i brani scelti o ne sottintenderemo comunque i significati anche il testo in cui Svevo confessa che per tutta l'esistenza, né più né meno del suo eroe più maturo, ha scherzato con la moglie e la figlia essenzialmente per difenderle dal «vero» della vita, per proteggerle – forse più

di quanto non competa a un buon marito o a un buon padre – facendo intuire quel «vero» e insieme occultandolo. E terremo presente che, in perfetto italiano o nella lingua disastrosa di un «barbaro», «una confessione in iscritto – come si dice nella *Coscienza* – è sempre menzognera». Persino il *Profilo autobiografico* – lo accennavamo –, al di là della circostanza davvero pratica di una richiesta commerciale, e nella fattispecie di uno scritto a scopi promozionali voluto dall'editore Morreale, si rivela delegato dall'autore all'intervento coadiuvante altrui, riservando a se stesso la revisione rielaborativa e la finale approvazione autenticante del tutto: qualcosa di più, per un vero scrittore, di una furbizia o di una innocua prova di stile. Ne deriva un ritratto, nonostante tutto, un po' paludato e in posa (anche la difensiva «nazionalizzazione» dell'autore operata dal fascista e retorico Giulio Cesari tatticamente vi permane), una fotografia in cui Svevo come al solito c'è e sfugge. Il «profilo autobiografico» di Svevo rimanda, con quozienti di veridicità e complessità certo più alti, alla sua opera.

Un falso

L'incidenza della vita sulla scrittura di romanzi e racconti, saggi e testi per il teatro, è innegabile. La cronologia e le principali tappe evolutive del personaggio protagonista che vi si accampa appaiono, attenendosi a progressioni e scansioni romanzesche, rispettate: sostanzialmente speculari, improntate alla vita, esemplate sull'esperienza di vicende e *status vivendi* relativi a precise epoche e circostanze biografiche. Ecco – fatti salvi i margini di finzione e invenzione differenzianti della ricreazione artistica, sempre attivi – il giovane impiegato di una banca triestina soggetto agli effetti alienanti di un lavoro cui di necessità ha dovuto sottopor-

si, ma anche le sue frequentazioni riparatrici della Biblioteca Comunale e la sua necessità – oltre che di sognare, abbeverarsi di natura e innamorarsi – di scrivere romanzi; ecco il già più rasserenato, ancorché abulico e grigio, inetto e sognatore, Emilio di *Senilità*: un nuovo squallido impiegato triestino, trentacinquenne, che ha pubblicato con scarso successo un romanzo ma che per questo gode nel contesto cittadino di una certa notorietà, amico di un pittore e innamorato di una ragazza del popolo che vorrebbe, oltre che amare, educare. Ecco un maturo uomo d'affari, fumatore incorreggibile, che, nonostante la conservazione delle sue precedenti inadattabilità alla vita e dei suoi difetti, ha imparato a sorridere e ridere dell'esistenza, preferendo all'amore appassionato per una donna di poveri natali da sostenere e istruire il realistico fidanzamento con una ragazza che è un buon partito, borghesemente sposatosi e presto diventato padre di una figlia, e così entrato a far parte, con il ridimensionamento delle passate ambizioni letterarie, dell'agiato mondo dell'industria e di una nuova classe. Ecco infine quello stesso personaggio diventato anziano, ritiratosi dagli affari e ormai nonno, alle prese con le figure di un ampliato quadro di rapporti (la Letizia «monachella» scolara per un anno al «Notre Dame de Sion» di una lettera del '10, ad esempio, fornisce solo l'avvio alla storia di Antonia recuperabile nelle *Confessioni del vegliardo*) e con le permanenti ossessioni di vecchiaia e malattia: condizioni biologicamente inveratesi con il passare degli anni.

Questo e altro, con incidenze capillari che sarà possibile enucleare e discutere in dettaglio, attestano i romanzi. E i racconti? Da quelli di ambientazione veneziana come *Cimutti* e *In Serenella* ai tardi *L'avvenire dei ricordi* e *Una burla riuscita*, molti si rivelano ispirati a vicende biografiche, siano esse il rievocato viaggio di Svevo ragazzo in compagnia dei fratelli al collegio bavarese di Segnitz o il «come vi-

vere il successo tardivamente e insperatamente arrivato» di uno scrittore ultrasessantenne autore di fiabe di argomento animalesco, ma in gioventù di un romanzo, e se non intitolato *Una vita* o *Senilità*, per contaminazione e opposizione, *Una giovinezza*. Persino il naturalistico e signorile facchino Giorgio dell'*Assassinio di via Belpoggio*, «malcontento di sé e degli altri», con il suo «carattere poco energetico, inerte» e i suoi sensi di colpa, ha carte in regola per rientrare in questo quadro di suggestioni e dipendenze.

Ma anche il resto dell'opera presuppone la vita di Svevo. Come non trovare la vita rifranta in *pièces* teatrali come *Un marito* o *La rigenerazione*, o nelle pagine del precoce articolista dell'«Indipendente» che firma E. Samigli, nell'imminenza di un atteso debutto al Teatro Comunale di Trieste, considerazioni sullo shakespeariano ebreo mercante di Venezia Shylock, o un articolo espressamente dedicato al fumo? James Joyce sarà pronto nel 1924 a segnalare tra i suoi maggiori motivi d'interesse per *La coscienza di Zeno* l'impressionante potere del fumo nell'esistenza di un uomo. Ma, anche prima della conoscenza sveviana di Freud e della conseguente revisione cui le forme del romanzo andranno incontro, il fumo si propaga: la sua «nebbia» insalubre e alleata investe – come certificato da una lettera a Silvio Benco del novembre 1895 – corrispondenza epistolare e resa linguistico-psicologica del romanzo ivi discusso. L'articolo sul fumo cui alludevamo, occasionato dalla letteratura sul tema e infarcito di pareri letterari, risale a cinque anni prima, mentre «fasci di carte e fumo», assediati e liberatori, compaiono in un biglietto affettuoso alla moglie datato «Trieste, 2.9.'96 ore 12 ant.».

All'opera partecipano appunto – con concomitanze e interferenze rilevabili – anche le zone paraletterarie dell'epistolografia, specie quella di carattere familiare occasionata dai frequenti viaggi e soggiorni di lavoro che portano

Svevo lontano dalla moglie, non soltanto per comunanza di temi e motivi rilevabili (una comunicazione da Charlton, ad esempio, è presupposta dall'episodio del gatto inglese che graffia nel salotto di casa Malfenti), ma in senso più ampio e profondo: contribuendo cioè, non meno che negli ambiti del residuo «scribacchiare» degli anni del silenzio e successivi (il vecchio cui, nonostante l'«età della calma», è negato di prendere sonno ad apertura di *Vino generoso* dipende da due distinte annotazioni di taccuino), a predisporre e sperimentare stilisticamente, passando appunto attraverso l'igienica pratica scrittoria, proiezioni di sé che sono già maschere e figure.

La rievocazione di Ettore Schmitz e delle sue vicende, persino la loro immediata registrazione esperenziale operata a caldo, si atteggiavano così in modo letterario, assumono inevitabilmente, facendosi scrittura, i caratteri di un racconto. Talché, già per il fatto di ricorrere alla scrittura, dalle annotazioni alla tedesca del *Diario per la fidanzata* alle abilissime lettere che potremmo definire della celebrità solo in parte raggiunta, la galleria dei personaggi si amplia, e in essa rientrano di diritto, all'insegna di uno pseudonimo presto attivato nelle sue funzioni conoscitive e distanzianti mai del tutto venute meno, lo sconsolato diarista che registra la sua rinuncia letteraria, l'«uomo circa celebre» impegnato ad intessere fitte relazioni epistolari, il corrispondente familiare burlone e sempre in vena di scherzi, il disimpegno favolista per bambini ed adulti, il memorialista vegliardo che, sulla base di quegli appunti e registrazioni che per tutta la vita ha continuato a scrivere potrà chiedersi: «E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi». Un meticoloso atto imbalsamatorio mai interrotto, riagganciandosi al quale la vita – la vita della e nella scrittura – ogni volta da capo ricomincia.

Le più segrete e insondabili correlazioni tra vissuto e

scrittura potranno dunque essere raccontate dallo stesso scrittore: «restando – sono ancora parole di Antonio Prete – nella trasparente oggettività, e umbratile soggettività, della narrazione», secondo un'autobiografia nuovamente «ancorata in quelle zone della conoscenza che confinano col non sapere, con l'oblio, e che la scrittura sa ripescare, riportare alla sua superficie vitale e trasparente». Si tratterà, munendoci di una meticolosa, inevitabile familiarità alternativa di tipo testuale, stilistica e filologica, di allestire un falso, un ambiziosissimo saggio-racconto *en artiste* che pretenda di poter scrivere con la penna di Svevo stesso – per frammenti, stralci, estrapolazioni, ma anche attraverso una struttura organizzante che crei un nuovo testo, un testo finora mai esistito – la vita di Svevo.

Una volta individuate le essenziali linee aggregazionali e portanti del racconto (il padre, il fumo, la donna, il sogno, la malattia, la vecchiaia, il tempo, la letteratura, la stessa autobiografia...), tenderemo, seguendo le raccomandazioni dello scrittore a non cristallizzare e idealizzare la vita, di conservare il più possibile a questa «vita scritta» fluidità attraverso il ricorso a strutture narrative tese a cogliere e valorizzare, in un'ottica da filosofia antica non estranea a Svevo tra Parmenide ed Eraclito, una vita che è e che scorre. Su quella superficie liquida e potenzialmente inenarrabile, misteriosa e come il mare ingannevole, i passaggi del *Profilo* saranno boe, indicatori utili alla navigazione; ma vorremo considerare la «vita» anche come un percorso mobilissimo, aperto agli incontri e agli imprevisti, un altro «viaggio sentimentale» curioso e avventuroso, un altro «lungo serpe» potenzialmente inesauribile, incompiuto e infinito.

Sarà giocoforza imporci l'imitazione nei riguardi di un complessivo «personaggio Svevo»: un mimetismo da falsari ma interessato alla verità, un plagio sintetico che tenga insieme, nella prospettiva memorialistica di un vegliardo che

ripercorre a ritroso la propria esperienza e riattraversa così la propria opera, sincronia e diacronia. L'umorismo appannaggio di Zeno – più di un'integrazione o un mero contro-canto alla «serietà» e ai colori scuri dominanti nel nuovo testo – apparirà diffuso, redistribuito nelle forme di rappresentatività precocemente rintracciabili nelle zone pararomanzesche dell'esercizio epistolare e della saggistica, ben prima della sua promozione ad ingrediente costitutivo del narrare quale sarà nel terzo romanzo: come se la serietà profonda della vita avesse imposto dapprima allo scrittore autocensure, circoscrivendo l'intrattenimento ironico e giocoso tipico di un carattere in spazi limitrofi al romanzo se non del tutto paraletterari, e determinando così l'ingresso tardivo del comico negli ambiti narrativi per eccellenza, ufficiali e ufficializzanti (altro fatto che il dramma e non più la tragedia di Emilio costituisca già, nel '98, oltre che un avanzamento, una rievocazione). Eppure – lo dicevamo – Svevo è anche, da sempre, il *paiazo* di un quadretto della sorella Paolina; eppure di burle e di scherzi, con relativi annessi espressivi, si nutre una fitta aneddotica della giovinezza: a partire dal timbro di certi articoli dell'«Indipendente» o della pubblicazione-strenna «La Famiglia», e perfino dal clima precocissimo di una rivista da ragazzi, manoscritta e a diffusione familiare, quale «L'Adotajéjojade di Trieste», che presenta Ettore nelle inedite vesti animalesche (ma in seguito, in un suo racconto, Svevo sarà anche il cane Argo) di uno smarrito «cane ciccio» da riconsegnare ai suoi legittimi proprietari.

«Il pessimista – teorizzerà, semplificando, lo scrittore – è un intelletto e l'ottimista un temperamento» (*Ottimismo e pessimismo*). E tuttavia il «tragico» triestino, mitteleuropeo e spesso ebraico – nordicamente romantico, inquieto e psicologicamente contorto, spiritualmente torbido e tormentoso, assetato di giovinezza e a sfondo mortuario-sacrificale al-

la Slataper e alla Oblath – subito controbilancia, e anzi sembra dapprima lasciare poco spazio, prevalere incondizionatamente: Alfonso si uccide, Emilio fa di Angiolina – «– M'è fuggita la vita» – un simbolo solennizzato e onanistico, l'immagine «triste e pensierosa» di un sogno fattosi monumento votivo e altare. Sorridendo e ridendo, tuttavia, si potrà borghesemente proteggere la tranquillità dei propri cari, difenderli giorno per giorno da crudeltà e orrori dell'esistenza, ma anche scrivere romanzi: romanzi che tornino a farsi palinsesti menzogneri e veridici di quei rinnovati adattamenti alla vita.

Alla ricerca dell'Io

Tenteremo dunque, come già con Federigo Tozzi ma ovviamente secondo modalità e strategie mimetiche diversamente calibrate, un autobiografismo dalle «ragioni profonde, magnetiche» (L. Baldacci, *Per una «vita scritta» di Tozzi*, in «Nuovi Argomenti», n. 12, luglio-dicembre 1997); ricercheremo nelle pagine di un'altra opera letteraria valutabile altrettanto straordinaria e quanto mai disponibile a un simile approccio quell'«Io possibile, non documentariamente reale» di cui ancora Baldacci ha parlato in *Tozzi moderno* (Torino, Einaudi, 1993), che equivale alla miriade di io disseminati che una strana e sorprendente biologia cartacea realizza per figure e traslati, fino ad autorizzare una contaminazione di generi letterari, a fare delle selezionate emergenze di un'antologia e delle intermittenze di una spuria autobiografia virtuale una sola cosa, una coincidenza: fiduciosi in un procedimento rapsodico, estrapolativo, inevitabilmente parziale, effettuato in assenza ma in ascolto dell'autore, che consenta alla fine di intravedere la saldatura tra esistenza e pagina scritta, l'esatto riconoscimento di un vincolo.

L'obbiettivo sarà rappresentato dalla costituzione di un tessuto narrativo monologante guadagnato per via di agglomerazione e montaggio, come modernamente avviene in Svevo autore della *Coscienza*, ma anche nel decentrato Svevo conferenziere joyciano, alle prese – secondo una notizia dall'officina partecipata a Montale – con un «materiale di-sforme», frantumato, ormai parificato e giustapposto, con «connesse» da rifare in vista di un testo: una sorta di sceneggiatura romanzesca basata su nuclei tematici essenziali, realizzata poi, tra libertà e calcolo, tra sincronia e avanzamenti, per via di mobili aggregazioni che non escludano prolessi e analessi, ribaltamenti, omissioni, occultamenti e ripetizioni, sovracommissioni ed ellissi, scambi e sostituzioni, conformandoci magari alle regole di una comportamentistica onirica e del paradosso, ma anche ai modi febbricitanti dell'alterazione, della disfunzione e del disordine: modi «altri», che sfuggano al comodo e rassicurante esercizio di troppo logiche concatenazioni, di meccanismi tutti previsti.

Così, in alternativa alla dissolvenza di immagini quasi cinematografiche, sospensiva e non di rado suggestiva, o al più piano raccordo analogico di un racconto per paragrafi, faremo nostro anche un montaggio per imprevedibilità, a scatti, a base di arlecchinesche sortite, con guizzi e nervosismi alla Charlot, del tipo «Eccomi di ritorno dal mio quarto viaggio a Londra»; faremo nostro, soprattutto, nella prospettiva di un'integrale opinabilità del reale e di un'invenzione legata alla scrittura in cui è accondiscesa la realtà profonda, l'abreazione e la dispersione, un rifiuto deciso del «naturalismo» a favore di un realismo possibilistico di insorgenze rappresentative combinate e così fatte reagire, magari per *lapsus* e atti mancati, fino a un'allegoria fantastica che è forse vera realtà. Plageremo Svevo in una sorta di tecnica del sogno, che prevede ad esempio stanze oniriche da cui si esce e in cui si rientra per via incongrua di spaesa-

mento, di annullamento o sovrapposizione di cronologie, di discontinuità e di scambio fisionomico di personaggi: per cui data la morte della madre di Svevo, essa sarà letterariamente preceduta (come nella biografia di Svevo) da quella della madre di Alfonso Nitti, e ancora letterariamente differita e rivissuta in quella di Amalia Brentani, personaggio peraltro biograficamente ispirato a Maria Rossi, la sorella di Cesare Rossi. In modo analogo, all'insegna dei significati resistenti di un unico episodio intitolabile «malattia e morte della madre», ad attendere concorrenzialmente e traumaticamente il personaggio che abbandona a tratti il letto o la poltrona dell'ammalata, c'è un'altra donna, poco importa se Annetta o Angiolina, con le sue richieste e le sue elargizioni di frustrazione per chi, uscito da una delle ricostituite e labirintiche stanze della morte, stenta a ritrovare, nei lineamenti di una ragazza da amare o in altro, il proprio conforto.

Agiremo per segrete e finanche casuali associazioni, per repentine sostituzioni e imprevisi ribaltamenti: faremo una sorta di rudimentale filologia dell'inconscio, per cui Joyce che inaugura il «caso Svevo» e rinnova per lo scrittore il «miracolo di Lazzaro» (così nella *Prefazione* alla seconda edizione di *Senilità*) diventerà all'istante, in chiave simbolica, la fata in vena di magie che colloquia con l'eroe di una favola; analogamente, le «grotte» di *Vino generoso*, valorizzando un accenno epistolare, potranno diventare quelle diurne, spettacolari e potenzialmente piacevoli, di Postumia, da visitare in compagnia dei Crémieux nel corso di una del resto solo immaginata e mai avvenuta gita turistica. Altra tecnica onirica di riferimento sarà costituita, in obbedienza alle fiducie talvolta concorrenziali nel sogno e nell'arte, dalla smentita totale di ciò che si è fino ad allora detto o autorizzato a credere: valga l'esempio della psicoanalisi, confessata e almeno strumentalmente approvata da passi della «vita» e subito dopo risentitamente confutata, invali-

data, ironicamente ridotta a «balocco» per artisti. La ricorrenza stessa del termine «sogno» dovrà apparire biograficamente concresciuta, stratificata e storicizzabile, anfibologica per via di cultura maturata: dal *rêve* simbolista e romantico a Freud, alla semplice aspirazione umana ad evadere dalle rigidità pratiche dell'esistenza, a reagire alla scontentezza di continuo promossa da quelli che Tozzi avrebbe chiamato, in opposizione e a integrazione dei «misteriosi atti nostri» che costituiscono il succo della sua poetica culturalmente e scientificamente confortata (da William James a Pierre Janet, da Ribot e Binet alla «Revue philosophique», da cinque testi posseduti di Henri Bergson a un sunto d'autore dei *Tre saggi sulla sessualità* di Freud datato «Vienna, Giugno 1905»), gli «atti reali».

Ecco infatti, nelle zone di pertinenza dell'invenzione letteraria sveviana, non necessariamente la più tarda, le ricorrenze e la duplicazione dei casi (Zeno e Antonia, padre e figlia analogamente obbligati a doversi accontentare di ironizzabili «surrogati» nelle loro scelte nuziali), la scissione in figure (i due fratelli Samigli della *Burla*), le possibili ibridazioni (Umbertino che è, per contaminazione, più nipotini e bambini della biografia sveviana), le varianti basate su aspirazioni e possibilità realmente balenate (l'azienda muranese cogestita con fratelli e non nell'ambito della famiglia Veneziani), i destini, combacianti o capovolti, ritrovati (ancora Umbertino che racconta proprie storie in assenza del padre, Umbertino che chiede al nonno se si può dare un calcio a un uomo mentre muore). Così, nella letteratura, la giovane e bella Livia dalle bionde chiome potrà avere sorelle plasmate su Nella, Fausta e Dora Veneziani, e tra esse diventare Augusta, la meno piacente, mentre in un racconto Svevo potrà cancellarne la presenza di benestante moglie al fianco, sostituendola con quella di un umbratile fratello convivente: un fratello vecchio, per suo conto ammalato,

comprendivo e interessato a fortune e sfortune letterarie altrui, letterariamente vivo, oltre che come ulteriore *alter ego* dell'autore, in funzione dialogica di confronto, come personaggio troppo presto venuto a mancare della propria vicenda biografica. È come se Elio, il fratello di Ettore Schmitz che nella *Coscienza* è adombrato nel fratello minore di Zeno, non fosse mai morto. Grazie alla letteratura, d'altro canto, Augusta e prima di lei, in una prosa meno nota, la bella Livia, potranno assistere anzitempo alla morte del loro marito, dato che la scrittura del defunto, violando cronologie e instaurando nuove regole del reale, potrà addirittura, della neovedova, seguire puntualmente reazioni e pensieri all'indomani della perdita.

E cercheremo di fare nostri pure gli inviti alle sintesi e ai cortocircuiti usati da Svevo per suggerire la doppiezza del reale e l'ambivalenza dei sentimenti, testualmente e quasi didatticamente ricapitolati da un Alfonso che piange la madre a morte non ancora avvenuta, non accorgendosi invece, poco dopo, dell'effettivo decesso (ma anche restando relativamente tranquillo al momento dell'accertamento, di fronte a una morte che, ancora per smentite, doppiezze e ambiguità economicamente convogliate dalla narrazione, torna a sembrare sonno). Opereremo per sintesi, suggerimenti e suggestioni anche in senso formale, talché, ad esempio, il «teorismo» della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* sarà succintamente ricreato ricorrendo a una semplice, concentrata ma filosoficamente articolata, riflessione in tre punti.

Presenza tematica fortissima, indefettibile e alla quale non si sfugge a partire dai primi documenti letterari e preletterari dello scrittore, si rivelerà d'altra parte, in questa «vita», proprio quella della morte. A darci ragione di un «taglio» e delle scelte testuali privilegianti che abbiamo accondisceso, sarà il terribile e suggestivo presagio funereo le-

gato a un'automobile e a uno *chauffeur* magicamente ritrovati, *a posteriori*, ad apertura di libro, nell'inizio del *Vecchione*: occorrenze di preavviso (ribadite peraltro, poco dopo, nel bellissimo frammento delle *Confessioni del vegliardo* tratto dall'*Appendice prima*, laddove mediante involontari segnali di morte si parla di ricordi infantili e di nascita), prediligendo per altre ragionate ragioni esordi di sezione sostanzialmente affidati alla voce narrante di uno Zenò terminale e a porzioni così dislocate di un unico, omogeneo testo: *tranches* strutturalmente e musicalmente raccordanti, secondo agganci e complessivi montaggi svevianamente operati anche per via di «suono», contro ogni eccessivo naturalismo ricostruttivo di tipo critico-documentario, ogni forma filologica di una fedeltà solo in apparenza scrupolosa, finanche capziosa, in realtà incapacitata alla proposta di un falso ambiziosamente presupposto *en artiste*, intonato. Senza dovere o voler essere affatto William Pater, Angelo Conti o D'Annunzio, non coinvolge Svevo nelle sue scritture, oltre che nelle sue valutazioni estetiche, il riferimento ad elementi di teoria e tecnica musicale, come pure, parodizzando o prendendo sul serio, alla nona sinfonia di Beethoven, alla *Valchiria* o a una romanza del *Ballo in maschera* di Verdi?

Dicevamo delle stanze della malattia e della morte, delle loro inevitabili, insistenti ricorrenze da incubo, con incroci e con anticipi che la letteratura talvolta rivendica sulla vita. A tali interni faranno riscontro esterni generalmente altrettanto cupi: una Trieste per «lembi di città», da panorami notturni, lontani e sufficientemente indistinti di «città del lavoro»; una Trieste dalla meteorologia rigida, emergenza terraquea contesa alle acque e sferzata dal vento, algidamente lunare, città ammalata e magicamente sospesa, letargica e mortuaria come le stanze dei suoi torbidi e foschi abitatori che hanno momentaneamente finito di lottare; una

Trieste, alla fine, stemperata in mare e «colori crudi», da fulminante evocazione terminale, come nelle pagine dell'appendice iniziato *Come non si deve guidare* che letterariamente contestano, attraverso il personaggio solo abbozzato del signor Refossi, la fatale occorrenza biografica di un incidente automobilistico accaduto a Motta di Livenza. E così per Venezia: una Venezia oscura e limacciosa, dispersa e stagnante nei suoi canali, sgorata e consunta, dissolta in essi, mannianamente in sospetto di colera e insicura anche per i morti, come quella muranese in cui vive e lavora il signor Perini, o come in una tappa del viaggio di nozze di Zeno e Augusta, andando in gondola da innamorati sotto i ponti, in un momento sadico e giocoso, amaramente intriso di scherzi e lacrime.

A contestazioni analoghe abbiamo parallelamente sottoposto, oltre che il luogo, il tempo, in questo sostenuti dallo Svevo che fa del tempo un suo tema di trattazione prediletto, fino ad allargare narratologicamente con il «tempo misto» della *Coscienza* e del *post-Coscienza* la propria sfiducia nell'autobiografia ai territori statutari e giurisdizionali del diarismo, o fino a risolutivamente affermare, proprio in una delle sue pagine diaristiche: «Ma il presente non è espresso da una data». «Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo – scrive ancora Svevo il 25 ottobre 1917, fornendo implicitamente ulteriori indirizzi e autorizzazioni al nostro apocrifo – ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via alla sincerità. Ci daremo subito del “tu” e c'irrideremo a vicenda come ci meritiamo. Morirà finalmente la letteratura che fu purtroppo tanta intima parte del nostro animo e ci vedremo tutti fino in fondo. Prospettiva macabra...». Morirà la letteratura, ma lo scrittore è già pervenuto a quell'insostituibile compimento datore di senso, retrospettivo e visionario, individuato con acutezza da Pier Paolo Pasolini parlando di cinema, di vita come mate-

riale di un film da sottoporre a montaggio: «È dunque assolutamente necessario morire – così sostiene Pasolini in uno scritto di *Empirismo eretico* –, perché finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita è in-traducibile. [...] Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci».

La giustificazione risolutiva e quasi l'assenso, il *placet* di Svevo a un operato condotto costantemente «in ascolto» (come lui in ascolto di fantasmi), li recupereremo infine nell'ambigua comportamentistica specifica da lui adottata, allorché almeno in due sensi egli ci apparirà avere delegato ad altri la gestione della propria autobiografia: a estensori fiduciari di «tracce» arruolati in veste di condiscendenti collaboratori (nella circostanza specifica del *Profilo*, l'amico Giulio Cesari), e a ben più intimi e implicanti personaggi immaginari: personaggi portatori d'esistenza letterariamente incaricati, complici.

Affaire Svevo e caso Samigli

Quando la pubblicazione della traduzione francese della *Coscienza di Zeno* ritarda, Svevo scrive a Paul Henri Michel: «Proprio mi sembra d'esser divenuto Mario Samigli». Anche la tardiva, inaspettata e clamorosa *affaire Svevo* finisce con l'apparire nel suo complesso, in questo quadro di rapporti, di convergenze e divergenze vita-letteratura, estremamente significativa: un episodio da studiare.

Dicevamo di Vittorio Alfieri, della sua *Vita* e della sua classica concezione dell'autobiografia resa artisticamente operativa, con piena attinenza alle rigide regole di Lejeune. Nell'*ex-libris* di Alfieri compare, com'è noto, un vecchio alato: una falce gli è caduta di mano, lo sguardo sdegnato è rivolto ad un'ara su cui una scritta (*Aeternitati sacrum*), una

corona d'alloro e tre libri sono assieme. Nel margine superiore si legge: «Vinto non mai se non da' libri il Tempo», un endecasillabo che è una didascalia. Il tutto in un'immagine replicabile, come le fotografie di Svevo uomo quasi celebre. Con il tempo (con o senza la maiuscola) Svevo ha in realtà cominciato a fare i conti molto presto, e in vari modi. Con la vecchiaia, tuttavia, la lotta si è fatta selvaggia, all'ultimo respiro, senza quartiere e senza confini (su questo tema ha scritto pagine suggestive e importanti Claudio Magris), tanto che un'allegoria ampliata, un'ipotiposi-*memento* paludata come quella alfieriana, non appaiono fuori luogo: una patologia nel tempo, che rimanda – per via letteraria – al dopo-tempo, a quel vecchio mitologico e un po' repellente, cartaceo come i libri che lo debellano, che gli fanno cadere la falce per terra. Le cure per Svevo non finiscono mai. «Zeno – parole di Svevo autobiografo sopravvissuto alle rivalse e ai bilanci di un suo personaggio – si crede un malato eccezionale di una malattia a percorso lungo. E il romanzo è la storia della sua vita e delle sue cure».

È tardi, adesso. Ma proprio allorché nietzschanamente l'opera si congela dal suo autore, la sua storia non finisce, anche se essa incontra dapprima una «incomprensione assoluta», un silenzio glaciale che contrasta a sufficienza con i suoi intenti espressivi, di comunicazione. La storia della *Coscienza di Zeno*, venuta dopo le storie di *Una vita* e di *Senilità*, rischia di farsi persino monotona. Ma è lei che rianoda i rapporti di complicità (più che di vantabile distanziamento) che sussistono tra scrittore e personaggio protagonista: Svevo e tre «fratelli», di cui nessuno dimostra di essere del tutto cresciuto. «Lo Svevo diceva – ancora secondo la testimonianza in terza persona del *Profilo* del '28 – che ad onta della sua lunga esperienza tale insuccesso lo stupì e lo addolorò tanto profondamente da danneggiare la sua salute. Aveva 62 anni e scopriva che se la letteratura era nociva

sempre, a quell'età era addirittura pericolosa»: come, potremmo aggiungere, l'ultima sigaretta perennemente rimandata, come un'avventura amorosa immaginata o vissuta poco importa.

Svevo continua a rispondere così alla vita e alla morte, agli unici argomenti che in definitiva sembrano interessargli da sempre; continua a praticare terapie di autosoccorso da vecchio signore benestante, tabagico, in preda ai vizi, in balia di giovinette che sfuggendogli rientrano in un suo disegno. Tutto si risolve in acquisto di conoscenza, in rilancio di curiosità che impedisce alla vita di essere risucchiata, come la vecchiaia vorrebbe, dall'inerzia. Ci si rassegna, ma solo alla sperimentata necessità delle cure.

Svevo, per amore di uno Zeno che non comunica, scrive ad un critico, va ad incontrarne un altro (un suo concittadino) a Milano, rimanendo di nuovo stupito e addolorato dei risultati conseguiti. Ma anche la «vera ostilità» è preferibile al «silenzio». In nome di Zeno se non in nome dei suoi fratelli, e in nome di se stesso, dei propri diritti tallonati dal tempo, Svevo si appella a un suo «confratello» più fortunato. Il «caso Svevo» risoltosi in una inimmaginata e leggendaria *affaire Svevo* nasce da questa disperazione non del tutto rassegnata e inerte: un indilazionabile atto di rivolta che incrementa l'azione. «Perché si dispera? – rassicura Joyce il 30 gennaio 1924 – Deve sapere che è di gran lunga il Suo migliore libro». Segue nella lettera un servizio-stampa ambiziosamente internazionale, essenziale ma da capogiro: Francia, Inghilterra, America. L'Italia viene dopo (lettera del 20 febbraio), con i suggerimenti per aree geografiche (Roma e Milano) di De Bosis e Ferrieri. Il 1° aprile – sì, proprio il 1° aprile, come negli scherzi, e curiosamente nella luttuosa ricorrenza anniversaria della scomparsa di Francesco Schmitz, il padre di Svevo – le notizie comunicabili da parte di Joyce sono davvero «buone»: «M. Valery Larbaud

ha letto il suo romanzo. Gli piace molto. Ne scriverà una recensione nella *Nouvelle Revue Française*». Svevo ringrazia subito, divertendosi a dire, raggianti, scherzoso ed abile com'è, che Larbaud «può fare del suo romanzo tutto, persino tradurlo per intero»; delega tuttavia opportunamente a Joyce l'incarico di una trattativa così delicata e per lui decisiva. «Fatto questo passo presso il sig. Larbaud, lasciamolo correre ambedue (il romanzo)»: il romanzo, appunto, di cui lo scrittore ha «il grande torto di occuparsi ancora». Svevo, intanto, sta partendo per Londra: veste gli abiti attivistici e garanti di un qualche successo acquisito nei bilanci della vita dell'industriale Ettore Schmitz.

L'estate del 1924 passa, passa l'autunno. A Natale Joyce invia a Svevo e alla sua famiglia la consueta cartolina di auguri, davvero generalizzati e generici: «ogni bene». Migliori auguri per l'anno nuovo provengono a metà gennaio. Il «devoto ammiratore» che scrive a Svevo da Parigi, rivolgendogli in italiano e chiamandolo Maestro, è Valery Larbaud. La lettera dell'11 gennaio 1925 si rivela ampiamente rievocativa: riassume per noi anche il «quasi silenzio» finora guadagnato da altri esemplari inviati di uno stesso libro. «Propaganda solamente orale, ma efficace, come Lei vedrà»: promesse per un romanzo, però, testualmente definito «ammirevole».

Svevo non mette tempo in mezzo: collabora. Il 15 gennaio, del tutto libero, grazie al suo puntiglio e alla sua agiatezza economica, da vincoli contrattuali con Cappelli («oro» e ideali come nella n. 4 delle *Favole* del dicembre 1897), lo scrittore può consegnarsi anima e corpo al suo critico: «Sono qui interamente a Sua disposizione per tutto quanto mi riguarda e per qualunque altra cosa se in questo cantuccio di terra ci fosse qualche cosa che potrebbe interessarla. Dico parole prive di senso intese a significare la mia gratitudine». Svevo è sufficientemente colpito: un «Suo

devotissimo» in risposta a un già deferente «Suo devoto» è il minimo cenno di ricevuta che ci si possa aspettare da lui.

Ma anche un destino può ripetersi e aggravarsi: se non quello dell'ostilità (perché pensare così, Larbaud è stato chiaro, Joyce nonostante i suoi guai agli occhi è attivo, «sta bene e lavora»), quello del silenzio. È la «furia» dei vecchi, la fretta impaziente e l'urgenza di verifiche che li tallona «perché la legge di natura sui limiti di età incombe loro»: «Ebbene! – disse il buon vecchio. – Venga questa sera perché domani sono impedito» (*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*). Notiamo come con contabilità commerciale più che scrupolosa, piuttosto rigida, Svevo faccia passare in questa circostanza un mese esatto. Poi, il 16 febbraio, prende carta e penna e scrive ancora a Larbaud, cui nel frattempo ha inviato i suoi precedenti romanzi. La colpevolizzazione personale è un nuovo modo di dimostrarsi deferenti, elegantemente e sobriamente preoccupati. L'ansia di riscontri, ciò nonostante, giunge ai paradossi esibizionistici di una affermazione del genere: «Raccomando la presente per poter esonerarla dal rispondermi». La dichiarazione di riconoscenza affidata al finale della lettera, poi, per esibirsi, disarmata e disarmante com'è, non ha bisogno di trucchi: «Io vivo ancora della Sua lettera. Non la feci vedere a nessuno. Così conserva meglio il suo valore».

Larbaud stavolta è tempestivo (risponde il 20): si scusa (è stato «occupatissimo»), ragguaglia *ad abundantiam* sui programmi della campagna intrapresa in favore dello scrittore: dà, come si dice, assicurazioni, anche se tutto può suonare, a chi riceve, decisamente ipotetico, vago, e soprattutto tremendamente dilazionato nel tempo: «forse cominceremo con un articolo, di uno di noi, sopra un giornale italiano questa estate»; per la Francia vale l'importante appuntamento di «Commerce», fascicolo di ottobre. L'impazienza, si assicura fra l'altro, non è solo dello scrittore, e il già «de-

voto ammiratore» diventa, a specchio di Svevo, «devotissimo».

Estate 1925 (forse), ottobre 1925. Per Svevo anche il mese computabile sulla base della sua ultima missiva, preoccupata e raccomandata, è lunghissimo, infinito: il 16 marzo, rispettando la scadenza mensile, si può tornare all'attacco. Svevo, che scrive adesso – si noti – in francese, coglie la «bonne occasion pour être rappelé à votre bon souvenir» dalla nomina a Cavaliere della Legion d'onore di Larbaud. Ed è soprattutto una variante tra la redazione definitiva della lettera e la più che mai necessaria minuta conservata nell'Archivio Svevo a rivelarsi indicativa di come il pretestuoso discorso formulato dallo scrittore per compiacere l'insignito Larbaud tenda inesorabilmente a riportare alla propria biografia: il distacco di Svevo vecchio dalla vita letteraria francese si trasforma (non solo per evitare spiacevoli ripetizioni contenutistiche) in distacco *tout court* dalla vita, più implicante e funzionalizzabile ad una propria immagine da imporre. Il legame periodale si rafforza, l'argomentazione segretamente suasoria affidata a informazioni si fa più stringente, e si può lodare meglio Larbaud: «Si vous saviez quel bouleversement ont produit dans ma vie vos deux lettres». Svevo ha riletto intanto *Senilità*, ha riletto *Una vita*: tempo e salute permettendo, dovrebbe soprattutto rifare il suo primo romanzo, «mal écrit». Comunica anche del suo doveroso aggiornamento in fatto di letteratura francese, cita il Proust che in molti citeranno per lui.

Breve esitazione, e la lunga lettera è spedita. Nessuna risposta, silenzio: il carteggio parla così. Tre giorni dopo l'inoltro epistolare, tuttavia, di letteratura contemporanea in Francia si parla pubblicamente a Trieste, nel «cantuccio di terra» in cui Svevo resta – tutto sommato silenzioso anche lui, costretto al silenzio – a disposizione di Larbaud e di altri fantomatici artefici di celebrità. Il 19 marzo 1925, pub-

blicato dal quotidiano «La Sera», esce l'articolo-intervista di Dora Salvi *Un instancabile italofilo: Benjamin Crémieux*. Un articolo di giornale, in effetti, non è una lettera: non lo si può nascondere dentro un cassetto, non lo si può preservare gelosamente nel suo complesso e ambiguo valore vitale: un articolo va in pasto alla gente. L'intervistato – nonostante le ponderate e intimidatorie premesse di discrezione – divulga a sufficienza la sua idea di voler tradurre e lanciare in Francia un autore triestino ignorato persino nella propria città, un «secondo Proust»: «È necessario per ora il più assoluto silenzio affinché la rivelazione a suo tempo sia fulminea ed efficace [...]; vorrò essere io a rivelare questo italiano agli italiani. Se il suo stile non è puro, tradotto in francese, perderà il suo peccato d'origine ed egli apparirà, qual'è, un autore di genio». Crémieux afferma tra l'altro, ancora implicitamente, che la segnalazione gli è pervenuta da uno scrittore suo amico.

«Assoluto silenzio», «a suo tempo», anonimati di contorno, e ciò nonostante, senza mezze misure, «un autore di genio», di Trieste, da lanciare in Francia, da rivelare all'Italia. Tutte queste cose, dette e non dette, misteriose e inappellabili, appaiono su un giornale cittadino «poco letto». C'è di che essere contenti?, ci si chiede. È a questo punto sensibilissimo del suo itinerario di scrittore in attesa da una vita (da *Una vita*) del riconoscimento pubblico, di scrittore alle soglie della notorietà reso impaziente dalla vera vecchiaia di un'esistenza, che Svevo smette di rileggersi e di attendere lettere che non arrivano. Non l'inerzia che scolora in nostalgia, in nostalgica insoddisfazione anche del proprio passato fissatosi in caratteri di stampa. La sua strategia di risposta a promesse e silenzio che ancora ammantano la sua gloria (annunciata *in loco* prima che sia giunta a maturazione, e quindi tanto più compromessa, dolorosamente minacciata) si divarica esemplarmente. Il ricorso valutato

efficiente è, in parallelo, a modalità che incrinino comunque la pericolosa situazione di stallo venutasi a creare: tale e quale la vecchiaia, preludio alla malattia mortale, quella davvero seguita da morte: preparazione a non muoversi più e a non sapersi più riposare, come in un pensiero acutissimo confluito in *Pagine di diario e sparse*, poi rielaborato in termini narrativi – lo accennavamo – in una riuscitissima, irresistibile pagina di *Vino generoso*. La morte, proprio così, risulta in agguato, paralizzando e agitando, combinando pasticci anticipati, talché tempo e salute si ripropongono come un binomio inscindibile, da sottolineare alle più varie articolazioni.

Si profilano due soluzioni. La prima: Svevo reagisce meglio del suo eroe romanzesco più disinvolto, più sicuro di sé: il più rappresentativo della propria condizione di pendolare tra Ettore Schmitz e Italo Svevo, il più attivo nonostante gli anni, il più agguerrito e vincente contro l'inerzia che fa combaciare una stagione della vita con la vita stessa. Svevo lascia passare (capiremo in che modo) marzo, aprile e maggio. In giugno, nelle vesti di Ettore Schmitz (recandosi come tale a Charlton in Inghilterra, in compagnia della moglie) decide di accertarsi di persona, empiricamente, con una sosta a Parigi, dello stato effettivo e dell'esistenza stessa della sua *affaire Svevo* data per imminente, divulgata per cronache a stampa e non passibile a questo punto di dilazioni o, peggio, di smentite. Ai primi di luglio, di ritorno dall'Inghilterra, l'opera di verifica e di stimolazione effettuabile attraverso incontri e contrattazioni risulta incrementata, perfezionata. «Io partirò di qui fra una settimana – annuncia Svevo da Londra a Larbaud, che nel frattempo ha risposto al ringraziamento del triestino per le tante gentilezze riservategli nell'accoglienza – e mi fermerò a Parigi per due o tre giorni. Poi vado a Gleichenberg (Austria) per una cura di 3 settimane di cui ho urgente bisogno». In realtà la cu-

ra di cui Svevo urgentemente necessita – chi scrive lo sa – è già svolta e si svolgerà ancora a Parigi: con esiti alterni (e comunque anti-inerziali), se Larbaud adesso risponde ma la Principessa di Bassiano, che a suo tempo aveva «regalato un sorriso» a Svevo e alla quale Svevo aveva prontamente inviato i suoi libri, non riceve lo scrittore. Si ordiscono inganni, porte e cancelli si chiudono. Ancora: dopo la «grande gentilezza» dimostrata dal Crémieux nel corso del secondo passaggio parigino, due lettere di Svevo al suo indirizzo rimangono poco gentilmente inevase. Risultato della prima soluzione, di tipo efficientistico-contrattuale: Svevo, a cui Crémieux aveva scritto il 22 giugno chiedendo pazienza e comports di tempo, il 15 settembre si dimostra già disposto ad attaccarsi contemporaneamente ai ricordi di «giorni indimenticabili» e alla loro cancellazione: «Ma io il ricordo non voglio perderlo – scrive Larbaud – ed ecco che cerco Lei»; ma anche, ridimensionando il successo ad esperienza già soddisfatta: «Devo ammettere di aver esperito che anche l'insuccesso ha i suoi vantaggi. Io vivo qui restituito interamente alla mia pittura sottomarina e alla mia modestia. / Il successo (io lo ebbi per qualche ora e Lei lo sa) rende subito petulanti e invadenti coloro che non vi sono usi dalla gioventù: Un bambino di 64 anni non sopporta senza danno una cosa simile. Venga dunque a vedermi come sono ora. Vorrei cancellare il ricordo mio di quei giorni. Non ero io». E si noti soltanto come il «bambino di 64 anni», indubbiamente motivato in base a una poetica, aggiorni, rendendolo ancor più patetico e compassionevole, il «vecchio di 62» altrove autorizzato.

Il gioco riprende in effetti come prima: la risposta di Larbaud come al solito, si fa attendere. La lettera del 28 ottobre inizia per di più in maniera poco incoraggiante: «Cher Monsieur, le temps me manque pour vous écrire aussi longuement que je voudrais». Il tempo, insomma, manca a tut-

ti. Da «Commerce» si è passati al «Navire d'Argent»; studio di Crémieux e traduzioni slittano «probablement» ad anno nuovo, gennaio 1926. Svevo a sua volta torna a stare al gioco, ripristina le parti stabilite: risponde immediatamente, il 3 novembre, e, sentendosi riconciliato con l'immagine di scrittore a lui più favorevole («Del letterato una persona è compiacente e lo acclama. L'altra è più dura e irride», secondo un appunto in *Pagine di diario e sparse*), si scusa per la sua «impazienza [...] veramente infantile», dichiara di non essere «ansioso di réclame o di gloria», di avere già ottenuto più di «quanto poteva sognare». «Adesso son buono per varii mesi e griderò aiuto quando mi sentirò crollare di nuovo». Merito, tutto questo, di Larbaud e – nuovo personaggio entrato in scena, fruttato dall'operazione Parigi – della signora Marie Anne Comnène, moglie di Crémieux a cui Svevo si è rivolto il 21 ottobre (Larbaud, come Crémieux, tacendo) nel tentativo di accerchiare il silenzioso, sfuggente, presumibilmente «troppo occupato» pure lui Benjamin. Anche i reiterati inviti a Trieste a cui Svevo borghesemente tiene sono caduti nel vuoto, si sono risolti in assenze ingiustificate e inquietanti: «Il tempo passa e non vedo nessuno» è il finale di lettera felicissimo, quanto mai efficace e poliedricamente allusivo, vittimistico. Se Larbaud e Crémieux non scrivono neppure cartoline, Svevo trova nella signora Marie Anne, finalmente, un corrispondente degno di tal nome. La signora Crémieux diventa «la metà di gran lunga migliore del signor Crémieux», l'unica strada per rimanere in contatto con i «grandi amici francesi» che, invece di sottrarre Svevo all'oblio come sarebbe loro dovere, finiscono con il turbargli i sonni.

Seconda soluzione al problema della gloria solo annunciata (mentre anche il problema delle varianti di *Senilità* trova preciso riscontro nelle pagine di *Una burla riuscita*): una soluzione altrettanto parziale, da recuperare a ritroso, da

rintracciare partendo proprio dalle lettere che nello scorcio del '25 Svevo può inviare con una certa sicurezza di risposta a un destinatario francese. «Ma le assicuro – è la missiva del 17 novembre – che dopo la Sua lettera e quella di Larbaud io stavo già benissimo». Perché? Perché Svevo – lo spiega lui stesso a ruota – sta e stava scrivendo non lettere ma una novella «lunga come una serpe lunghissima», tra le cui spire si sente allontanato da ogni forma di deleteria letteratura come «commercio di libri». È la rinuncia della letteratura che ad inizio dei cosiddetti anni del silenzio Svevo aveva già sottoscritto: la riconferma dei valori più resistenti in cui continuare a credere, l'unica misura di igiene cui con fiducia, quotidianamente, attendere.

In realtà, per quanto Svevo parli di caratterizzante inattività scrittoria nel periodo che separa la pubblicazione della *Coscienza* dall'attualità (così nella lettera a Larbaud del 3 novembre 1925: «Passai questi tre anni dalla pubblicazione del romanzo senza far nulla. Incuorato dopo la mia prima visita a Parigi, cominciai a Londra una lunghissima novella: Corto viaggio sentimentale»), non è con *Corto viaggio sentimentale* che Svevo è tornato letterariamente a confessarsi e a curarsi, a tentare di risolvere in questi termini le «rane» in lui sistematicamente prodotte anche dalla gloria nascente. Proprio nel momento più incerto e compromesso della incipiente *affaire Svevo*, la strategia più segreta ed incisiva a cui l'autore fa riferimento, dissociando più radicalmente Svevo dall'industriale Schmitz, consiste nell'esercizio narrativo, nella proiezione di se stesso in un nuovo personaggio letterario: uno scrittore ultrasessantenne, rimasto povero, inetto e declassato a un ruolo impiegatizio di basso livello, non sposatosi ma illuso nei suoi sogni di gloria, protetto dal «cantuccio» familiare, dalla stanza in cui vive, scrivendo disinteressatamente favole clandestine e rileggendo il suo giovanile romanzo *Una giovinezza* a un fratello ammalato. Un

leopardiano, solitario scrittore di passeri, un'altra possibilità vitale autorizzata dalla letteratura, un'altra evenienza prevista e aggravata anche nei termini sintetici di un apologo con finale cruento già scritto: «Senza propria colpa un uomo perdette le proprie sostanze e cadde nella più dura indigenza. Già avanzato in età non aveva speranze di rialzare mai più la testa. Eppure visse. Spesso desiderò la morte, mai, però la disperazione fu bastante ad armargli la mano contro sé stesso. / Un giorno s'imbatté in Erberto Spencer che gli spiegò come la sua avventura fosse evidentemente la conseguenza della sua incapacità e come non meritasse né compassione né aiuto perché l'aiuto dato a lui avrebbe corrotta la legge sociale che vuol la soppressione del vinto. / Allora, appena, in via di conclusione, il povero uomo si uccise» (*Favole*).

È il momento, adesso, di *Una burla riuscita*, una novella che se nell'impostazione del personaggio protagonista Mario Samigli («ammalato per la lunga, vana attesa» della gloria) sottintende una piattaforma di carattere autobiografico di tipo, diciamo così, generale, addirittura biograficamente regressivo, ben più da vicino rimanda, nella dinamica stessa degli accadimenti in cui il personaggio è calato, a un'attualità strettissima, puntuale e bruciante, della biografia sveviana databile primi mesi del 1925, e più in particolare *post* 19 marzo 1925. Il discorso della duplice reazione che dicevamo sarà in qualche modo suffragato da Svevo stesso negli scambi epistolari finalmente regolarizzatisi tra lui e i suoi patroni stranieri. Ma il valore terapeutico cui Svevo fa esplicito riferimento nella lettera al Crémieux del 15 marzo 1927 («mi consolai scrivendo») risulta preminente, rinviano al silenzio fattosi intollerabile e poi addirittura angoscioso («lungo tempo», ricorda Svevo a due anni di distanza) di quei mesi del '25: di quei mesi pesanti, specialmente, intercorsi tra la pubblicazione dell'articolo della Salvi sulla

«Sera» di Trieste e l'intervento parigino di Svevo. «La pensai – confessa Svevo a difesa della sua novella – quando quella giornalista triestina invase la Sua abitazione e scrisse a Trieste. [...] La feci e la rifeci ed è quello che è, né potrebbe da me essere migliorata».

Fu vera gloria?

Con un avvilente rifiuto di pubblicazione, l'aggiornamento dei significati di cui *Una burla riuscita* si fa depositaria porta al 1927 e oltre («Se non serve ad altro la mia novella su quel povero Samigli può darle la prova di come io aspetti la traduzione del mio libro. [...] Se la *Burla* [...] non potesse essere piazzata, ne conserverei la traduzione come un caro ricordo», così nella citata lettera al Crémieux del 15 marzo). L'assimilazione stessa di materiali integrativi e i nuovi svolgimenti richiesti portano, d'altra parte, alla procrastinata datazione in calce della redazione definitiva: «14 ottobre 1926». *Una burla riuscita*, dunque, come la favola rassicurante, fatta e rifatta, scritta e riscritta, cui anche Svevo, come il Samigli, si affida a protezione dei suoi sogni e delle vicende che li accompagnano. Diventati parzialmente realtà, ingigantiti costantemente dall'attesa e dalla loro imminenza attuativa, anche i sogni si rivelano fonte di dolore; anche il sogno letterario nel suo complesso, per non perdere di purezza, consente solo di tornare a percorrere queste strade paradossali, comiche e patetiche, del «rifiuto della letteratura» e della vera conoscenza. *Una burla riuscita* come la favola di un grigio scrittore di favole divaricato tra azione e parole, affetto da sindrome di riconoscimento, tradito dalla propria ingenuità; come una cronaca che per finzioni e per interposta persona ingloba e salvaguarda il problematico, incredibile e mai del tutto arrivato, successo di Italo Svevo:

un'altra gabbia, «gabbia d'oro» ma gabbia, non immune da danni alla salute veri o presunti.

«L'aggettivo di burlato – scrive Svevo nella novella che solo nel 1928 vedrà la luce su “Solaria” – non s'attaglia in pieno con la vittima di una burla che abiti una città non grande abbastanza per correre le vie sicuro, cioè sconosciuto. Ogni sua nota debolezza lo accompagna per via insieme alla sua ombra. [...] Ognuno ha il suo destino quaggiù, ma, quand'è noto a tutti, si rincrudisce per un incontro, per un'occhiata. Mai più si sarebbe potuto liberare dal marchio di quella burla». Ecco in filigrana, mentre i confini di Trieste si allargano e si riconfermano duramente proprio quelli, i profili di Joyce, di Larbaud, di Crémieux, del mitico editore Gallimard incontrato nel luglio del '26: «Egli respirò profondamente, e gli sembrò che mai in vita sua avesse avuto di quell'aria. Tentò di sedare la grande agitazione che lo affannava e si sforzò di considerare quell'avvenimento come cosa nient'affatto straordinaria. Semplicemente la meritava e gli accadeva, ciò ch'era la cosa più naturale di questo mondo. Era straordinario che non gli fosse accaduta prima. Tutta la storia della letteratura era zeppa di uomini celebri, e non già dalla nascita. A un dato momento era capitato da loro il critico veramente importante (barba bianca, fronte alta, occhi penetranti) oppure l'uomo d'affari accorto, [...] ed essi subito assurgevano alla fama. [...] E finché durò la burla, egli sognò di tale critico, ne costruì l'aspetto e l'indole, attribuendogli tante di quelle virtù e tanti di quei difetti da farne una persona più grossa delle solite venti. [...] Egli non cianciava, ma agiva [...]. Era più sicuro dei soliti critici, perché non era soggetto che ad un errore solo (piuttosto grosso) e non a tanti da riempirne varie colonnine di giornale. Una potenza! [...] Dopo letto il romanzo del Samigli, il critico era andato dal Westermann e gli aveva detto: – Ecco l'opera che fa per voi. Vi consiglio d'ac-

quistarla a qualunque prezzo. Così il suo compito era esaurito. Che cosa gli sarebbe costato d'inviare al Samigli una cartolina postale per dirgli la parola intelligente ch'egli solo era capace di formulare? Così, proprio così era fatto il miglior critico del mondo». Ecco, minimamente variato, il riserbo a doppio fondo – incrementato dall'intervista della «Sera» al Crémieux – con cui Svevo tiene segreta la prima lettera che Larbaud gli ha scritto: «Per il momento non bisognava dire a nessuno della buona fortuna toccatagli. Quando il suo libro fosse stato pubblicato in tedesco, la meraviglia in città e in tutta la nazione sarebbe stata maggiore se inaspettata»; ecco le esortazioni alla pazienza (ai nervi saldi) che persino Svevo riesce a rivolgere a se stesso: «A lui che aveva atteso il successo per tanti anni, non doveva essere grave di restarne privo qualche tempo ancora».

Si affacciano presto anche le preoccupazioni stilistiche legate ad obbligate riletture di se stesso, che impongono allo scrittore «circa celebre» persecuzioni a base di voluminosi e pesanti «Riguttini» e «Fornacciari», dubbi, consultazioni vocabolaristiche affannose, vere e proprie ricerche di soccorsi esterni come sarà, ancora tra il '25 e il '26, nel ritorno al passato di *Senilità*, con un parente (il genero Antonio Fonda Savio) e con il professore e studioso triestino Marino Szombathely: «Rifattosi vivo, il romanzo provocava la critica inquietante di Mario. Ad ogni tratto il lettore s'interrompeva per domandare: – Non sarebbe meglio dire altrimenti? – E proponeva nuove parole, esigendo che il povero Giulio l'aiutasse a decidere». Ed ecco infine, ritornante, l'impazienza disposta a tutto, comprese le forme della retorica e del «saper vivere», che i corrispondenti francesi di Svevo rilevano come una fastidiosa prerogativa dello scrittore che hanno rassicurato abbastanza di volere scoprire: «Dapprima emise il dubbio che Westermann si sarebbe potuto seccare di tante pretese [...]. Attendere ancora? Che

cosa avrebbe fatto tutto quel tempo? Le favole non si fanno che in giornate ricche di sorprese. Aspettare è un'avventura, anzi una sventura sola, e può dare una favola sola, ch'egli aveva già fatta: la storia di quel passero che moriva di fame aspettando del pane là ove, per caso, una volta ne era stato sparso [...]. Mario era esitante. Cercò e non trovò qualche altra parola (non troppo forte) per insistere nella propria preghiera. E ci fu perciò un'altra pausa nelle trattative».

Potremmo continuare ad estrapolare, a ridurre a cronaca giornaliera brani e funzioni più o meno sotterranee svolte dalla novella, sino a quel «Mentitori!» di presa di coscienza riabilitante, sino al «manrovescio enorme» (ci ricordiamo immediatamente dello schiaffo subito da Zeno al capezzale del padre) di cui il Samigli inaspettatamente, alla fine, si dimostra capace. Ma basterà riassumere in questi termini l'obbiettivo della strategia letteraria continuativamente ritenuta valida, ripresa, rielaborata: l'incubo fugato attraverso la scrittura è che la verità (freudianamente notturna, elementarmente e liberamente esplicitata da «alti gridi») di «meritare altro, di meritare meglio» possa risolversi in quel mondo diurno, di «dolore» e di «ira», ritrovato al risveglio: «Il mondo, ove tuttavia imperversava la bora sotto un cielo fosco, gli appariva ben triste, perché la letteratura è una cosa che si vende e si compra».

Epilogo. Esce finalmente, in luogo del prima previsto fascicolo della rivista «Commerce», il «Navire d'Argent» (ambiguità dei titoli). «Esimia Signora e cara amica – scrive Svevo a Marie Anne Comnène all'indomani della pubblicazione del numero e della risonanza da esso provocata in Italia (dove già, nel frattempo, il giovane Montale ha inaugurato nel dicembre del '25 il «caso Svevo») –, chi Le scrive ora è un uomo circa celebre. [...] A Trieste – persino – cominciano a compiacersi di avermi fra di loro... ancora per

breve tempo. / Se le dicessi che stavo meglio prima, Le direi una bugia perché ricordo la mia torva impazienza che m'induceva di seccare il prossimo. Posso dirLe però che allora mi figuravo che ora sarei stato meglio di quanto ora sto. Si vede da me che a questo mondo non si sta mai bene. Dicono che da ciò viene il progresso. / Ed io voglio il progresso!». Ma anche in questa sede epistolare in apparenza pacificata, sotto il segno dell'accettazione e della saggezza, la «torva»-«infantile impazienza» di Svevo-Schmitz-Samigli non può essere promossa ad etichetta inventariale di un periodo concluso, di un episodio una volta per tutte esaurito e archiviabile. Svevo vuole il progresso. «Lavorerebbe Lei alla traduzione? Se sì, non perda tempo ma mandi una cartolina vuota magari senza firma». E si noti come anche l'aspettativa scherzosamente avanzata, davvero minimale, di un'allusiva cartolina priva di parole che valga da muto riscontro, serva a decantare una situazione altrove dolorosa, tutt'altro che sotto controllo.

L'ansia non si placa, la storia o meglio le storie continuano, procedendo su binari paralleli, dandosi efficacemente il cambio, influenzandosi a vicenda. Persino un'altra novella, una «vecchia novella» come *La madre* (così dal carteggio con Montale, lettera del 24 gennaio 1927) vede attualizzati, ampliati e specificati i suoi molteplici, pessimistici significati allegorici affidati alla storia dell'inconsapevole e sventurato pulcino Curra, tanto da far apparire come del tutto pertinente e sottoscrivibile una chiave interpretativa proposta da Maier nell'introdurre i *Racconti*: la «dolorosa convinzione di sentirsi incompreso e trascurato dalla critica che non lo abbandonò completamente nemmeno dopo la “scoperta” montaliana del 1925 e il numero di omaggio del “Navire d'argent”».

«Si capisce che una cosa immaginata con tanta precisione non abbia bisogno di succedere», rinalza d'altra parte lo

scrittore coevo, raddomante non sedato, non indenne da agitazione, sfortunatamente dotato di troppo energica capacità di sentire e presentire (*Pagine di diario e sparse*). In altri termini, quel «circa celebre» di un'autodefinizione all'insegna della fama e dell'ironia non si risolve in un espediente per divertire una signora a cui si deve riconoscenza o in un'abile risorsa per poter continuare, compiacendo, a chiedere: il simpatico Svevo – come il tenacissimo Alfieri che crede a un vecchio alato – è troppo «ingegnoso nemico di se stesso» per potersi accontentare di questo. Il prosieguo delle corrispondenze suggerisce piuttosto, fino all'ultimo, il miraggio (insalutare anch'esso non appena divenuto realtà) di una tranquillità conquistata vuoi con il sempre riabilitante grande lavoro commerciale, vuoi con l'anonimato e la vantabile serenità degli affetti, vuoi con il successo letterario, che ha però l'identico sapore poco gradevole delle vernici sottomarine e dei crucci familiari, e può essere talvolta, non usufruendo di antidoti, velenoso.

«In fondo io sto abbastanza bene ed è certo che il successo mi fece piuttosto bene», afferma conclusivamente Svevo, ancora ricorrendo a cautele avverbiali nell'accettare nel 1928, se non l'immaginata banda alla stazione ad attenderlo, l'invito del Pen Club a Parigi: nuovi soggiorni salutistici, come la signora Crémieux ha svevianamente ben capito, nuova gioventù sostitutiva, magramente compensatoria, da accettare anch'essa – come tutta la vita – tra rassegnazione e protesta, pessimismo e ironia: «È vero che in fondo – si nota per inciso perfino alla vigilia della consacrazione – che non c'è alcun segno (fuori delle Sue parole) che io vi sia desiderato». Non ci sarà la «banda alla stazione» ad attendere lo scrittore italiano rivelato, e farmaci miracolosi e «specifici del dottor Menghi» – dai blandissimi liquerizia e bromuro alle teorie di Freud –, sembrano in effetti non esistere: come nel finale di quel racconto, un applauso può far

ringiovanire, ma non chi con tanto zelo si è dato alla ricerca della misteriosa sostanza dell'«annina». O la gloria sarà deliberatamente sottoposta a rinuncia, come ancora previsto dallo *Specifico del dottor Menghi*, per la gravità stessa della scoperta effettuata?

L'aprotagonismo biologico con il quale la vecchiaia prelude alla morte ha pure i suoi pregi, se saputo prendere. Il successo forse non c'è mai stato, forse è stato uno svagolamento della mente di un vecchio o un'astuta trovata di Svevo stesso – ibrido autobiografo di propri casi letterari, fino alla critica sostituita e all'autobiografia delegata all'aiuto di altri – per vivacizzare la *Prefazione* alla seconda edizione di *Senilità* e il *Profilo* del '28. «Risi di cuore – si legge in una lettera di poco anteriore al letale incidente di Motta di Livenza – che ieri sul “Corr. d. Sera” Borgese rimproverava Crémieux di non essersi occupato nel suo Panorama abbastanza di me. A lui non vanno che rimproveri». Adesso all'illustre *italianisant* su cui anche Svevo ha scritto un articolo si può dare comodamente di «pigrono», e non tanto perché lui, facendo male il suo mestiere non ha scritto subito su Svevo, quanto perché non si decide mai a recarsi a Trieste, ospite di un gentile signore che semplicemente, da più di tre anni, gli sta ripetendo l'invito. Svevo, là, ancora vive e scrive, curioso di sé e sufficientemente convinto che anche il successo, come la vita, non è né bello né brutto: «originale» – secondo la parola sfuggita al padre morente, trovata e pronunciata da Zeno con implicazioni originalmente conciliative in faccia al Guido della *Coscienza* e compiutamente realizzata da un'intera formidabile opera letteraria –, come una burla non tutta da inventare, di cui per questo si possono conoscere solo in parte modalità e circostanze, moventi e responsabili. Sulla propria letteratura non meno che sulle analisi di Sigmund Freud, Svevo è disposto addirittura a dubitare in blocco, a dire conclusivamente, rilanciando il pro-

blema della vita e della sua permanente inesplicabilità: «Io non ci credo», come si dice di «certe ideucce che ci capitano nel riposo» in una «scribacchiatura» silenziosa, a margine. Oppure, come si dice nella *Coscienza*: «Io chiudo gli occhi e vedo subito puro, infantile, ingenuo, il mio amore per mia madre, il mio rispetto ed il grande mio affetto per mio padre».

Inguaribilità della vita

Scomparsi i suoni dei festeggiamenti parigini per i quali l'autore potrebbe continuare a vivere come anni prima aveva vissuto per una lettera, abituato anche da Parigi vista per l'ultima volta allo studio solitario di cani per le strade, Svevo, tra pittura sottomarina e un romanzo lasciato incompiuto in cui di nuovo scrittura e purganti si allineano, si congeda riconoscendo: «E così questi miei ultimi anni o mesi vanno via anche più inerti di quanto mi sarei aspettato».

È con questa immagine terminale di Svevo per le strade di Parigi, solo e in compagnia di qualche cane (un'immagine che accresce per contrasto il suo fascino, allorché della letteratura di Svevo, attraverso il festeggiamento, proprio lì si sono ufficializzati un accoglimento e un riconoscimento pubblico densi di prospettive), che lo scrittore esce di scena e torna a scrivere. Si pensa al Tozzi di *Bestie* e del cane Toppa di *Con gli occhi chiusi*, si pensa a Svevo autore di un racconto come *Argo e il suo padrone* e di favole animalesche, sue, nonché – con sintomatiche sovrammissioni per reimpiego – di Zeno Cosini e di Mario Samigli; si pensa addirittura a D'Annunzio (il detestabile, antipatico D'Annunzio), alla stupenda poesia che qualche anno dopo, nel 1935, saprà dedicare ai suoi cani, facendo di essi, visionariamente e per sostanziale parificazione di destini, famelici roditori

sepolti dei loro ossi e del nulla. Una Parigi all'alba, desertificata, periferica e «domenicale», allegoria di un'umanità vacante, inattiva e irrintracciabile, di una vita sopravvissuta. Svevo e le sue creature di carta si allontanano, scompaiono dal nostro sguardo, si ricongiungono al loro «doppio» biografico di partenza. Restano biograficamente gli ultimi giorni di villeggiatura in compagnia della moglie e di un nipotino, un incidente automobilistico, le parole estreme di un borghese e affettuoso *pater familias*, rassicuranti e familiarmente dialettali ancorché impossibilitate all'inaugurazione – nonostante l'*Imitation* di Livia e una protratta polemica religiosa che debolmente si riattiva anche al letto di morte – di un dialogo riparatore: un Dio sempre escluso, un Dio ebreo o cristiano anche recentemente irriso in una lettera alla Comnène, al massimo un «Dio degli avi», un «qualcuno» contraddittoriamente invocato da un personaggio romanzesco – Zeno – in raccomandazione dell'anima di un altro.

«Non più braccia da levare al cielo – scriveva Svevo il 10 ottobre 1899, intendendo laicamente per cielo, come in un'ironica lettera alla moglie, solo “quello stellato o annuvolato” –, non piedi per fuggire, non occhi per piangere, né mobilità di fisionomia. Il dolore in solitudine perfetta senza la coscienza per cribrarlo senza speranza. Nei sensi ottusi si asside trionfante e il sollievo – la morte della bestia – capita inaspettatamente. Ultimo ricordo della vita resta il dolore solitario». A proposito della morte, d'altronde, il suo esercizio letterario ha alla fine previsto tutto o quasi: per il se stesso che alle finzioni e alle menzogne della scrittura si è fiduciosamente affidato (lasciamo le verifiche testuali e la sorpresa al lettore di questa «vita scritta»), e per il mondo. Resta, appunto, un'opera: una grande opera, un'opera tra le maggiori della letteratura italiana del Novecento, nelle cui pagine destinate a durare e a valere risuonano parole che citavamo quasi ad inizio del nostro discorso, e che sembrano

ora assumere un significato diverso, più intimo e profondo: «È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato, ma leggendone, mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota».

Dal vuoto e dalla solitudine era nata la letteratura di Svevo, il vuoto e la solitudine avevano deciso di volontaristici allontanamenti da essa e di ricadute nel vizio. E due figure continuano in definitiva a fronteggiarsi: uno Svevo che presume di poter escludere la letteratura come una cosa dannosa e di poterle sostituire un'appartata, igienica ed autoterapeutica confessione asistematicamente diaristica, e uno Svevo che in realtà non smette di pensare a una divulgazione del suo messaggio formalizzatosi in scrittura: magari forme spurie, declassate, ma mai del tutto sottratte ad un impegno, a una progettualità e una speranza di valore più ampio. La «seconda nascita» per Svevo, a un certo punto e una volta per tutte, è avvenuta: letteraria, e compiutamente tale presupponendo, oltre che un suo passato biografico di vorace consumatore di libri e finzioni romanzesche, un pubblico non commerciale di lettori cui rivolgersi. Fin dai tempi di *Sogni di Natale*, in un articolo apparso sull'«Indipendente» del 22 dicembre 1889, E. Samigli testimonia di avere fatto precocemente della propria vita (prima dell'incontro esperienziale con un altro vagheggiato fantasma del suo anelito al riscatto: la salutare e completa donna da amare) letteratura, suicidandosi per amore e sogni, a tredici anni, come il romantico Werther goethiano, e confabulando di lì a poco, risorto, con il sommo Dante circa l'opportunità di potere letterariamente inscenare, in luogo del solo auspicabile e spolpato Paradiso, un'altrettanto mutila e ben poco divina *Commedia*, prosaicamente a base di solo Inferno.

Al «vivi celato», voce di Epicuro (o diciamo di Epitteto), viene presto a contrapporsi un irrefrenabile sogno di gloria, un desiderio di distinzione e di riconoscimento testimoniato

efficientissimo già dalle preziose note «in diretta» del *Diario di Elio*: proprio fra queste pagine, prima di diventare E. Samigli, Svevo si chiama Erode ed E. Mugliano. È giocoforza, dunque, che anche successivamente la segretezza sia stata infranta, che al «silenzio» autoimposto abbiano fatto seguito «scribacchiature» quotidiane e, con esse e in esse, un'opera che non tace, una vita costantemente in cerca di altri suoi eventi narrabili e di sue forme che le conferiscano senso: di racconto. E tuttavia il vuoto e la solitudine sembrano per altro verso non essersi mai spezzati. Anche le favole che dicevamo – disimpegnate improvvisazioni all'Esopo, minime «operette morali» del riserbo e della privatezza – sono intrise di morte: il loro insegnamento non è risolutivo, la loro morale inamidata non placa ma riattiva semmai, come in Mario Samigli, la ricerca di nuove favole. Leopardiane «mummiette», esse confermano, con la loro scrittura leggera e sentenziosa, il sospetto che tutto l'esistente nasca con il pianto, e che all'uomo cosciente spetti la convinta, inappellabile consapevolezza che alla malattia della vita non si sfugge. Svevo a Parigi, una mattina, solo e in compagnia di cani... La previsione, la profezia (o è già il *day after*?) si completa leopardianamente, cosmicamente, nel famoso finale della *Coscienza di Zeno*. L'«errore antropocentrico» di «credere che l'uomo possa andare immune dalla morte catastrofica» è scongiurato (*Ottimismo e pessimismo*), ogni concezione umanistica – si veda anche, tra i saggi, *La corruzione dell'anima* – radicalmente messa in crisi, sfiduciata.

In un testo come *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte. Caducità*, secondo l'antinomia scienza-arte o filosofia-arte presente a più riprese nella riflessione di Svevo, la caducità è vista positivamente da Freud con gli occhi del poeta e con quelli dello psicologo. Anche il poeta, obietteremo in nome del laico e antilirico Svevo, facendo seguire qualcosa di positivo e di propositivo al disgusto del mondo

si ribella, costruisce letterariamente, con il ricorso alle sue parole semplici e complesse, la propria alternativa: la anima, la alimenta. Nel suo oltranzismo creativo che è già confidenza riposta in valori, il poeta si dimentica – come avviene mirabilmente nel Leopardi estremo – di sé: supera sveltamente il bello o il brutto della vita nella scoperta di un'«originalità» strana e straordinaria che gli consente, sottintendendo l'accettazione della morte e dando per scontata la propria scomparsa, di riaprire di continuo un discorso sugli uomini e sulle cose.

Le modalità e le strategie della conoscenza letteraria che dal mistero dell'io si dipartono per investire il reale potranno presentarsi, come la scrittura di Svevo insegna, in accezioni estremamente variate e divise: dalla concentrazione più raccolta alla più sistematica dispersione. Ma da vicino, non appena sotto la lente di chi scientificamente scevera e indaga o sotto la penna dello scrittore pessimista in rivolta, le leopardiane «meravigliose larve» torneranno a rivelare la loro vera identità: si mostreranno per quel che sono, ci faranno capire senza idealizzazioni e inutili infingimenti, in un quadro antiantropocentrico privo di privilegi e aperto alla vita universale, quello che siamo.

Scriva Svevo in *Soggiorno londinese*: «Ora io credo di sapere qualche cosa a questo mondo: Su me stesso. Gli antichi facevano un gran caso del fatto che anche il proprio io è un mistero. Ma anche ogni altra cosa vivente è misteriosa e l'accesso ad essa è ben più difficile che al proprio essere». Dall'io al mondo: un'opera di decifrazione e comprensione impervia ma potenzialmente solidarizzante, già indirizzata alla compassione di ogni aspetto dell'esistente e in ciò remunerativa. Partito da tali premesse e giunto fortificato e cosciente a queste resultanze, Svevo continua a raccontarci una delle sue tante storie, magari la sua vita: a ciglio asciutto, però, con il sorriso sulle labbra.

IV

PALAZZESCHI IMMORALISTA

Probabilmente sono nato vecchio, sono sempre stato vecchio, tolto quel breve periodo. Ero trascinato dal calore degli altri. [...] Sono fatto per la solitudine e non mi annoio. Mi manca sempre il tempo di non far nulla.

(A. Palazzeschi, in «Il Mondo», 8 agosto 1971)

Palazzeschi immoralista, scandali di Palazzeschi. «- Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone», commenta la gente accalcata di fronte all'Incendiario ingabbiato, finalmente impedito nei propri movimenti¹. L'altro incendiario, il «povero incendiario mancato, / incendiario da poesia», si fa largo; con mossa melodrammatica, ansante ma sicuro di sé, viene in aiuto al suo omologo ideale, al suo Dio perseguitato, non capito, messo in catene, in piazza, alla berlina.

Proviamo anche noi a immaginare i nostri personaggi come personaggi che si muovono (non hanno fermezza, la fermezza non è loro consentita o è memoria ancora bruciante di dolorosi immobilismi subìti), che si spostano e si agitano, che cincischiano «dondoloni» per le strade o fuggono inquieti, spinti da una «mano che non si vede» o da

uno «sguardo che uccida»²; che inseguono o cercano, che comunque viaggiano, camminano, scendono e salgono da treni, carrozze e buchi di camini, che provengono e sono attratti. Personaggi, d'altronde, il cui pronunciato dinamismo dell'instabilità concede agevolmente di dileguarsi e di ricomparire, di truccarsi e di contaminarsi, confondendosi e confondendoci, cambiando artatamente i loro connotati, le loro maschere fatte per nascondere e rivelare.

E cominciamo pure dal livello considerabile più depresso di un privilegiato percorso immoralistico da ricostituire per tappe e per tratti salienti: dal terzo tempo – il testo aggiunto e nel 1926, oltre la datazione arretrante dichiarata, 1912-1914, contraddittoriamente più attualistico³ – della *Piramide*, laddove la scena del mondo si presenta a chi scrive già ridotta a stampe, a cartoline oleografiche del desiderio, a riassuntivi *topoi* canzonettistici del folklore nostalgico, a tentazioni del patetico: a vecchi intervistati in carne e ossa, soprattutto, che su quelle stampe, leopardianamente, fantasticamente viaggiano alla ricerca del reale, della pienezza appurabile di una vita ambita, sognata e mai sperimentata, per un attimo almeno, oltre il vagheggiamento, toccata. Leopardi, suggerivamo, il «gobbo infetto» detestato come tutti i poeti e come tutti gli uomini a lei inservibili dalla Contessa Maria⁴, e modernamente, per analoghe vie del pessimismo e della letteratura, citiamo Tozzi, la sua poetica dei «misteriosi atti nostri» che si accompagna, completandosi e meravigliosamente svolgendosi, a quella dei delusivi, nostri anch'essi, «atti reali».

«Quando sapeste – si legge nella *Piramide*, proprio in *A solo*, con il ricorso (si badi bene) a un neutro, asessuato, polivalente e ambiguo “creatura” – che la creatura che aveva acceso ogni vostro desiderio sarebbe stata vostra non foste più capace di vivere in voi stesso. Oh! Lo spasimo di quelle ore che precederono l'incontro agognato. La notte avan-

ti! Non vi fu possibile serrare un occhio, come il cacciatore, ed altro non faceste che evocare col pensiero quel corpo abbandonato a voi, vostro. Essa era lì, lì con voi, nelle sue forme perfette nei suoi inebrianti profumi. Quale superba maniera di abbandonarsi a voi o di prendervi! [...] tutto tutto si compieva come voleva il vostro desiderio acceso, nulla mancava a quell'aspettativa, credeste di bruciare, voltandovi e rivoltandovi dentro il letto, aspettando quella felicità che senza accorgervi vivevi mentre solo speravi di poter vivere»⁵.

Abbracciare e abbracciarsi; bruciare, poter bruciare e poter ridere di quel bruciare, di quell'immaginare che è meglio del viaggiare. È vero: il toscanismo di un «caffè del proprio villaggio» che ricompare occhieggiante in *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*⁶, con il suo buon senso stanziale e la sua banalizzata filosofia scambiabile per Strapaese, bozzetto provinciale o Ottocento leopoldino, già insidia l'immoralistico «cattivo genere» di uno «scherzo», tanto da far pensare persino per via titolativa all'ottocentesco, nel 1922 antologizzato per Treves, autore di «scherzi» Giuseppe Giusti⁷, e non come *Il re Travicello* sta al *Re bello*. Nella *Piramide* – e cioè nel testo per molti aspetti, come vedremo, più coraggioso e oltranzistico di Palazzeschi – una sorta di ecumenismo del «buffo» risulta profeticamente attivo, ridisegnandone il quadro, attenuandone in qualche modo le provocazioni, facendo conclusivamente dell'eccentricità divertitamente confessata fino alle sue pratiche inconfessabili un centro onnicomprensivo, della denuncia in nome della diversità una regola ampliata. Dal riso deflagratorio al meno incisivo e graffiante sorriso. Leopardianamente apertosi – uno contro tutti e tutto, e non da diverso tra diversi – al mondo, al male e al non-senso nei termini di una investigazione in chiave comica altrettanto rigorosa e interrogativa, il primonovecentesco sperimentalismo di Palazzeschi inclina

a spazi di ricerca più angusti e normalizzati, più solitariamente interessati e protetti, letterariamente, almeno nelle intenzioni e in qualche programma divulgato (penso a *Due imperi... mancati*), convertiti.

Scriveva con acutezza, nel 1956, Luigi Baldacci a proposito della *Piramide*: «una stagione che avrebbe potuto dare i suoi esiti felicissimi se lo scrittore avesse continuato nel segno di quella apertura, piuttosto che chiudersi, come si ricava dalle ultime pagine dello stesso libro, in un cristallino isolamento, lontano sempre più dal reale»⁸. Né più né meno di quanto accade in una poesia lacerbiana di Soffici, *Via* («Palazzeschi eravamo tre» dice l'inizio, come *A tre* suona l'inizio della *Piramide*)⁹, la «malinconia» si autoinvita, subentra, o per meglio dire, con il crepuscolare Palazzeschi, ritorna, a fianco di chi passeggia di notte fra le cose della vita registrate a *collage*, non insensibile pure lui, oltre le annotazioni «Che bella vita [...] / Ammogliati una decorazione» ecc. ecc., oltre l'«amica ironia» da serie rimica di *Chi sono*¹⁰? e il riso, ai suoni ovattati e commoventi, di un organetto che intona, come anche in Palazzeschi avviene, il ritornello di sentimentali, strappalacrime canzoni napoletane: «Ohi Marì», giusto in tema di sonni abbracciati o buttati via, di ammogliamenti invocati o protestati.

«Musa difficile», com'è stato di recente rammentato, quella di Palazzeschi¹¹: costantemente instabile, in bilico, variantistica e oscillante fino alle inconcludenze del gioco formale di superficie; moralisticamente incerta perfino – a monte di rielaborazioni e riscritture di complemento a venire, come notava e faceva notare con pertinenza l'amico Marino Moretti in una lettera – tra scrivere e pubblicare, esibirsi di fronte a se stesso e in pubblico¹². Ai «cento ritornelli di nostalgiche canzoni» che gli spuntano nel ricordo dell'ibrida, tardivamente proposta ma coraggiosissima *Piramide*, Palazzeschi irride e contrappone ancora per via

polemica ritmi da tarantella, tromba e caccavella, cappelli di carta velina e maccheroni mangiati con le mani; ma sembra quasi, in *A solo*, che a raccontare in anticipo a Palazzeschi stesso la storia dello scrittore (proprio a lui che come autore espressamente dichiara di saperne di più del suo personaggio) sia il sessantottenne segretario comunale in pensione di un paesino lucano: «Fino da fanciullo aveva desiderato di vedere Venezia, né ricordava precisamente come fosse nato in lui questo desiderio ch'era stato il più forte della sua esistenza. [...] Da ragazzo, per questa sua idea fissa, i compagni avevano usato un tempo chiamar lui stesso col nomignolo di "Venezia", tanto era fanatico di saperne e di parlarne, ma dopo, nell'età matura, ne aveva parlato sempre meno, fino a non parlarne più con alcuno, giungendo a sviarne il discorso se altri ne parlava, aveva chiuso dentro il cuore intero il suo amore». E ancora: «Mi raccontò che possedeva una raccolta di cartoline, stampe, fotografie pazientemente scovate, trovate per caso, o regalate, una monografia completa della città, ma che altro non avevano potuto fare, tutte quelle cose, se non accrescere e alimentare il suo desiderio invece di placarlo»¹³.

Un'«idea fissa», un pensiero dominante e irrecusabile, una «follia» dell'anima tra ripiegamento intimistico pronto a parificare nel desiderio di possesso uomini e caraffe, e scandalo, crepuscolarismo e avanguardia. «- Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone». Non andare a Venezia, rinunciare al viaggio verso «luoghi», «cose» e «persone», a qualsiasi presente di meta raggiunta e conosciuta, còlta e goduta, a favore dei territori differiti e sostitutivi del sogno e del ricordo, delle cronologie di un desiderio che, restando tale, non si seda, di un «amore» da chiudere dentro il cuore, cui non dare sfogo se non operando sostituzioni, riducendo tutto a immagini collezionate, a oggetti reliquari dell'assenza, della separazione

e della distanza, e insieme di un'attrazione che non si spenge, senza la quale, si direbbe, anche l'ispirazione del vivere latita, langue: una fotografia, eventualmente, da appendere alla parete, uno scandalo messo in mostra e ritrattabile, come il bellissimo Remo in costume da bagno, in versione *hardcore*, che è però a tutti gli effetti, per tutti, un nipote ben ammogliato in America e niente più.

Figurarsi: America «forever», il Nuovo mondo in compagnia di un'ordinaria Kate Pinkerton della civiltà¹⁴, che come Remo scambia l'amore, declassandolo, con lo star bene insieme! Un viaggio fantastico, piuttosto, in una città dell'innaturale, dell'esotico, da fiaba, da gondole-cigno per spettacolari apparizioni mozzafiato alla Ludwig e alla Lohegrin, compiuto da un altro io, paragonabile a quello di John Mare, il giovane amico del giovane e già vecchio Principe Valentino Kore di *riflessi*, allorché Venezia, evocata dalla lontananza di un volontaristico, patologicamente eccitato e febbrile ritiro, per iscritto e tutt'altro che per scherzo, tra personalizzati fuoco e morte, tra D'Annunzio, Nietzsche e magari Thomas Mann, era stata questa: «Venezia! È sublime nella pioggia come nel sole del tramonto! Cade l'acqua come benedizione di diamanti su l'imbottito verde di melma e di alghe vellutate, si mescola al fango dei canali bassi quasi fermi. Cade l'acqua, cade cade sul silenzio a suola morbide»; oppure (tutt'altro che «zanzare» e «bitorzoli da grattare»): «Quanto sole oggi sulle cupole di S. Marco! ed i cavalli forti avranno dovuto far risplendere il loro ultimo oro come a scuotersene definitivamente, simile a quello della mia testa ormai quasi tutto scosso»¹⁵.

«Io sono più che vecchio, io sono qualcosa che è al di là dalla morte»¹⁶, aveva allora certificato, scrivendo dalle nebbie novembrine di Bemualda, il neroammantato Valentino. Il personaggio protagonista del primo romanzo di Palazzeschi che dovrà scegliere (ma sostanzialmente lo ha

già fatto salutando alla stazione l'amico) se amare un ragazzo o la madre morta, si costringe all'immobilità e in essa si concentra, paventando il movimento esplorativo all'esterno, o riducendolo alle strette necessità dichiarate di un'impostazione notturna di lettere, il suo «ufficio». Programmaticamente fedele alla sua «stanza calcinata» di dolore e al suo «ideato» perverso, calamitato e respinto da una volgare bettola rossa e da tre panciuti pagliai immondi (con cui però umanamente si parla), ambiguamente timoroso nel pericolo che «qualcuno sbucherà fuori dal tronco di un olivo», Valentino, di notte, si muove, prova più di quanto vorrebbe l'allontanamento da una villa abitata da decadentistici specchi dalle cornici intarlate e da orologi, da decrepite nutrici centenarie e da inebrianti ricordi luttuosi, da sostituzioni e rinvii a un'edipica giovinezza tragicamente stroncata in cui il Principe Valentino e la Principessa Maria sua madre, resi coetanei dalla morte se non dalla vita¹⁷, potranno per sortilegio coltivato ritrovarsi, essere in due, amarsi.

Un maggio lussureggiante di rose dannunziane cui prestar fede o parodicamente da smantellare¹⁸, e un «maggio odoroso» – nel nome della madre – da «sonavan le musicali stanze», da leopardiana rimembranza, da funeraria «invidia» tra Leopardi e Sigmund Freud. «Amare ed essere riamati! Che può esservi di più bello?»¹⁹, esclama, in una delle sue lettere a John, Valentino, con il *cuore* (anche non dittingato, per oscillazione del testo, *core*)²⁰ portato nel proprio nome, mentre in quel nome fa capolino pure il rimando in chiave greca a *kore*, al femminile senza tempo di una giovane, mitizzata ragazza. Fin dall'inizio un tema unico si impone a chi scrive, un desiderio e un enigma destinati a ripetersi, se anche nel *Codice*, l'indefinibile, vaporoso uomonon uomo Perelà e lo scrittore parleranno insieme, confondendosi, distesamente e proprio ad apertura di libro, dell'amore datore di pace e del suo esatto contrario, la guerra, di

aneliti all'amorosa leggerezza e di pesanti intralci della terrestri: «Amore. E io vedevo due creature bionde coperte di vesti leggere, rosee, guardarsi con un sorriso candido, in un'aureola di ali bianche, e le vedevo salire salire portate da una nube di rose...»²¹. Ancora «creature», creature impersonali, rigorosamente somiglianti e appaiate, aeree, speculari, armoniche nell'oro, nel bianco e nel rosa della loro identità conclamata, non ancora soggette nel colore delle loro vesti angeliche, almeno nel dettato del tutto obbediente alle immediatezze dell'Es del primo *Codice*, a demistificabili fiocchi di riconoscimento normalizzante del tipo «rosa e azzurro»²².

Da vecchio, nel 1971, scherzando ma dicendo cose vere, Palazzeschi dichiarerà che «la fantasia è il suo sesso»²³. Non è tempo, neppure a metà degli anni Venti, quando *La Piramide* esce e l'*Interrogatorio* tace, per «ammirazioni da esteti di accademia»; non è tempo neppure, se non per via di ripescaggi ed autostoricizzazioni complessive, per «acrobatismi da saltimbanchi»²⁴ incentivati dall'incontro con avanguardistici trascinatori, datori nei pubblici spazi della militanza di «calore»²⁵ e perfino, volendo, di collettivistica giovinezza. Ciò nonostante o forse proprio per questo, a dire cose diverse, a riportare saldamente a terra qualsiasi inaugurato o protrato Palazzeschi del sogno, della fantasia propositiva o della rinuncia, è una voce, la voce immoralistica di un altro suo io, il personaggio protagonista di un testo proprio nel controfrontespizio della *Piramide* annunciato come imminente, «in corso di stampa» addirittura, e invece, allora e in seguito, lasciato nel cassetto, soffocato²⁶.

Dice non un patetico vecchietto meridionale in viaggio né lo scrittore che letterariamente gli dà vita e lo commenta, ma la Contessa Maria: «Il reciproco spontaneo desiderio è tutto. Quattro occhi s'incontrano, si frugano, si spogliano nel mezzo della via, al teatro, al caffè...»²⁷. È lei – non ele-

gante, imbarazzata nube fantastica con gli stivali discesa dal camino, sospettata e imputata di «pederastia», «contro natura» e «terzo sesso»²⁸, ma realistica creatura dell'erotismo praticato seduttivamente alonata di fumo di sigaretta – a contraddire ideologicamente l'«a solo» della *Piramide* e le sue insidie letterariamente implicite in ogni possibile riconversione o smentita di «scherzi di gioventù»²⁹. È lei, la Contessa Maria, con virile sicurezza e in faccia ad un poeta tacciato senza scrupoli di «lavativo», impegnato a fare il finto tonto e il portavoce ad oltranza di idee correnti, a farsi espressionale assertrice di quella – cito – «sommità cui si perviene insieme», di quella – cito ancora – «cima» che si raggiunge «in due»³⁰.

«Un moralista... Quello lo avrei preso per lo stomaco e lo avrei sbatacchiato contro la muraglia per un'ora intera»³¹, dice ancora, con spregiudicata, maschile violenza, la Contessa. È una protesta e insieme una polivalente, concentrata incarnazione *en travesti* del desiderio di Palazzeschi, che nella *Piramide* immoralisticamente arriva a dire, senza mezze misure e doppiando su di sé giudizi sulla Contessa: «– Sono un pessimo arnese, e mi piaccio così»³², che attraverso gli incontri-scontri con ipotetici amici (corpi fantasticamente partoriti dal proprio corpo, ma corpi conosciuti) ha trovato non solo sulla pagina «il coraggio e la forza di far cose di assai dubbia convenienza o di sicuro nocumento per la sua fama e probità, cosarelle che proprio proprio non si dovrebbero fare»³³. In compagnia di fantasmi Palazzeschi, in effetti, non è stato o tornato lassù come l'ascensionale, cristologico e spolpato uomo di fumo Perelà («Io sono sotto questo camino e guardo su, in alto, quel piccolo tondo azzurro, esso mi appartiene»³⁴), ma si è recato, con le proprie terrestri scarpe consumate, sensibile ad altri terreni richiamati e ad altre appartenenze, «laggiù»: «E quello che posso su tutto assicurarvi – confessa Palazzeschi – è che ci si stava

proprio bene laggiù, dove sapete, ma benone! E alla fin delle fini, vi avrei voluti vedere un po' nel caso mio se capaci foste stati di resistere all'invito dolce ma deciso di Cecco, alla spinta di Pietro o alla forza ciclopica di Agesilaoaoao, colle sue orribili grida nel bel cuore della notte, che pareva il gatto mammone, e con un dito solo, dall'alto, senza nemmeno toccarmi, mi faceva frullare come un centesimo. [...] vi avrei voluti veder nei miei panni se non andavi voi pure laggiù dove andai io, e forse... un po' più in là»³⁵.

All'aperto, nella stranezza di «abominevoli paraggi»³⁶ e di altre cogenti divinità tra satanico e paradisiaco, la sagoma grigia di Perelà si rigenera, si rianima, si rinnovella. Sembra di risentirlo parlare, Perelà: «Ma io però, riavuto e sodisfatto, ripresi dondolando di felicità il mio cammino, e mi sentiva leggero, giulivo, sereno e illuminato tutto...»³⁷. «Sempre dondoloni per le strade inutilmente?»³⁸ rimprovererà di lì a poco, ancora nella *Piramide*, la voce di Gaspero. «Voci del profondo» (così Marco Forti), «figure di proiezione» (così Glauco Viazzi), «vocazioni occulte» (così Pullini)³⁹, materializzazioni da prodigio biblico, da possessione diabolica o da esperienza onirica, che tuttavia si ricongiungono, si lasciano decodificare e ricondurre a un unitario genetico fortissimo, talché il poeta ammira la conosciuta Contessa giungendo a dirle «la vostra voce è come l'aria»⁴⁰, Maria adolescente vive la sua famiglia-città inibitrice come una «cappa» da cui assolutamente dover evadere⁴¹, il Palazzeschi stesso del tempo di Perelà, facendo del travolgente e ignifero Marinetti un confidente per così dire fuori della partita, lo informa, a voce e per lettera, di amori omosessuali fisicamente incontrati tra gli uomini, sotto la «cappa del cielo»⁴².

«Ohi Mari, ohi Mari». Ed ecco, per le strade del mondo, la Contessa Maria in movimento, come nel notturno «a braccetto» fiorentino di due fratelli nell'arte, come nell'allegorico novembre (e forse già dicembre) del Principe scom-

parso Valentino Kore o in uno scompartimento ferroviario destinazione Venezia: «E via per la campagna nella notte fredda di Dicembre. [...] Il mio corpicino era una stufa fumante e dalla bocca uscivano nell'aria fredda vampate di vapore bollente, il cuore mi sbatacchiava nel petto. / A che pensavo? Non lo so. A fuggire, istintivamente, fuggire con tutte le mie forze. [...] fuggivo, andavo, correvo, godevo questa ebbrezza, di sentirmi sola, sola dinanzi al mondo... [...] Una cosa sola sentivo, che quel treno andava, andava, e portava il mio cuore che mi sembrava esserne la caldaia che alimentava il suo *tran tran*, andava e mi portava via»⁴³. Le vie della spensieratezza e del sollazzo contrapposte nella *Piramide*, secondo modalità da trattatistica filosofico-morale, a quelle della saggezza e della virtù, le vie della perdizione e quelle del Signore; e al loro imbocco, all'imbocco per qualsiasi abordaggio o amichevole imbroglio già presupposti dalla gioia di poter essere soli, e quindi liberi di tornare o meno a legarsi, il «mio male»⁴⁴: «Ad ogni passo che movevo su quel tale cammino – dice la *Piramide* – non restava dal domandarmi: – ma che ci vado a fare? Perché ci vo? Perché non ho il coraggio di tornare indietro? A che spendere tanto male il mio tempo, e sciupar la mia vita? – Pareva che le pietre medesime si sollevassero per non volere oltre lasciarsi calpestare dai miei passi accidiosi»⁴⁵.

Un «sogettaccio», sempre a «girellare» invece di «scrivere» (*La Piramide*)⁴⁶; in altri termini, sostituendo al generico rimprovero della coscienza del barbosissimo Gaspero quello della gente nemica dell'asociale, quella gente ferocemente antipoetica e ferocemente persecutrice dei diversi: «– Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone». Sta di fatto che «*La Piramide* – lo ha riconosciuto e detto molto bene Baldacci – ha in comune con l'*Interrogatorio* soprattutto la tematica omosessuale spinta a un grado di partecipazione vitalistica quale non si

riscontra altrove. Si pensi al personaggio di Cecco che si materializza come un ectoplasma, ma, una volta materializzato, si qualifica subito in modo inequivocabile: “Che mi sarebbe ora accaduto con quel po’ po’ di ceffo che mi teneva tutto nel suo sguardo deciso?”, e si dica se questa non è la stessa identica stoffa dell’*Interrogatorio*⁴⁷. «Sotto quell’invincibile dominio», «oltre ogni civile costume e sociale tolleranza», come si specifica nella *Piramide*; la forza, «nonostante i bei ragionamenti», di quel «piacere», vessillo di vita della Contessa e parola impronunciabile anche nella sua accezione idiomatica più sbiadita da parte del suo interlocutore imbronato: «Mi fa bene, non piacere»⁴⁸.

Pure così, simulato e parodizzato, il moralismo rispunta. Si noti d’altronde, in tema di ricorrenti incendi e combustioni a sfondo libidico, come l’amicizia tra il giovane poeta e la trentacinquenne divoratrice di uomini sottoposta a interrogatorio (o a nuova «visita» in prosa)⁴⁹ venga innescata dalla galante, educata accensione di sigaretta, da un «cerino» che, instaurando il contatto, inaugura la conoscenza, apre alla condivisione e al colloquio. Niente panciuti, abietti pagliai di *riflessi* o ritrattistica in posa di Perelà con un fiammifero in mano. Qui la Contessa apertamente insegna (da scaltrita e navigata *allumeuse*, appunto) come si accende e come ci si accende, che «piglia fuoco lei, piglia fuoco lui», che «Non c’è nulla da raccontare, pochissimo da dire, tutto da fare», che, senza «perdere il passo per fantasticare», «fare, fare bisogna», fino a credere ai paradossi di «brutti che ci possono far ballare sulla seggiola», che esiste un incoativo, comunicativo ed efficiente linguaggio degli occhi non da subire o evitare o ricreare in solitudine, da esercitare anzi propriamente e di continuo: «Lo guardo, egli mi guarda», e l’«a solo» magicamente si interrompe⁵⁰.

«Ohi Mari», «Ohi Mari» per davvero. «Si vedevano certi giovinotti, che pezzi di figlioli!, tranquilli, sviluppati bene,

con delle facce sorridenti, erano a crocchi e scherzavano fra loro, ridevano contenti, o soli, fermi ai cantoni, e guardavano [...] e bastava una mezza occhiata di traverso [...] figli di cane, non si potevano nemmeno guardare i briganti. Oh! Essere con alcuno di essi, insieme, per le vie di Roma a spasso, chiacchierare, ridere, scherzare, andare insieme a cena, fare un chiasso da matti, e godere insieme la vita!»⁵¹. Altro che imprecisati ma riconoscibili luoghi per furtivi vagabondaggi e apparizioni, con spallette di un fiume, viali, panchine e nascondigli arborei della *Piramide*; altro che ieratico, simbolisticamente assorto e stilizzato, diviso tra notte e giorno *Prato dell'Amore* «a pendolo» (un viale che sbocca in una piazza) del *Codice*; altro che *imagerie* da nobili decadenti fisicamente reclusi in fatiscanti palazzi e preziosi veluti, tra nebbie e selenici riflessi sul paesaggio malato, fuori e dentro, della loro estenuata, pallida debolezza!

Uccidiamo il Chiaro di Luna! Il sole – come la Contessa proclama e come l'«incendiario da poesia» della *Regola del Sole*, delegandosi a un'infiammata congregazione di suore adoratrici disperse in mezzo al mare, già simbolicamente aveva suggerito⁵² – è «un maschio» («te ne accorgi subito [...], non ci si sbaglia in ciò»⁵³); la vita è lotta, azione, caccia non troppo metaforica. Al giovane, intellettualistico e inesperto poeta che si preoccupa di «Questo vostro pensare sempre alla stessa cosa, l'averne fatto il centro della vita, dell'universo...», l'avventurosa Contessa Maria, narrativamente calata nell'epoca della giovanile avanguardia di «Lacerba», filosoficamente risponde, per categorie e sostanze che potrebbero coincidere con un'oscena scritta sui muri dalla parte delle donne: «viva la cosa, l'invenzione», specificando a ruota, con una massima da breviario laico e antiborghese valido per tutti, che «Virtù è vivere secondo la propria natura interamente»⁵⁴.

Che anche l'ispirazione dello scrittore – ci si chiede – di-

perda da un'unica «invenzione», e che senza quella «cosa» che «secondo la propria natura» monotematicamente lo trascina e lo esalta l'ispirazione perda inevitabilmente di forza, si perda? Rispetto alle astrattizzanti e dubitose prospettive del *sì* e del *no* spassosamente accampate dalle registrazioni in diretta dalla *Piramide*, la Contessa va subito al sodo: è lei «virilmente» a decidere, è lei – finché potrà e nei modi che realisticamente le saranno consentiti – a scegliere. Nietzsche e la filosofia che in *Sorelle Materassi* sarà appannaggio di una fantesca rimasta nonostante gli anni vivace e sanamente popolare, finiscono già in lei per coincidere: una serva, appunto, Niobe, rimasta per due volte incinta di uomini che dopo non ne hanno voluto sapere di lei, lasciandola a se stessa, sola ma tutt'altro che renitente a perdonare a quegli amici di passaggio e a un'intera categoria di mascalzoni irresistibili, tanto più amati e continuativamente sentiti attraenti quanto più pericolosi e potenzialmente oltraggianti, stavolta in accordo, ancora al femminile, con le oltranzistiche ambizioni del desiderio, anch'esse aberranti e da «strada», note all'annoziata e grottesca Contessa Eva Pizzardini Ba e al suo smaliziato intervistatore che in un salotto duettano: «– Insultata, battuta, / essere vilipesa... prostituta! / – Oh! Prostituta! Insultata! Battuta! / Magari nel mezzo della strada / come una donna perduta! / Almeno per provare, ma... come fare? / Noi... chi ci può insultare?»⁵⁵.

Alla toscana, demitizzando e desublimando all'interno di una finzione romanzesca normalizzata ma già nel suo complesso perfettamente avvertita nel 1944 da Contini come «autobiographie courageusement transposée»⁵⁶, Niobe parlerà, quando è il caso, lo stesso sfrontato e realistico linguaggio della Contessa Maria. Ecco, attraverso la formalizzazione in termini di filosofia spicciola del suo pensiero, una riflessione acutissima sulla psicologia erotico-sentimentale di Palazzeschi, sulla maschile insensibilità che può soggio-

gare, sulla stranezza di un subito «destino» che immoralisticamente si dichiara: «o almeno – afferma Niobe, sottile-mente il paradosso – non sono a questo modo proprio quelli che ci piacciono di più? Di quelli perbene, in fondo, non sappiamo che farcene, preferiamo di romperci la testa con questi accidenti, è il nostro destino, sono questi che ce la fanno girare, e dopo ci conciano per il di delle feste»⁵⁷.

Si sigla su queste basi, del resto, sul finire del romanzo che Palazzeschi darà alle stampe nel 1934 precisando al preoccupatissimo (preoccupatissimo ma forse meno del dovuto) Baldini che «non è un casino, anzi tutto il contrario, sono delle piccole e brave ricamatrici e cucitrici di bianco alle quali per i casi della vita vengono a svilupparsi tardivamente e confusamente i sentimenti elementari della donna: maternità e amore»⁵⁸, la complicità di Niobe con il divino ma poco raccomandabile Remo: Remo, fin da piccolo insensibile a giocosi tentativi di annessione deviante e desessualizzante (si pensi all'episodio della cuffietta con cui delle bambine mai cresciute vorrebbero fare di lui una loro bambola), sereno nella naturale nudità di quando fattosi più grande prendeva comodamente il bagno in camera da letto, sicuro in fotografie sapientemente amministrare e rigorosamente vietate alle zie, consapevole e nel contempo incurante di poter accendere la curiosità di una donna non più giovane ma tuttora disposta a rispondere con gioia al «fascino che esercitava la sua persona», al pari del Palazzeschi che scrive nell'interpretazione di Pancrazi: «Direi che l'invenzione di Remo ha avuto un effetto vivificante, oltre che sulle Materassi, anche su Palazzeschi che non aveva mai acceso tanti e così scoppiettanti razzi alla sua girandola, come adesso per lui»⁵⁹.

Il romanziere cinquantenne colora adesso con la «giocondità» di Boccaccio uno studio della «giocondità delle vecchie», ma nel far questo torna – in un romanzo fatto per

piacere per equivoci, la cui malizia di superficie copre in verità la vera malizia – a scindersi, a cambiare di sesso, a sistematicamente proiettarsi – prima di tutto ma non soltanto – in due zitelle come lui cinquantenni: due donne, più che precocemente invecchiate, mai state giovani, «impietrite», «sepolte» e rimaste «bambine», «befane» ora in imprevista balia dell'avvenenza fatta persona, letteralmente sbaragliate, sedotte e confuse, e infine portate alla rovina da un ambiguo richiamo d'amore che sin dall'inizio, considerato il divario di forze che sussiste tra loro e il miracolo incontrato, sono disposte a pagare, a fare del loro Remo una marchetta: «La parola che bruciava le labbra alle due zitelle era di dirgli che loro erano ricche»; e ancora: «Prima preoccupazione verso l'ospite fu di dargli da mangiare facendolo riempire, e sempre temendo che non fosse pieno abbastanza»⁶⁰: generosità sospetta. «– Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone».

Il femminile, la vecchiaia, il fiabesco e il grottesco, il «buffo»: temi e modi frequentati da sempre da Palazzeschi, ricorrenze sintonizzabili, in versi e in prosa, sulle onde di un esclusivo immoralismo d'origine in cerca di definizione, di implicate e derivate risposte all'allargato «Chi sono?» del reale, della sua inaffidabilità variamente sperimentata e protestata, della sua inaccettabilità naturale non indenne da miracolose, naturali eccezioni. Ed ecco Remo, l'antico e nuovo elemento perturbatore, l'irresistibile portavoce dell'aggiornato scandalo erotico-affettivo che ora, in Palazzeschi, è quello dell'adozione (uno scandalo, com'è noto, che anche altrove lo scrittore coltiverà: *I fratelli Cuccoli*) *sub specie* di un orfanello tremendamente in crescita cui dovere accudire come a un figlio; Remo, definito ancora da Pancrazi, senza mezze misure, «quel bel ragazzo», con «quel suo piacere sano e animale di vivere, quella gioia e quel riso che da lui si propagano»⁶¹, al quale la Contessa Maria, «capolavoro

della vita, non dell'arte» pronto ad agire⁶², avrebbe di sicuro dato, passando più presto possibile ai fatti, «100», secondo la sua scala di valutazione comparativa indefettibile che è un po' una piramide, e corrisponde a questo: «Allora, ragazzo mio, si va, si va con una foga crescente che è ammirazione, stima, sodisfazione, amore! E una volta giunti insieme alla sommità, essendo della medesima forza, si rimane come due lottatori formidabili, enormi, che l'uno non riesca a far toccare all'altro la terra colle spalle»; quella scala che «una volta toccatane la cima, ridiscende», per cui «Ripetersi vuol dir tornare indietro, morire», che implica, in nome del piacere, il disinvolto passaggio a un'altra scala, il raggiungimento di altre «mille», inesauribili conquiste di quella «cima della vita e della felicità»⁶³.

Scala dopo scala, cima dopo cima, insieme: altro che solipsistico, desertico «a solo» «a prendere... il sole!»⁶⁴, secondo i giochi di parole dei poeti, dal D'Annunzio delle *Tristezze ignote* allo sconfortato Sbarbaro di *Pianissimo!* In effetti, sia che passino le milizie, sia che porti l'acqua in camera a Remo per i suoi bagni mattutini, anche Niobe – come la Contessa, e a differenza di Teresa e Carolina o della troppo pentita e ormai altrettanto bloccata Giselda – non avrà difficoltà ad affidarsi ai sensi: a tenere gli occhi aperti, ad aguzzare la vista, a lasciarsi scappare di bocca «bei' moro», ad aiutare tangibilmente con i suoi soldi un ragazzo che le piace, provando in tutto questo, senza eccessivi infingimenti e autocensure, gusto. La sintonia si cimenta per lei all'insegna di un motto comune, insottoscrivibile da parte delle altre donne della casa (ma non dalla sfrontata contessa russa di Settignano, alias aggiornato della Contessa Maria lasciata nel cassetto): «la vita è facile».

Come la sportiva e moderna contessa russa qui predilige, tramite una valorizzazione di quella che oggi definiremmo una cultura del corpo, la validità immediatamente ap-

prezzabile di giovani campioni di ogni tipo a quella dei blasonati intellettuali che un tempo riceveva nel suo salotto parigino, anche Niobe, all'occorrenza, si muove nella natura, «torna a vendemmiare». Per Teresa e Carolina Materassi, al contrario, tutto ciò che è terrestre, pianamente naturale e sensibile, è destinato a risolversi in qualcosa di paurosamente negativo e sconveniente, di «sporco», di maleodorante: per due «esiliate» del corporeo, il pensiero di un uomo, quello di un ciuco (un animale «indecente») o quello delle zolle dei loro campi si equivalgono: «sudiceria» repellente, detestabile e talvolta terrificata, fastidiosamente impiantata tra i confini del loro «regno». Si pensi alla disagiata spedizione campagnola raccontata al secondo capitolo del romanzo, insieme, al bellissimo episodio attiguo, a chiaro sfondo simbolico-sessuale, di cui è protagonista Carolina, turbata dal frutto di un fico, assorta e fuggacemente abbandonata al succo che ne sgorga⁶⁵.

Il «piacere» e il «piacere della memoria»: le prospettive attraverso le quali guardare, affacciati a una balaustrata totale del «lassù, laggiù, in fondo, in cima», al mondo, tentando una conciliazione dei contrari ed evitando, se possibile, come notava Gargiulo, dopo una «piramide di progressive esclusioni e negazioni» l'accertamento del «nulla al vertice»⁶⁶, oppure, come già accaduto a Perelà in ridiscesa dalla cima di un colle, di ritorno da già compromessi panorami giudicati dall'alto, l'antievangelico linciaggio dell'innocenza, di «piccole mani spietate quanto le più grosse del più grande nemico», di angeli ricciuti in vena di stragi di perfino tre anni che, ridendo, aizzati e «sereni», stringono «inconsciamente» fra i loro «dentini», un «lungo stecco [...] a guisa di sigaro»: «E in breve furono tanti, un nuvolo, uno più perfido dell'altro, uno più accanito dell'altro nel giuoco. [...] Ora lo rotolavano a terra, lo rialzavano, e tutti ridevano rumorosamente oscenamente, nessuno s'intrometteva,

anzi, tutti facevano bene largo nella via perché l'infantile masnada fosse libera di compiere la sua strage intera. Egli era alla gogna, e quale terribile gogna, la più umiliante che a uomo sia mai toccata!»⁶⁷.

Un libro manieristico e barocco, geniale e sbilanciato, audacemente nichilistico e internamente contraddittorio come *La Piramide* registra suo malgrado le due possibilità, verifica per eccessi e paradossi umoristici, tra filosofia e fantasia distribuite su base cronologico-compositiva e così fatte tra loro interagire, quale fra le due costituisca l'alternativa più plausibile, la strada più percorribile e congrua. La sperimentazione del primo termine e la sua impudica restituzione testimoniale, in particolare, detta a Palazzeschi le pagine più necessarie e inventivamente rutilanti dell'opera, più spudoratamente e avanguardisticamente al servizio dell'Es e della pratica di un immaginario che si incarna, più criptiche e insieme rivelatrici. Il gioco retorico-affabulatorio e la stilizzazione astrattizzante di *A tre* e soprattutto di *A due* recapitano in realtà al lettore (al lettore che sappia e voglia intendere) lo scandalo: quello specifico scandalo-base o scandalo primario che dir si voglia, portato al *diapason*, distesamente e rischiosamente promosso a materia di racconto come non mai in tutta l'opera di Palazzeschi.

Scrivono Leopardi in uno dei suoi *Pensieri*: «Uscendo dalla gioventù, l'uomo resta privato della proprietà di comunicare e, per dir così, d'ispirare colla presenza sé agli altri; e perdendo quella specie d'influsso che il giovane manda ne' circostanti, e che congiunge questi a lui, e fa che sentano verso di lui qualche sorta d'inclinazione, conosce, non senza un dolore nuovo, di trovarsi nelle compagnie come diviso da tutti, e intorniato di creature sensibili poco meno indifferenti verso lui che quelle prive di senso» (LXI).

Un popoloso deserto di mummie, di aride e arroventate piramidi e sfingi si annuncia, ma il viaggio continua, e co-

me. Alla ricerca nel deserto, appunto, rotti altri fili, del «filo d'oro dato agli uomini per legarsi insieme», come si dirà in *Stampe*, rievocando una decisiva e implicante estate al mare, tra la sabbia non dell'Egitto ma dei Bagni di Pancaldi, laddove un'impaurita «bestiola» decenne incontra un'altra bestia: «Stavamo spesso insieme, lui appollaiato sul tronco di una balaustrata vicino all'ingresso dello stabilimento, e io in piedi non essendo capace di montarvi; rimanendo a lungo così senza parlare; non avevamo che dirci; qualche parola ogni tanto. Lui guardava dal capo ai piedi tutte le ragazze che passavano ma senza profondità, istinto visivo ancora, e io sentivo sorgere in me senza saperlo, il primo germe di un sentimento sublime». E altrove, quasi un recuperabile e tutto valorizzabile micro-preludio ai dialoghi impossibili della *Piramide*: «- Che vuoi te? / - Nulla. / - Vai via! - Intimò»⁶⁸.

La ricerca comunicativa dell'«amicizia», dell'agognato contatto umano capace di infrangere l'assurdo, di ricomporre scissioni e dare perlomeno per un momento senso al mondo, si configura nel Palazzeschi della *Piramide* nei termini cronistici di un dapprima timido e poi sempre più spinto omosessuale *battuage*: *battuage* seriale, intrepidamente aperto e inconcluso, potenzialmente infinito, paragonabile a quello liberamente svolto anche in interni dalla Contessa Maria, che nell'*Interrogatorio*, a teatro per esempio, alle «grandi passioni» del melodramma e ai roghi incendiari che concludono gli immortali capolavori pirici del *Trovatore* e di *Norma* predilige, più dionisiaca della musica stessa che li esprime, il fascino di un adocchiato e subito accostato caffettiere e aranciaio: un capolavoro del vivente poi così commentato: «- Lui invece... che vocione eh? / - Mamma mia! / - Hai sentito? / - Pareva l'orco»⁶⁹.

Chi sono, insomma, gli smisurati, mitici «giganti buoni»⁷⁰, erculei, ciclopici, luciferini e paradisiaci, tutti violen-

za e dolcezza, rossi, fumanti come locomotive che stritolano, carezzevoli e scongiurabili («Gesummariapapaninettacocò», «Gesù bambino caro!»), animaleschi, pericolosamente selvaggi e insieme «bamboccioni», che rispondono nella *Piramide* ai nomi di Cecco, Pietro, Agesilao? Chi sono, nell'immaginario fantasticamente acceso ed oltremodo ammiccante di Palazzeschi, quegli inesorabili e rudi benefattori della sproporzione, temuti e anelati, disponibili a fare amicizia, a dire di sì, a condurre in un attimo laggiù, a svolgere – detto e fatto dire all'altro il fatidico sì, e arrivati appunto d'accordo, in due, laggiù – il loro attimale e terribile «tesoro» terrestre, a parteciparlo a chi non lo sapeva o solo lo fantasticava, a farne godere godendo? E a che cosa si riferisce, infine, quell'io che nell'accettato «periglio» comincia poco a poco a «sculettarci dentro tutto pimpante», che una volta familiarizzatosi con situazioni pericolose e strani replicati incontri, lasciatosi girare e rigirare «come una trottole» da un «dito» di «forza smisurata», «barcollante come chi prenda terra dopo quindici giorni di mal di mare», «pervaso da una certa gioia indefinita», invita l'anonimo, prodigioso «cotostui» di turno (di cui ci si azzarda a chiedere, a cose fatte, solo il nome) a «metter la [...] spranga in tasca»^{71?}

«– Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone», o «Bella roba», come prontamente rinfaccia alla Contessa il poeta⁷². Il giuoco identificativo continua, soprattutto per chi quelle esperienze dell'io intende, con l'atto solitario della scrittura, comunicare, partecipare, promuovere nei loro significati liberatori e dissacranti e in ciò umanamente estensibili. Sbandierata in faccia a tutti, sulla via del ritorno di una finzione che sa di vero e di recente, la sua fresca, spavalda felicità di esserci appena stato «e come, e fino in fondo», il beneficato di un momento tende in realtà già ad evocare, già

stila – oltre le cronache in presa diretta arditamente fornite – involontari registi, già sgrana per il lettore, assicurandolo *ad abundantiam* e rendendolo complice divertito circa un avvenuto e del tutto legittimo contatto con il reale, i tempi di una distanza, di un ricordo: «Non ci si stava mica male, sapete, laggiù – ripete Palazzeschi –, macché, ma punto male, tutto al contrario anzi, e se io non temessi di urtare nella suscettibilità di qualcheduno direi che ci si stava proprio bene, ma benissimo, superlativamente bene, ottimamente»⁷³.

Il «piacere» e il «piacere della memoria»⁷⁴. Anche nell'*Interrogatorio*, volendo, le due prospettive, le due sostanziali chiavi del raccontare e dell'esistere, si affrontano, a tutto vantaggio si direbbe – resa la memoria un artificio, un espediente per distanziare e circoscrivere assieme ad un'eslege stagione del passato un'eslege tematica – del primo termine del confronto, del «piacere» *tout court*. Un «bisogno di ricordare, di rivivere», «a parlare del maschio per la quale la sua vita era stata intiera»⁷⁵ è ascritto addirittura, per proiezione e sconfinamenti, alla Contessa, che pur decisamente rifiuta di scrivere di proprio pugno il suo avventuroso romanzo di vita vissuta. Un «bisogno naturale di verità» giustifica d'altra parte l'accostamento e l'intrattenimento cronistico con quella creatura che gli altri e Dante stesso appellano senza ritegno diversamente: la scoperta in definitiva, dimostrabile oltre le apparenze e i pregiudizi, oltre e con il divertimento a base di sesso che fa di lei una felice carbonaia, di una «vera grande profonda moralità», vale a dire l'assenza scagionante, in una comportamentistica così anti-convenzionale e moralisticamente esecrabile, di ogni «sozzura»⁷⁶: «sozzura» deprecata e masochisticamente compianta su se stesso da Valentino Kore in una delle sue lettere più impegnate a Johnny (quella di rimorso e di sostanziale congedo liberatorio del 26 novembre); «sozzura» testualmente

condivisa, sia pure come «abitudine del male» e quotidiana prova di morte, se i versi della straordinaria *La mano*, nel primo *Incendiario*, di nuovo dicevano, da un fantastico «regno delle fate» e del «fango»: «Pensate, pensate / che disperazione / per uno come me, / dovere ogni sera lasciare / il mio bel castello / per andarmi a ingolfare / nelle sozzure / come l'uomo più volgare»⁷⁷.

In quegli anni, al tempo della pubblicazione della *Piramide*, dell'annuncio restato tale dell'*Interrogatorio della Contessa Maria* e all'indomani degli abbandoni ludici e dei nuovi corsi formalizzatisi in esiti e promesse di *Due imperi... mancati*, l'immoralismo di Palazzeschi si rivela costantemente indeciso, *double face*, preoccupato di sé e degli altri più che ai tempi della pubblicazione del *Codice* o dell'elaborazione della *Piramide* stessa, essendo mutati appunto, di conserva e storicamente, scrittore e tempi. Vale la pena sottolineare che a queste mutate altezze cronologiche di «ritorno all'ordine» un testo poetico-manifesto come il culminante *L'Incendiario* della marinettiana raccolta omonima del '10 era scomparso, tacitamente risucchiato per gradi all'insegna di un distacco dal futurismo e da un incipiente, post-bellico «piacere della memoria»: un piacere da svolgere, con mano disarmata dalla guerra, con ritrovata umanità o con un nuovo riso, nelle autobiografiche zone dell'infanzia, dell'infanzia e di un mondo ricordati, stemperati e arretrati anche nei loro resistenti tratti più scabrosi e non innocui (penso ai già richiamati *Bagni di Pancaldi* e alle registrate sincerità affettive che li gravitano attorno alla figura di un ammaliante «ragazzaccio» livornese, capace nella sua grazia inconscia di picchiare «sulla spalla un colpo da camerata per elevarmi fino a lui»⁷⁸) dall'affabile e sorridente evocazione ottocentesca di *Stampe*.

Da *L'Incendiario* – per via di occultamento, contraffazione, sostituzione e riadattamento nell'ambito di inaugura-

te esigenze espressive – a *Incendiario*⁷⁹. Ad un avanguardistico, mostruoso e seducente Dio del fuoco, della trasgressione e dell'eversione, si appresta a subentrare – reso irreperibile quel mostro – il più conciliativo ed accettabile ritratto di un bambino un po' troppo vivace di appena tre anni che, da piccolo piromane in famiglia, da sculacciabile incendiario inconsapevole e davvero innocente, fa di un fiammifero il suo strumento di affermazione personale, la sua condivisibile protesta contro oppressive minestre sorbite tra i confini di invalicabili finestre (non a caso, le une e le altre, presenze simboliche già anch'esse rilevabili nel *Codice*)⁸⁰.

Analogamente, nel capitolo immediatamente successivo di *Stampe dell'800*, allo stesso bambino fattosi solo un po' più grande, di cinque anni, Palazzeschi memorialista affida l'avventurosa esplorazione dell'esterno, di zone fuori casa, di paesaggi naturali immensi (poco importa se per l'evocativo autore di *Stampe* già «da quadro francese»), popolati e pericolosi, da evitare. Oltre il divieto, contro il divieto: si affonda ancora nell'infanzia, in quella che un altro scrittore fiorentino avrebbe chiamato l'«età favolosa». Veicolato da ricorrenti miniaturizzazioni metaforiche di contrasto (un cagnolino di contro all'elefante) o dagli stessi diminutivivezzeggiativi grammaticali dialogicamente e monologicamente impiegati dalla *Piramide* del tipo «pollastrino» e «lo-doletta» (al femminile, quest'ultimo, in seguito cassato, come in un'opera di Mascagni)⁸¹, il poeticizzato recupero dell'anelito libertario fuori casa trova ambientazione nelle domenicali Cascine dei *Fiori della libertà*.

Diffidare, con Palazzeschi, almeno dopo la celebre poesia del '13⁸², di ogni genere di fiori e di ogni genere di libertà: «Mentre però nei miei cresceva la sicurezza di quel fatto consueto, cresceva in me un desiderio vago di andare un po' più avanti, dove non arrivavano quegli occhi dai quali mi sentivo tenuto come da un filo: romper quel filo senza

saper perché. [...] Andavo lungo le siepi alte, fra i grandi tronchi tortuosi, nelle radure o nel folto, levando le gambe fra lo sterpame del basso bosco, fra l'erbe umide, su cui mi piegavo di tanto in tanto per cogliere una pervinca [...] Dove andavo? Senza mèta, senza idea, senza invito... [...] Senza paura del buio che veniva, delle ombre che sarebbero discese solenni dalle piante per inghiottirmi, né del vuoto che si faceva intorno in tutto il parco col grigior della sera; senza febbre d'avventura, senza tema e senza gioia; senza curarmi se potesse taluno notare la mia presenza solo in quel luogo e a quell'ora. [...] la mia scappata era fine a se stessa: pura»⁸³.

La «scappatella», insomma, come le esili pervinche raccolte, color del cielo, da piccolo Perelà che, anche chinandosi per fare un mazzolino, guarda in alto, alla sua patria: da ispirato e incurante Cristo fanciullo – già si direbbe – allontanatosi per fare le cose del Padre suo. Ma ecco, proprio «ad uno svolta», «nella bella foresta artificiale che si chiama “Le Cascine”», «sul luogo del misfatto» e della «colpa», l'incontro: una violenta, sconcertante, traumatica apparizione – *mutatis mutandis* nel nome di Freud – da *Piramide*, con un bambino sorpreso, «incapace di prendere l'iniziativa di un passo», «in balìa di quella foga», «incalzato, sbattuto, stircchiato giù giù per il viale»: «Qualche cosa di enorme mi fu addosso, me ne sentii acciuffato e coperto, sepolto; e senza più distinguere intorno, da un diluvio di colpi percosso, e sopra sotto e dappertutto. Trafelato, gocciolante di sudore mio padre [...] mi aveva ritrovato e m'era sopra combattuto tra la felicità di riavermi intatto e di sentirmi suo dopo chi sa quale angoscioso fantasticare, e il bisogno di ripagarsi su me della pena che gli avevo fatto soffrire, facendomi soffrire»⁸⁴.

Non il «male», dunque (il cattolico peccato, o la «macchia che l'acqua che lava», come recitava un'antica poesia di

Lanterna fin dal titolo blasfema, all'insegna dell'interdizione religiosa, *Tempio serrato*⁸⁵), ma la «purezza», ad avere sollecitato quegli esplorativi e disubbidienti movimenti di fuoriuscita da regole imposte, quegli inspiegabili, misteriosi e suggestivi allontanamenti dall'incipiente sociale e esistenziale conosciuto e ritenuto insufficiente, estraneo, quei lirici primi passi di ricerca dell'io che di infantile marchiano – per tracce indelebili di uno scandalo che anche così si rivela e di continuo si aggiorna – immaginario, visioni del mondo e onomastica: Aldino, Valentino, l'omino di fumo, Zeffirino, Giacomino «boccino di rosa»⁸⁶, Celestino, Stefanino che di rosa ha perfino la sua coperta di lana di trovatello... Tutto si fa piccino: «E ritornando nel mio bel castello – è ancora *La mano* – / temere d'incontrare / gli sguardi familiari, / perché possono capire i miei cari / dove sono stato! / Certamente Cherubina ormai à capito, / mi guarda senza dirmi nulla / al mio ritorno, e pensa: / che cattivo marito! / E Stellina, e Cometuzza, / mi guardano con occhio pio pio, / che mi dice assai bene: / dove sei stato fratellino mio?»⁸⁷. Un castello da lillipuziano e osceno bestiario dell'intimità familiare pronto a farsi piramide, piramide da figurina Talmone⁸⁸.

E c'è anche da segnalare, di nuovo in *Stampe dell'800*, e proprio in tema di animali minuscoli da zoo dell'anima palazzeschi, in tema di rigida e oppressiva normatività falsamente considerabile adulta, equilibrata, naturale e borghese, e infine nuovamente di Cascine evocate nella loro diurna ufficialità oleografico-ricreativa di luogo festivo civile e frequentatissimo, la malinconica, segregata e quasi invisibile separatezza di un grillo in gabbia da tradizionale festa fiorentina dell'Ascensione: un animale che a sera innalzerà così, solingo e coatto oltre natura, istituzionalmente, il suo continuo, intermittente canto notturno, a tal punto da riattivare, in questa chiave sonora, ascensionale e implicita-

mente cristologica, l'antica interpretazione di Soffici, poi ripresa e discussa da Piero Pieri, di un «Perelà-Poesia, dio ultimo e incompreso, costretto a risalire ai suoi cieli, lasciando agli uomini le umili cose che vogliono – un paio di scarpe!»⁸⁹. Un bambino, al contrario, al passo con la bizzarra e quel giorno celestina anch'essa sor'Isabella al fianco («roba poco pulita», molto probabilmente, più da «tuba scarlatta» alla Fregoli e militaresco, vedovile pennacchio di Sàulle nel «nuovo mondo» del Trianon)⁹⁰ ha già trovato una creatura eccentrica, sufficientemente in «dissidio col mondo» e sufficientemente allegra e disinvolta, con la quale sentirsi in libertà, a proprio agio come sarà fra i tanto divergenti e accomunati poeta e Contessa di un'altra anomala «storia di un'amicizia»⁹¹ raccontata.

Dal «gabbione» a una gabbietta-«casina»⁹² per grilli canterini da domestici, cruenti trastulli infantili, con l'evidente immissione, nel comico che anche nelle pagine della *Sor'Isabella* ha la sua parte, di una riattivatissima, accondiscesa nota del malinconico. Scrive qui Palazzeschi: «A questa costumanza si dànno interpretazioni diverse, ma che si aggirano tutte sopra un'immagine di amorosa prigionia, più o meno volontaria, più o meno dolce, più o meno reale e fedele, ma dalla quale scaturisce il canto»⁹³. Il poeta, lo scrittore nasceranno o sono, una volta per sempre, già nati, con le loro complessità e le loro specifiche risorse; la Contessa inquisita, per parte sua, sottoposta a esilarante e affettuoso interrogatorio, ha già da tempo dimostrato di saper rispondere, non cantando ma in accordo con la sua biologia di personaggio creato per «fare», a qualsiasi forma di intralcio, di avvertito sopruso: «Perché rimanere a quel modo in catene [...]. Incompresa, prigioniera, perché?»⁹⁴. È l'Incendiario che ancora, al femminile, si lamenta di una cattiva storia capitatagli; è Perelà che ricalca un maeterlinckiano titolo di capitolo (*Perché?*), che si lascia persino sfuggire di bocca,

nel riferirsi alla «casa tetra» e alla «città infame» che adesso lo costringono, il paragone con la «cappa di un camino».

Ritornano non a caso, nel corso della narrazione-confessione che la Contessa Maria fa della sua movimentata e rocambolesca esistenza da romanzo nel romanzo, assieme ai concupiti ufficiali ben piantati e muniti di frustino che la tengono in pugno e nel contempo la liberano, i «carabinieri», la «tristezza», l'«ergastolano», un uccellino e la sua gabbia, perfino la prospettiva di fare bagagli, darsi come il giovanissimo Palazzeschi all'illusoria finzione del teatro e diventare una grande attrice (una nuova Duse o un nuovo Zacconi per la Contessa che eccitadamente rievoca e rivive la propria vita-teatro poco importa)⁹⁵. «Ero dunque in prigione»⁹⁶, si constata a un certo punto, e il personaggio reagisce secondo i propri impulsi vitalistici, i propri «istinti», secondo la sua energica, nietzschiana e futuristica visione del mondo all'insegna dell'entusiasmo che neppure di fronte alla vecchiaia, come il Palazzeschi del *Controdolore* e delle sue accresciute riscritture puntualmente provocate da un tema⁹⁷, dismette le proprie possibilità di rivalsa, impavidamente, immoralisticamente ipotizzando per sé, per un suo futuro che non sia la morte, un irriverente e ambiguo «ritrovo di giocondità»: una libertina casa romana della gioventù, con inappagata e ancora attiva *maitresse*, ubicata a ridosso del Vaticano⁹⁸. Con aggravata ambiguità, del resto (a ridosso del Vaticano pure lui, è il caso di dirlo), Celestino Cuccoli, premurosamente pensando da persona perbene (da persona per «paternità») a figli maschi in arrivo, allestirà nella propria abitazione una palestra⁹⁹.

«- Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone». Sta di fatto che per il momento, guardando indietro nel suo passato, la poco perbene ma disinvolta Contessa parla così: «Se tu mi avessi visto come lo guardai quando gli fummo accanto!», «quel bel

tocco di vita a bollore» (contrapposto nel testo a «pallide e fredde larve» da romanzo allegorico-decadente o da turbata poesia di *Cavalli bianchi*), «tocco di animale», «il diavolaccio», «Imagina la smania nelle mie gambe», «il tenentone, quel pezzo di animale», «moraccio», «Baciai il biglietto, sai, piansi... lo bagnai di baci di lacrime... me lo strofinai alla faccia... dappertutto, me lo ficcai nel seno... qui, più giù ancora...» (dove, nell'altra «cosa», nell'altra «invenzione»?), e così via, continuando nel suo viaggio mirato e spudoratamente aperto alle occasioni, irrefrenabile, insaziabile: fino all'imprevisto ritrovamento dell'ancor valido e rispondente Beppino a Parigi, «un pezzo d'accidente», nonostante il nome, subito pronto a «saltare incontro, prima cogli occhi, poi con tutta la persona»¹⁰⁰; fino a precisare ancora una volta al poeta che, esagerando inibizioni e debolezze da «povero incendiario mancato» e condividendo con lo scrittore la parte di «pubblico ministero della borghese mentalità e della sua morale», la contrasta: «ah! caro mio si dice più con un'occhiata che con duemila sonetti»¹⁰¹.

Ad insaputa della spregiudicata Contessa, ciò nonostante, proprio sulla scia di quel Leopardi destinato come al solito a dividere aveva preso l'avvio, a ben vedere, l'essenziale, costitutiva richiesta di racconto avanzata tramite il poeta, la provocazione fondante di un testo romanzesco nuovamente sorprendente e immoralisticamente necessario, ai vertici dell'espressività palazzeschiana: il «primo amore», con l'autore dei *Canti* testualmente affiorante¹⁰². Un Leopardi, volendo, parodicamente doppiato e dissacrato (come in Palazzeschi è d'obbligo) su quel libretto d'opera lacrimoso e crudele che, parlando di «primo amor», tra «zoccoletti rossi» perduti nella neve di Parigi (a «cancello socchiuso», e immaginando le lunghe notti di attesa dell'amato), crepuscolari bambini «incappati di bianco», «Cri... cri... cri...» di onomatopeici grilli, gigli e pascoliani gelsomini, perfino

«rovi»-biancospini per Principi Valentini, intona, dolce come una ninna nanna: «Serenata delle fate in onor di Lodoletta. / Questa notte per le strade, tutte bianche / dalla luna, passeranno tante fate. [...] / Stelle tremate! Bimbi sognate! / Cantan le fate, cantan le fate!». Addirittura, per spietati parallelismi, con l'aria per soprano «Ah! Il suo nome!»; con *Flammen* che alla fine dell'opera, risvegliatosi, quasi come nell'*Interrogatorio* si chiede: «Che cosa c'è? [...] Chi c'è? Chi c'è?»¹⁰³.

«Chi sono?» si era domandato per suo conto, nel 1909, il poeta Aldo Palazzeschi, già forte di compensatorie, artistiche acrobazie da saltimbanco, di pallore fattosi biacca, di quella «tristezza» almeno in parte superata, che pure Marinetti avrebbe rilevato attiva nel percorso splendidamente culminato a breve, per via di estroflessione, nei testi dell'*Incendiario* e nel *Codice di Perelà*¹⁰⁴. Adesso il cartaceo poeta di un romanzo scritto soltanto per il piacere di scrivere (un romanzo non pubblicato ma neppure distrutto, e anzi immaginato, con piacevole assaporamento aggiunto, prima o poi divulgato), può notare, divertendosi: «– Contessa, ne avete visti degli uomini fuggire». La Contessa con prontezza ribatte: «– Oh! Sì, parecchi, fuggono sempre gli uomini davanti alla verità»¹⁰⁵, e chi scrive – divertendosi anche lui, magari proprio ripensando agli «occhi azzurro-verdi inseguibili» e al riso nel sole di Vittorio Puccini che dal mare di Pancaldi, sbracciandosi, chiama ancora «*Filosofia!*»¹⁰⁶ – sente già echeggiare nelle parole di quelle creature vicine e lontane, presenti e ormai scomparse, la sua voce e nient'altro, dall'alto di una piramide: «Intanto però che andavo strologando sulle qualità e prerogative di questo di quello o di quell'altro, di un possibile amico, io giungeva per tale mezzo a conoscere sempre meglio di me stesso» (*La Piramide*)¹⁰⁷.

NOTE

¹ Cfr. *L'Incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1910, ora, a cura di G. Nicoletti, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3-10. Sul conflittuale tema della «gente» nella poesia del primo Palazzeschi si veda soprattutto E. Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, poi 1977², pp. 80-105.

² Le micro-citazioni impiegate derivano rispettivamente da *La Piramide. Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo*, Firenze, Vallecchi, 1926, p. 122 (con intenzione allusiva alla vaporosa figura in chiave fantastico-autobiografica di Perelà); *La mano*, in *L'Incendiario*, cit., p. 87; *riflessi*, Firenze, Cesare Blanc, 1908, ora, a cura e con postfazione di L. De Maria, Milano, SE, 1990, p. 16.

³ Di una ripresa postbellica del libro «alla fine del secondo capitolo» si ha notizia in G. Spagnoletti, *Palazzeschi*, Milano, Longanesi, 1971, pp. 224-225. L'informazione integra la datazione compositiva 1912-1914 dichiarata da Palazzeschi nella *Premessa* al volume delle *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 1-2.

⁴ Cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, a cura di F. Bagatti, Milano, Mondadori, 1988, p. 73. Il titolo del romanzo, tuttavia, sulla base dell'autografo seguito dal curatore per la stampa, prevede in realtà *Contessa* e non *contessa*; per cui cfr. M. Marchi, *Per un'edizione dell'«Interrogatorio della Contessa Maria»: dichiarazioni a verbale e nuovi accertamenti*, in *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di G. Tellini, Fiesole, Cadmo, 1999 (numero speciale di «Studi Italiani», n. 21-22, gennaio-dicembre 1999), pp. 213-237, ora anche raccolto nel mio *D'Annunzio a Firenze e altri studi*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 107-144. Si avverte che le citazioni dal romanzo, per quanto bibliograficamente riferite per comodità al testo a stampa, sono state controllate sull'originale e su esso esemplate.

⁵ *La Piramide*, cit., pp. 182-183.

⁶ Cfr. *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*, in *Opere giovanili*, cit., p. 868.

⁷ Si vedano, a cura e con prefazione del curatore, *Le più belle pagine*

di Giuseppe Giusti scelte da Aldo Palazzeschi, Milano, Treves, 1922.

⁸ L. Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in «Belfagor», n. 2, 31 marzo 1956, poi in *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 149.

⁹ Cfr. A. Soffici, *Via*, in «Lacerba», a. I, n. 14, 15 luglio 1913.

¹⁰ Cfr. *Chi sono?*, in *Poemi*, Firenze, Cesare Blanc, 1909, ora in edizione anastatica a cura di A. Dei, Parma, Edizioni Zara, 1996, pp. 5-7.

¹¹ Si allude all'intitolazione su base citazionale esperita dal curatore della silloge di studi *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi*, per cui cfr. nota 4. Il sintagma deriva da un giudizio critico di Giuseppe De Robertis (G. De Robertis, *Letture italiane. Antologia di prose e poesie per le scuole inferiori*, Firenze, Le Monnier, 1936, p. 269).

¹² Cfr. la lettera di Marino Moretti ad Aldo Palazzeschi del 29 settembre 1926, presente nel II vol. del *Carteggio (1926-1939)*, a cura di A. Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 2002, pp. 43-45. Il giudizio di Moretti, come Baldacci nella sua relazione al Convegno ha rilevato, appare peraltro puntualmente riferibile all'allora annunciato *Interrogatorio*.

¹³ *La Piramide*, cit., rispettivamente pp. 164 e 165.

¹⁴ Una filigrana pucciniana di tipo tragico – *Madama Butterfly* –, contrapposta al più vulgato riferimento a Rossini e all'«opera buffa» che fa capo alla lettura derobertisiana del romanzo, è riscontrata complementariamente attiva, tra buffo e malinconico appunto, in M. Marchi, *Lettura di «Sorelle Materassi»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», VII s., n. 1-2, gennaio-agosto 1996, poi in *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 57-97 (in particolare pp. 88-90). Per De Robertis cfr. G. De Robertis, *Sorelle Materassi*, in «Pan», febbraio 1935, poi in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 170-174.

¹⁵ *:riflessi*, cit., rispettivamente pp. 22 e 49-50. Le micro-citazioni dell'inciso rimandano invece a *La Piramide*, cit., p. 155.

¹⁶ *:riflessi*, cit., p. 94.

¹⁷ Sul motivo, ricorrente nel primo Palazzeschi, dell'essere coetanei tra chi si ama, si veda il mio *Il Codice e il Doge. Note al testo a due edizioni*, in M. Marchi, *Palazzeschi e altri sondaggi*, cit., pp. 99-127, in particolare p. 117. Nel capitolo confluiscono gli apparati a due edizioni approntate per l'editore milanese SE, ambedue con postfazione di L. De Maria, rispettivamente nel 1991 e nel 1994.

¹⁸ Circa il tema di afferenza simbolista-dannunziana delle rose, cfr. il bel saggio di D. Trento, *La prima mutazione di Palazzeschi, «:riflessi»*, in G. Marcon-D. Trento, *Allegorie e varianti in «:riflessi» di Aldo Palazzeschi*, Quaderni di critica omosessuale, n. 4, Bologna, Il Cassero, 1988, pp. 5-35

(che però punta troppo, all'occasione, sull'elemento parodico-dissacrante per così dire istante delle attestazioni della prima parte del romanzo). Cfr. anche le analisi in chiave stilistico-variantistica di G. Marcon, *La metamorfosi delle rose*, ivi, pp. 37-51, e soprattutto di J. Soldateschi, *Da «riflessi» ad «Allegoria di Novembre»*, in *Il laboratorio della prosa. Pratesi, Palazzeschi, Cicognani*, Firenze, Vallecchi, 1986, pp. 67-173.

¹⁹ *riflessi*, cit., p. 86.

²⁰ Cfr. ad esempio, con i due impieghi molto ravvicinati, ivi, p. 40.

²¹ *Il Codice di Perelà*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1911, ora, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 2001, p. 14.

²² *Rosa e Azzurro* è il titolo di un noto racconto palazzeschiiano. Valga da campione indiziario su base cromatico-simbolica del procedimento di normalizzazione, linguistica e contenutistica, cui gradatamente *Il Codice di Perelà* va incontro, il confronto tra il passo quale appare nella I e nella III edizione del romanzo (Vallecchi, 1943, p.187): «Amore. E io vedevo due creature dalla chioma d'oro, coperte di vesti leggerissime, rosee e azzurre, guardarsi con una gioia candida nel viso, e in un'aureola di ali bianche salire nello spazio portate da una nube di fiori», in cui l'incremento aggettivale «azzurro» suggerito da un insediamento della II edizione Vallecchi, 1920 («salire salire nell'azzurro»), oltre che attributivamente valutato chiarificante, sarà interpretabile, nell'ambito dell'intervenuto controllo censorio, in senso altrimenti normalizzatore: proprio sulla scorta testuale del bilanciato «color del cielo e delle rose» che compare in riferimento ai neonati già nel primo *Codice*, e in connessione, in ambito generale di titolistica palazzeschiiana, di una futura titolazione di racconto tra femminile e maschile come *Rosa e Azzurro* (in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1957, poi in *Tutte le novelle [Tutte le novelle 1957 e Il buffo integrale]*, a cura di L. De Maria, prefazione di G. Ferrata, ivi, 1975, pp. 675-681). Analogamente, al rosa e azzurro delle vesti degli «angiolini» che compaiono in *Stampe dell'800* fa riscontro, fra tanti colori, il rosa della tunica dell'«angelo dell'amore» di una lirica di *Cuor mio*; rosa è d'altronde, sintomaticamente, la coperta che avvolge l'abnorme trovatello Stefanino nell'immoralistico e nuovamente avanguardistico romanzo del 1969 (cfr. *Che cosa era entrato in casa*, in *Stampe dell'800*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 49; *L'angelo ribelle*, in *Cuor mio*, Milano, Mondadori, 1968, p. 149; *Stefanino*, ivi, 1969, p. 13).

²³ Cfr. l'intervista a Palazzeschi di A. Debenedetti, in «Il Mondo», 8 agosto 1971, ampiamente riprodotta in M. Miccinesi, *Palazzeschi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 1-3.

²⁴ Ambedue le citazioni derivano da *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 37.

²⁵ Cfr. l'epigrafe ad apertura di questo saggio e la nota 23.

²⁶ Circa l'epoca di composizione dell'*Interrogatorio*, fissata da Bagatti intorno al 1925 e come tale inizialmente accolta (sulla base di rilievi autografici e storico-linguistici) pure da Baldacci, non è da escludere l'ipotesi di una datazione più alta, valida per anteriori redazioni del testo o parti di esso andate perdute e intorno al 1925, secondo i due autografi conservati, perfezionate e riscritte. Nel qual caso l'elaborazione del romanzo presenterebbe analogie con la comportamentistica, protratta e scandita dalla guerra, della *Piramide*. L'annuncio dell'*Interrogatorio* come opera «in corso di stampa» che si legge nel controfrontespizio della *Piramide* 1926 prevede del resto, nel piano vallecchiano delle *Opere di Aldo Palazzeschi* qui presente e al pari della *Piramide* stessa, una rubricazione alla sezione *Prose* (1904-1914). Cfr. rispettivamente F. Bagatti, *Nota al testo a Interrogatorio della contessa Maria*, cit., pp. XV-XVI, L. Baldacci, *Interrogativi sulla «Contessa Maria»*, in «Paragone», n. 458, aprile 1988, pp. 3-16 (in particolare pp. 8-10), e M. Marchi, *Per un'edizione dell'«Interrogatorio della Contessa Maria»: dichiarazioni a verbale e nuovi accertamenti*, cit., p. 140.

²⁷ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 19.

²⁸ Così nella I edizione del *Codice*. I rilievi concernenti la presunta omosessualità del personaggio risultano tuttavia progressivamente occultati e deviati nelle successive riscritture dell'opera, per cui cfr. M. Marchi, *Il Codice e il Doge. Note al testo a due edizioni*, cit., pp. 112-116, e il saggio *Palazzeschi. Storia del «Codice di Perelà»* nel collettaneo *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 223-254; cfr. adesso anche l'*Introduzione* e l'essenziale *Nota al testo* che corredano l'edizione mondadoriana del romanzo, rispettivamente pp. V-XLVIII e LXXVIII-LXXXII (nota 21). La complessiva indicazione variantistica in senso normalizzante, moralistico ed autocensurario, risulta puntualmente accolta da F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, pp. 67-68.

²⁹ Secondo il titolo palazzeschiiano *Scherzi di gioventù*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, commentato dall'autore stesso nella *Premessa* alle *Opere giovanili*, cit., p. 3.

³⁰ Cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 27.

³¹ Ivi, p. 33.

³² *La Piramide*, cit., p. 118.

³³ Ivi, p. 119.

³⁴ *Il Codice di Perelà*, cit., p. 215.

³⁵ *La Piramide*, cit., p. 121.

³⁶ Ivi, p. 114.

³⁷ Ivi, p. 102.

³⁸ Ivi, p. 122.

³⁹ Cfr. rispettivamente M. Forti, *Romanzi straordinari*, in *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, Palazzo Strozzi, 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 127, l'intervento di G. Viazzi, ivi, p. 134, e G. Pullini, *Aldo Palazzeschi*, II edizione, Milano, Mursia, 1972, p. 67.

⁴⁰ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 76.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 102.

⁴² Cfr. la lettera di Palazzeschi dell'aprile 1911 che compare in F.T. Marinetti-A. Palazzeschi, *Carteggio, con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, a cura di P. Prestigiacomo, introduzione di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1978, p. 45.

⁴³ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., pp. 93-95.

⁴⁴ *La Piramide*, cit., p. 112.

⁴⁵ Ivi, p. 112.

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 126.

⁴⁷ L. Baldacci, *Interrogativi sulla «Contessa Maria»*, cit., p. 10.

⁴⁸ Cfr. rispettivamente *La Piramide*, cit., pp. 106 e 103, e *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 76.

⁴⁹ Cfr. n. 55.

⁵⁰ Cfr. ivi, pp. 53-70.

⁵¹ Ivi, p. 96.

⁵² Cfr. *La Regola del Sole*, in *L'Incendiario*, cit., pp. 39-45.

⁵³ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 72.

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 44-46.

⁵⁵ *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*, in *L'Incendiario. 1905-1909*, II edizione, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1913, p. 224.

⁵⁶ Cfr. G. Contini, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 260. Di «autobiografia occulta» parla Luigi Baldacci in *Aldo Palazzeschi, Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di P. Orvieto, presentazione di M. Martelli, Roma, Salerno Editrice, 1984, p. 275. Si veda infine, in questa privilegiata prospettiva, la mia *Lettura di «Sorelle Materassi»*, cit.

⁵⁷ Questa e le successive citazioni dal testo si attengono alla prima stampa in volume (Vallecchi, 1934), secondo l'edizione del romanzo modernamente riproposta per la prima volta a cura di M. Marchi, Milano, Arnoldo Mondadori Scuola, 1996 (qui, in particolare, p. 173). Cfr. adesso anche *Sorelle Materassi*, a cura di F. Serra, Milano, Mondadori, 2001.

⁵⁸ Si cita dalla lettera di Palazzeschi del 17 settembre 1933 presente

in A. Baldini-A. Palazzeschi, *Carteggio (1915-1960)*, a cura di M. Bruscia, Napoli, ESI, 1989, pp. 54-55.

⁵⁹ P. Pancrazi, *Un romanzo di Palazzeschi*, in «Corriere della Sera», 27 dicembre 1934, poi confluito in *Umorismo e umanità di Palazzeschi*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1942, pp. 32-42.

⁶⁰ *Sorelle Materassi*, cit., rispettivamente pp. 57 e 68. E saranno proprio loro, le benestanti ricamatrici Materassi, molti anni dopo in vena di pentimenti, autorimproveri e recriminazioni vittimistiche, a difendersi da un interlocutore che sottolinea la loro agiatezza dicendo: «Questo giovane ci è costato molto, molto... capisce...» (ivi, p. 152).

⁶¹ Cfr. n. 59.

⁶² Secondo la definizione che dà di sé la Contessa, per cui cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 11.

⁶³ Cfr. ivi, pp. 26-28.

⁶⁴ Cfr. il finale di *La Piramide*, cit., p. 184. La chiusa piacque peraltro a un critico come Emilio Cecchi, a suo tempo fra i pochi estimatori dell'opera (cfr. E. Cecchi, *Aldo Palazzeschi*, in *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, vol. II, pp. 696-700).

⁶⁵ *Sorelle Materassi*, cit., p. 41. Si veda, per un significativo antecedente in chiave sessuale, un passo di *riflessi*, cit., p. 83: «E non eccita la voluttà di affondare le unghie in una foglia grassa di cacto, affondarle non lasciando il polpastrello delle dita di premere e l'unghia d'insinuare? E non emana allora, il cacto, il suo liquore per corrispondenza di gaudio infinito?».

⁶⁶ Cfr. A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 103.

⁶⁷ Cfr. *Il Codice di Perelà*, cit., pp. 173-174.

⁶⁸ *I bagni di Pancaldi*, in *Stampe dell'800*, cit., rispettivamente pp. 286 e 282.

⁶⁹ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 52.

⁷⁰ Cfr. per l'espressione *La mano*, cit., p. 87.

⁷¹ Cfr. *La Piramide*, cit., pp. 114-117.

⁷² *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 34.

⁷³ *La Piramide*, cit., p. 107.

⁷⁴ Naturalmente secondo *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964.

⁷⁵ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., pp. 12-13.

⁷⁶ Cfr. ivi, p. 3.

⁷⁷ Cfr. rispettivamente *riflessi*, cit., p. 96, e *La mano*, cit., p. 93.

⁷⁸ Cfr. *I bagni di Pancaldi*, cit., pp. 281-285.

⁷⁹ *Incendiario* in prosa apparso in *Stampe* nel 1932, appunto, quando

L'Incendiario, eponimo poemetto della raccolta futurista del 1910, era stato drasticamente ridimensionato e infine espunto dall'opera approvata di *Poesie* (Firenze, Vallecchi, 1925). Solo in seguito il poemetto *L'Incendiario* sarà recuperato e riproposto dall'autore in *Difetti 1905*, Milano, Garzanti, 1947 (poi, a cura di F. Bagatti, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1985, pp. 57-66).

⁸⁰ Si veda la documentazione fornita al riguardo dal mio *Il Codice e il Doge. Note al testo a due edizioni*, cit., p. 117.

⁸¹ Cfr. *La Piramide*, cit., pp. 100-101. L'originario «lodoletta bella» di p. 101 prevedeva a ruota il maschile «bravo». L'opera mascagnana *Lodoletta* su libretto di Giovacchino Forzano è del 1917, e «Sei bella, Lodoletta!» canta Flammen alla fine del II atto.

⁸² *I fiori*, appunto, pubblicata in «Lacerba», a. I, n. 7, 1° aprile 1913, pp. 64-66, e quindi nella II edizione 1913 dell'*Incendiario*.

⁸³ *I fiori della libertà*, in *Stampe dell'800*, cit., pp. 131-133.

⁸⁴ Ivi, p. 134.

⁸⁵ Cfr. *Tempio serrato*, in *Lanterna*, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1906, ora in edizione anastatica a cura di A. Dei, Parma, Edizioni Zara, 1987, pp. 9-13.

⁸⁶ *La Piramide*, cit., p. 128.

⁸⁷ *La mano*, cit., pp. 93-94.

⁸⁸ Secondo l'interessante (e in sede critica poco valorizzata) testimonianza d'autore interna al testo che dice: «Voi non penserete ch'io m'accontenti di vedere la Sfinge o le Piramidi tali e quali si vedon sui panetti della cioccolata di Talmone» (*La Piramide*, cit., p. 160). Si ricordi che proprio un'opera intitolata *La sfinge* avrebbe dovuto costituire il secondo elemento di un dittico progettato da Palazzeschi (cfr. la *Premessa* a *Opere giovanili*, cit., pp. 1-2).

⁸⁹ Cfr. rispettivamente A. Soffici, *Aldo Palazzeschi*, in «La Voce», 17 luglio 1913, poi in *Statue e fantocci*, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 133-154, e P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Pàtron, 1980, pp. 65-72.

⁹⁰ Cfr. *La sor'Isabella*, in *Stampe dell'800*, cit., pp. 89-95.

⁹¹ In riferimento all'estremo romanzo palazzeschiiano *Storia di un'amizizia*, Milano, Mondadori, 1971.

⁹² Si allude alla celebre poesia *Una casina di cristallo*, in «Lacerba», a. I, n. 6, 15 marzo 1913, pp. 55-56, e nel secondo *Incendiario*: Il «gab-bione» rimanda invece al poemetto eponimo dell'*Incendiario* 1910.

⁹³ *La sor'Isabella*, cit., p. 88.

⁹⁴ *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 102. Così per le citazioni successive.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 105-107.

⁹⁶ *Ivi*, p. 107.

⁹⁷ Una verifica testuale è effettuabile sulla base del confronto tra l'originario *Il contro dolore* pubblicato su «Lacerba», a. II, 15 gennaio 1914, e *L'antidolore* che, datato in calce «Firenze, 1913», compare nelle *Opere giovanili*, cit., pp. 927-950.

⁹⁸ Cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 71.

⁹⁹ Cfr. *I fratelli Cuccoli*, Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 38-39. Di un «romanzo della paternità» in preparazione, Palazzeschi già parlava nell'autointervista *Palazzeschi allo specchio*, in «Omnibus», 29 giugno 1937, p. 4.

¹⁰⁰ Cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., pp. 111-140.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 134.

¹⁰² *Ivi*, p. 73.

¹⁰³ Cfr. il libretto di Giovacchino Forzano della mascagnana *Lodoletta*, specialmente atto I e finale dell'atto III. Cfr. anche n. 81, e il cap. I di questo libro. Un «cielo stellato» in abbinamento a «i cri dei grilli» e alle loro notturne «sinfonie» compare ancora in *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 132.

¹⁰⁴ Cfr. F.T. Marinetti, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, volantino del 1913, poi in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 54-56.

¹⁰⁵ Cfr. *Interrogatorio della contessa Maria*, cit., p. 146.

¹⁰⁶ Cfr. *I bagni di Pancaldi*, cit., pp. 285. Si ricordi che la «filosofia», assieme alla «guerra» e all'«amore», è materia che Perelà dichiara di avere appreso dalle sue tre mitiche madri.

¹⁰⁷ *La Piramide*, cit., p. 91.

V

«AL FREDDO SAPORE DI MELA RENETTA». PAPINI POETA

Può apparire un tema secondario, marginale, quello di *Papini poeta*, ma non lo è. Potrebbe sembrarlo stando a quantificazioni e catalogazioni visibili (magari un po' rigide, come quella che in effetti adotteremo) in un sistema letterario d'autore così vasto, versatile e incrociato; potrebbe sembrarlo, in altro senso, riferendosi a letture critiche privilegianti una nozione di letteratura come «storia della cultura», e meno interessate, al contrario, a questioni di «poesia e non poesia», a distinzioni più o meno accettabili (storio-graficamente sensibili anch'esse, peraltro, circa una loro cifra di appartenenza), ma che alla pagina scritta, ai testi di riferimento oggetto di valutazione, minutamente, scrupolosamente rimandano.

Nel suo notevole *Papini*, Mario Isnenghi affronta la poesia in versi dei quattro *Sonetti plebei*, nati assieme ad altri nel 1909, selezionati e editi sulla «Voce» nel '12, sottoscrivendo, dal punto di vista della qualità artistica, sospetti maturati ed esplicite riserve dall'autore stesso preliminarmente avanzati nel darli alle stampe: «È la prima volta, in vita mia, che stampo versi e forse sarebbe stato meglio aspettar dell'altro»¹. L'istanza ideologica ruralista manifestata sottende il contrasto polemico tra modelli sociali novecentescamente aggiornati e geografizzabili: quello positivo del

contadino (l'illetterato, volendo, ma fino a un certo punto) e quello sostanzialmente negativo dell'uomo di città, il letterato, il filosofo. Poeticamente Papini si fa portavoce – riuscite o meno che quelle quattro prove trascelte si dimostrino – di idee attraverso modelli, da Orazio all'Arcadia, a Carducci, contestando e stilisticamente privilegiando nel suo spesso realismo aperto a «merde fresche di manzi e di cavalli» un abbassato, popolarizzato e polemico modello filocontadino (si pensi all'articolo del 1909 *La campagna*²) sano, rudemente maschile, semplificato e felice.

La storia in diretta dell'Italia coeva, contrassegnata com'è noto da un'ideologia di riscatto che proprio nelle campagne di Toscana maturava e si realizzava, resta fuori, e in previsione di future istanze d'inquadramento cattolico-tradizionali per Papini implicanti si profila piuttosto, in maniera pressante e preminente, un modello autobiografico alternativo: quello di un cittadino, letterato appunto, affetto da «sbornia di filosofia», che dell'«incontadinamento» senza pensieri (o senza quei pensieri) diretta esperienza, magari – nonostante i «ditoni forti e neri» incontrati, da iconografia di strapaese destinata nei migliori a mutare in espressionismo – sulla illustre, classica scia di Machiavelli: un Machiavelli già attivo ed espressamente richiamato – in sintonia con un paesaggio che è stile, come vedremo – in una lettera ad Ardengo Soffici dell'aprile 1908.

Dice, con concessioni al vernacolo e al becero, il parlato in diretta di *Incontadinamento*: «Oggi sono alla buona ed alla mano / e mando a farsi fottere i pensieri. / Entra in cucina, amico paesano, / dammi que' tu' ditoni forti e neri: // Questo è un fiasco di vin di Carmignano, / ecco il pane col cacio, ecco i bicchieri, / e questo qui gli è un sigaro toscano / di quegli asciutti e scuri, di que' veri. // È si sta tanto meglio intorno al foco / a parlar del cognato e della zia / o del piovano che s'è dato al giòco // o di quella ragazza che andò

via / che diventar nervoso, giallo e ròco / con una sbornia di filosofia»³.

Papini e il suo tempo, Papini e i suoi tempi, ciascuno con i propri «testi», con le proprie varianti e invarianti, con le proprie linee di sviluppo e i propri valori riconoscibili anche nella contraddizione, anche nella perdurante, sincretistica compresenza in essi di ogni deliberato o fisiologico trasformismo. Isnenghi coglie bene nella mediocrità artistica di quei documenti in versi, la prodiga, disinvolta e talvolta sbaragliante mobilità di Papini, ma soprattutto, oltre un carattere e oltre ogni calcolata strategia mutante, le impronte di una «regressione personale a tratti incipiente»⁴, già in atto.

Un regime protagonista – nell'uno e nell'altro senso – si profila con forza, s'impone senza soluzioni di continuità. Papini stesso, nel giudicare della validità di quei quattro licenziati *Sonetti* non sarà in seguito meno tenero: quello stesso Papini pronto a scrivere nell'introdurre a *Un uomo finito*, in nome di un proprio individualismo in cerca di intimità vociana, di condivisione e di pubblico: «Qui dentro non c'è la mia biografia, ma c'è il corso esatto dei miei avvenimenti interiori», precisando che «Non è questa un'opera d'arte; è una confessione a me stesso e agli altri»⁵.

Il giudizio su Papini poeta – il poeta in rima, ma anche quello nell'accezione aversificata e primonovecentesca riconducibile a *Poeti d'oggi* e a un ventennio testimoniato – si ribalta: si ribalta allorché, certo non puntando sui *Sonetti plebei* ma su altri testi, alcuni dei quali rigorosamente in versi, a stilare un consuntivo è Gianfranco Contini, che nella sua *Letteratura dell'Italia unita* afferma: «Resta al Papini la risorsa di proiettare la propria esperienza mentale su un piano narrativo autobiografico, come particolarmente nel più stimato dei suoi libri, *Un uomo finito* (1912), memorie d'un deluso titanismo intellettuale. Pur apprezzando il valore di queste indicazioni, si è sempre fuori dall'ambito del Papini

migliore, che è il poeta, in versi e in prosa (cioè, conforme alla misura vociana, in “poèmes en prose” o frammenti), purtroppo soverchiato e travolto, con smodata ambizione filosofica, dall’ideologo e dal polemista. Si tratta, per un lato, dei versi di *Opera prima* (1917), nei cui punti felici spunti sensibili avviano una riflessione alogica (precorritrice del cosiddetto ermetismo) in moduli di discorso esteriormente tradizionale; per l’altro, dei “poemetti in prosa” inclusi in *Cento pagine di poesia* (1915) e in *Giorni di festa* (1919)»⁶.

Sì: il continuativo regime protagonista cui Papini obbliga, liricamente e spesso felicemente si definisce nelle *Venti poesie in rima* di *Opera prima*. Coglie nel segno Contini, coglie nel segno il diverso apprezzamento riservato alla raccolta da Isnenghi, e coglie ancora nel segno, prima di ogni sopraggiunto rilevatore esterno, Papini stesso, il Papini delle speculari, accorpate *Venti ragioni in prosa* che parla ancora, immediatamente, di se stesso: «Io, per esempio, parlo subito di me – e dico che ho cominciato a far versi molto presto (1888) e molto tardi a stamparne (1914: i quattro sonetti pubblicati nella *Voce* del 1912 non contano). E aggiungo che di questo son contento e mi ritrovo bene perché ho potuto dare come “opera prima” una poesia che non è, mi sembra, fatta di spremiture e rimessitici d’altre poesie. Credo, insomma, d’aver fatto poesia che non somiglia troppo a quella che c’era»⁷.

Una poesia originale: nuova, o meglio innovativa, storiograficamente misurabile e misurata rispetto a modelli precedenti e coeve occorrenze, espressione di un’«anima» rivendicata pure nell’«umile coda prosastica»: «coda» perfettamente, matematicamente bilanciata a far struttura e perfino, volendo, pagine di libro, al pari della nobilitante *Tavola dei capoversi* che livella, nobilitando appunto e in tutti i sensi, poesie e ragioni: «osservazioni da me fatte sulle poesie mie», tese a fare dell’io, e quindi dell’«anima mia», il soggetto unico.

L'ambientazione privilegiatamente naturale di un libro dedicato «A Giacinta» potrà rimandare per suo conto, al di là di ogni stilizzazione e di ogni affetto, a uno stesso paesaggio toscano incontrato, conosciuto e sperimentato da tempo; un concorrenziale contesto cittadino impiegato a chiaroscuro, o meglio come altro polo di tensione a sua volta contestabile, potrà essere Firenze, fra toponimi da stradario e allegorie del mondo moderno. Eppure Papini qui tocca davvero la poesia, la realizza affidando a versi fra tradizione e avanguardia (l'autore preferirebbe, in accordo con le «ragioni», «novità effettiva e sostanziale») una storia dell'io in venti tappe o stazioni, forte, ad esempio, di oltranze del doppio e della sincerità di questo tipo: «Son di me stesso l'amato amante / bacio labbro con labbro, mi stringo / la mano con mano bruciante, / mi posseggo intero e non fingo» (*Ottava poesia*); o di questi inediti estremismi neologistici, da conio categoriale, astratto, denso di suggerimenti per il Novecento: «scrollata ogni lestezza, / giaccio in narcisità» (*Diciottesima poesia*)⁸.

Possedersi intero, aderirsi intimamente, raccogliersi in una quartina o in una rima, in una forma metrica, in musica; scorporarsi in astrazioni del sensibile, aderire a quelle. La novità rivendicata dall'Autore non è tuttavia – si badi bene – «qualcosa d'esterno, di meccanico, di materiale», pur consistendo in un «portarci», in queste poesie, di «una sensibilità (e cerebralità e moralità) nuova; e nel rinnovare il vocabolario perché di parole (e non di segni tipografici) la poesia è fatta». La polemica futurista subito si accende, si riattizza: accampa a drastiche smentite di un «nuovo» fittizio, presunto vero da altri, un Mallarmé 1897 e un «Ma ora basta», e agisce in nome di una «raffinata compiutezza» di «parole schiave», sintatticamente e metricamente ordinate, sottomesse, ma così libere di «esprimere sentimenti e pensieri», di produrre significati.

Novità «stampatorie», da «proti», da rifiutare, quelle marinettistiche, cui Papini contrappone ora una storicizzabile *pars construens*, una speranza della poesia da *incipit* di paragrafo: «Io credo che si tornerà a una specie di classicismo – a un Classicismo *nuovo*». Ogni ricerca e conseguimento della poesia moderna, futurismi compresi, ordinatamente vi confluirà: «un'opera d'arte nuda, compatta, ipercosciente, costretta a una disciplina, sottomessa a salutiferi servaggi per ottenere potenze e libertà in più alto grado»: anche con le «manette del verso e della rima», teorizza Papini, e come accade appunto nei testi-campioni, negli «assaggi» precorritori e incipienti di questo nuovo Classicismo maiuscolo auspicato, che è tradizione e infrazione, ragionate regolarità e ragionate irregolarità, armonia e dissonanze.

Così reagiscono le forme, con relative specificazioni d'indirizzo fornite di tipo linguistico, metrico e vocabolario; così la materia, il soggetto della nuova poesia: «Io – come dissi nel 1911 nelle *Speranze d'un disperato* – ho l'idea che non c'è, per la letteratura, materia migliore dell'animo umano: la parte della realtà che meglio si conosce, che più ci preme, che più complicazioni offre». A una logica discorsiva si sostituisce o meglio si affianca una logica lirica, il tessuto connettivo e fondante resta «l'anima umana – e qui dunque la mia», còlta al discrimine di una «lingua molto diversa da quella degli altri scrittori eppure abbastanza intelligibile», «inusuale», insolitamente e studiatamente sonora, stupefacente. La poesia è alla fine definita «unica arte veramente arte in tutta la letteratura» (fino ai primati da primo volume di postuma «Opera omnia»: *Poesia e fantasia*), ma anche, con connotati moderni, «oscura», ambiguamente «tenebrosa e distinta» per quanto significante in ogni sua parte.

È così che alla delineazione in versi di un personale autoritratto inquieto corrispondono forme inquiete, sufficien-

temente divise: autodecifrazioni ed autoproclamazioni instabili, ibride ed interlocutorie, talvolta tra loro oppostive, linguisticamente favorite nella loro stessa invenzione metamorfica e nella loro dinamica strutturale in cerca di significati, di un io-anima da definire che è, come il poeta, poliedrico, sfuggente, sostanzialmente indicibile.

Palazzeschianamente incerto, dubitante tra essere musico, pazzo, pagliaccio, oppure profeta, moralista, mago, selvaggio, artiere o fanciullino, Papini, sedicente nell' «umile» postfazione «unico depositario dell'Assoluto», non ci dà la definizione risolutiva del poeta: si compiace, nella «coda», di nasconderla, rinviando circolarmente all'inizio del libro, alla testa in rima del testo: a un testo in poesia, per antonomasia autoreferenziale. Qui, ciò nonostante, le dichiarazioni autocertificanti di un poeta in azione abbondano, s'intrecciano e si completano, come avviene nella *Diciannovesima poesia*, dove si afferma, per via retorica di riprese: «Sono il disamorato: croce di carne stracca / che l'odore del giorno meno flagrante smaga; / cesare senza fasti nel bigello rurale / che sgannamenti o forse raumiliato insacca; [...] // Son l'antico marino degli antichi velieri [...]. / Sono il santificato sodale degli Ebrei / Erranti – e ricomincio per me tutte le strade»⁹.

In maniera più ampia, del resto, una narratività di fondo, scandita in movimenti e insieme poematica, si rende in *Opera prima* rilevabile, anch'essa convergendo in un articolato e musicalmente mosso racconto dell'io, in una graduale messa a fuoco di momenti còlti e relazionati, solo a tratti culminante, fra intermittenze dubitanti e vere e proprie impossibilità, in sensuale, transitorio accordo naturale: un accordo ritrovato per via di immagini, di suoni. Il cammino, il viaggio di ricerca fuori e dentro un libro di versi, continua. Papini può ripetere, come già nel suo romanzo scandito per tempi musicali: «Eccomi qua: mi sono aperto e sparato; ho

messo a nudo visceri e nervi come in tante tavole di anatomia»¹⁰; può cantare soprattutto *Il ritorno alla terra* di riconquistato dalla vita, a tratti almeno, per via di semplici e primarie bellezze, da «bambino, primitivo, selvatico e agreste» tornato «in regola colla sua vecchia famiglia», da toscano e già evangelico «figliol prodigo che ha mangiato a tutti i banchetti intellettuali d'Europa» e a cui «la vecchia casa ha preparato un cantuccio, accanto al focolare tutto nero di fumo, alla tavola d'abete che sa le gialle polende, i prosciutti salati e le pagnotte avvampate dal forno», con la stessa capacità di contraddire – ma più modernamente, con le risorse e i fatti della poesia – all'adesione ideologicamente professata e alle angustie del bozzettismo, o di rivendicare di nuovo il proprio destino di insoddisfatto, di irrenitente indefinibile. In altri termini, secondo il titolo di capitolo *Chi sono?*, titolo del già richiamato Palazzeschi di *Poemi* e in futuro del D'Annunzio del *Libro segreto*, un Papini antitetico implacato, come «un poeta e un distruttore, un fantastico e uno scettico, un lirico e un cinico», alla luce, volendo, di un contrasto, come in un parere epistolare sulle prose-poesia delle *Cento pagine* firmato Baldini: «un dissidio molto palese tra l'agitazione e il disordine delle emozioni, e i mezzi d'arte, così certi e quadrati»¹¹.

Fin dall'aprile del 1908, del resto, Papini stesso – sentendosi a Bulciano «sano e lieto», creativamente così «pieno di cose e di ricordi poetici» da cominciare una «specie di romanzo tratto dalla mia vita», rinnovellato nel paesaggio di una «cara e buona terra di Toscana» e di una «campagna povera, secca, frusta, asciutta come la prosa di Macchiavelli [*sic*]» – aveva già avvertito richiami, trovando in Soffici il suo antiprezzoliniano «nuovo padrino di toscanità» («Tu mi hai richiamato, nientemeno, alla terra, alla *nostra* terra. Io ero tutto ricoperto di croste e scaglie forestiere e tu mi hai fatto tornar toscano»). Un paesaggio poetico e linguistica-

mente favorito, tra mitiche fantasie e realistiche concretezze potenzialmente coniugabili con il classico e con una «cultura in natura», già si prospetta: attraverso i suoi oggetti rimasti intatti, con le sue apparizioni e i suoi fascini antichi, con i suoi abitati paesaggi teneri e forti e con le sue parole: «In questo momento è venuto su Valente, il patriarca del villaggio, colla sua barba bianca tremolante, a portarmi la tua lettera o, meglio, le tue lettere – e son più contento che mai. Il tempo s'è un po' rimesso e ieri son salito su alla Malacozza ch'è un bellissimo monte pieno di sassi bianchi, di campi di grano bambino, di meriggi (ombre di alberi per le pecoraie, d'estate) e di vacche pelose e macchiate di concio che arano. Come amo ogni cosa quaggiù! I monti puliti o qua e là arrugginiti dalle macchiette di quercioli o di ginepri; le mandrie degli agnellini belanti col capo segnato di rosso e il muso tuffato nel verde tenero; le donne colle mezzine di rame che vanno a *parare* (pascolare); le massaie che buttan le fascine nel forno pieno di bracia rossa; i greppi che nascondono i ciuffi di violammammole – e l'aria ventosa e i fiumi lontani e le fonti – tutta la mia cara e buona terra di Toscana! Mi dispiace che tu non abbia la primavera costà. Qua la campagna è povera, secca, frusta, asciutta come la prosa di Macchiavelli [*sic*] ma se vo sullo Spicchio calpesto le viole gialline, vedo sbocciare le margherite, scopro le gemme dei càrpini che si aprono, le tre foglioline verdi e timide che scoppiano mentre intorno alle fratte vigoreggiano le ortiche e l'erba cicuta. Mi sento sano e lieto come non ero da gran tempo e son certo che farò quel voglio fare»¹².

Opera prima, prima felicità: primizie «salvatiche», e tuttavia costantemente minacciate, dell'unitario ritrovato: di scoperte, di riconciliazioni, di provate armonie. È un crescendo di attestazioni, di esclamazioni e constatate prese di possesso che si evolvono, che pur tra difficoltà e ripensamenti, esultano: «Trascendente concordanza / d'intimità ri-

scoperte / per sorte, la mia tracotanza / in tanto sereno converte» (*Tredicesima poesia*); «Giorni sfasciati di perfezione! // Ombre savie di società / non sciupano la concordia / di questa mia prima / tardiva felicità» (*Sedicesima poesia*); «Io, sfinito nell'infinito / impossibile del destino, / versi di sole scrivo / sull'aperta facciata del turchino» (*Diciassettesima poesia*); fino al rilevamento a clausola, di suggello, attentissimo alle pause: «Assegna al mio mondo avventizio / calore, odore – e poesia» (*Ventesima poesia*)¹³.

Rimettersi «in regola colla vecchia famiglia», o «Essere in pari colla natura e cogli uomini. Essere in regola con Dio», come si dirà in una pagina liricamente omologa della *Seconda nascita*. Anche Isnenghi prende atto di una diversa qualità, di un diverso impegno e di una diversa tenuta estetica dei testi di *Opera prima*, suggerendo a ragione nel vociano, lirico e tormentatamente prosastico e spezzato Jahier uno dei punti di riferimento di questa sperimentazione¹⁴. Alla verifica, la novità del testo del 1917 e la sua configurazione complessivamente attinente ai principi dichiarati e ai loro strumentari tecnici di riferimento (storiograficamente sensibili all'Italia e all'Europa), tengono: al punto che una tendenza e prima ancora una voce si impostano, con risultati che il Contini antologista non meno del Papini di *Poeti d'oggi* esemplificano al meglio, puntando di conserva, del tutto giustamente, sulla *Quinta poesia*.

È l'epopea intima e instabile dei «freddi sapori» naturali, dei «piluccati» piaceri del gusto, delle simbolistiche ma vivide e terragne pacificazioni di un attimo che porta con sé, rivelandolo con i suoi retrogusti, il sempre: «Al freddo sapore di mela renetta / in lingua, per tutta la bocca / che succhia ed aspetta, / ritorna negli occhi la ciocca // immobile al dolce d'autunno / sospesa alla voglia – una frasca / di verde cognato a Vertunno / distesa nel latte di vasca. // Mela renetta che mordo, / in questo riposo di festa, / adagio, co-

me un ricordo / di dolcezza manifesta. // Una mi basta: nel gusto / di quell'istante, di quel morso / rivedo all'ombra obliqua del fusto / passare il blu come un chiaro discorso. // Tutto lasciato in disparte. / Figliolo di terra ed erede / d'incontrastabile parte / il dio mai creduto mi vede. // Mia la foglia che strappo odorando / le dita – ma più la discesa / che rifarò, tra poco, pensando / a me, sotto l'aria che pesa. // Mia tutta la campagna, in quel sapore / che maturamente mi strugge e si disfà, / come un labbro poppato d'amore / svenuto in un principio di crudeltà. // Nessuno godrà quel che presi / con la docile calma de' minuti, / masti-cando le frutta di tanti paesi / ricchi al sole e da me conosciuti. // La pelle tagliata, rosata / del rosa sciapo delle sere, / come una veste di serpe ciaccata / è insopportabile a vedere. // Al termine d'ogni più fine dolcezza, / nella più persa dimenticanza, / un'acida puntura d'amarrezza / rompe ogni sacra alleanza. // Io e me, nati al medesimo istante, / consegnati ad una sorte, / ritroviamo, in un ritmo andante, / passi e sussurri di morte. // Al largo, nell'ombra dell'acqua / più zitta, ove il colpo del remo / l'erba marina risciacqua, / stretti assieme affonderemo. // Oh non più scatti d'amore idillico / via per le piatte strade maestre. / Rimettiamo all'armadio tragico / ogni cenicio di gioco terrestre. // Ma oggi, nell'ansia tranquilla / di questa giornata che affretta / la sera, non lascio una stilla / del sugo di sole di mela renetta» (*Quinta poesia*)¹⁵.

Un poeta irriconoscibile, tutt'altro che burlesco, popolare o da almanacchi; una prova eccellente, da antologia severa del Novecento. La nota fondamentale e vincente è quella di un fisico e sinestetico godimento, sospeso e circoscritto, stratificato e bergsoniano, in accordo atitanico, aspramente campestre, da «ansia tranquilla»: un accordo già distanziato e per così dire già riassaporato, memoriale, ossimorico, franto e funebremente intriso, secondo quel co-

nato a «far sì che tutto l'universo fosse il suo corpo» diversamente prospettatosi in *Un uomo finito*¹⁶, o l'«accento puro di estasi naturali» che nasce dal «godersi, in un filo di verde o di sole, il suono e il peso d'una parola che dice tutto nella sua musicale genericità» criticamente riscontrato da Papini in un poeta-soldato, nella poesia del *Porto sepolto* di Ungaretti¹⁷.

Se la base novenaria e i suoi duttili, liberi impieghi all'interno di quartine a rime alterne rimandano ad antecedenti forniti da Pascoli e D'Annunzio (non senza echi di trattamento colloquiale e parodicamente storpiante alla Palazzeschi¹⁸ e più in generale alla «Lacerba»), notiamo, grammaticalmente e ancora con Contini, le rilevabili, promettenti in senso ermetico «forme non attualizzate (“in lingua”, “di vasca”), segno – come ancora Contini dice benissimo – di una composizione di oggetti che si armonizza al momentaneo accordo col mondo e in particolare con se stesso (“io e me”), caduco ma intanto da godere»¹⁹.

«Liberò di più dura libertà / amare sé stesso indiviso, / e quasi cieco d'immensità / specchiar nel sereno il mio viso», recita per via di impieghi verbali nominali-ottativi di clima, una quartina della *Terza poesia*²⁰. Ma l'avventura iniziatica del viaggio per monti e per valli, di una dura conquista del mondo diversissima e in parte analoga a quella del coevo Campana, tende e alla fine converge in un sapore, in una inclusiva, concentrata sospensione. Ogni battaglia, ogni guerra o mobilitante militanza, ogni omerico o attualistico pesante marciare e ogni ferita si sedano e si riconvertono di continuo in quella sospensione, in quel sapore, magari non senza aver offerto materiali al Montale proto-storico a venire di *Musica sognata* («Ritornello, rimbalzi / tra le vetrate d'afa dell'estate») e della *suite* degli *Accordi*, o in altro senso alle secche sonorità del celebre *Meriggiare* (composto come si sa nel 1916, ma in seguito, per ammis-

sione dell'autore e secondo una documentabile storia del testo, rielaborato e perfezionato): «Accordi novizi di note, rimbalzi / di goccioline forti d'ottone; / par che la strada sobbalzi / in questa fiera processione. // Noi compagni di buon valore, / poeti di qualità, / sacco addosso e pace in cuore, / voliamo in serenità. // Sotto è la terra, insopportabile / più dei ricordi, spianata, / ma nell'azzurra altezza, più stabile / s'apre la nuova giornata» (*Seconda poesia*)²¹.

L'io e la pienezza, per corrispondenze e panismi della quiete, dell'aerea elevazione, del volo, o volendo del dominio, del «sasso» e del «macigno» da cui guardare il mondo; ma anche, a incrinare comunque l'idillio e a conferirgli modernità, il senso di separatezza, l'instabile insoddisfazione, il vuoto, la morte. «Sentirsi solo alla fine. Ero stanco / di questo andare su e giù, sempre in partenza o ritorno», recita la *Quarta poesia*, relegando per immagini l'io trascorso a un brusco anonimato di viaggiatore a vuoto, cui si accompagna l'astinenza dal canto e dalla natura, mentre per converso si affermano «la trasparenza del nulla fenomenico» e l'auto-compagnione: «Mi piacerebbe, dopo tutto, morire / solo, marcito, come un gatto sperso; / senza testimoni sparire / nel corpo sette d'un fatto diverso»²². Ma ecco antitetica-mente, secondo i propri ritmi, i propri suoni e il proprio lessico marcato in senso espressionistico: «Son di vento all'assalto. / Non più cadolente / di carne, rimbalzo sull'alto / avvincolato col niente. // Facondia di speranze recise / non m'infrusca. Son lesto / esecutore di sorti decise. / D'insofferenza mi vesto // e nel vuoto mi racconsolo / tutto, sorpreso dal bene. / Di notte suo proprio figliolo / il cielo placato mi tiene» (*Tredicesima poesia*)²³.

La *Ventesima poesia* siglerà – espressivamente efficiente all'insegna di un «mondo avventizio» primaverile e vitalistico nel suo confuso, slittante antropomorfismo di rinascita – la confessione: «Di còrniolo fiore, bagnato, gialletto, / che

primo di tutti inserena / l'orto dannato ai seccumi, / gallo e colombo rimena / con versi diversi al mio tetto. // La spalla del monte discarca la soma / di neve alla chioma cordiale d'aprile; / stravasano i fossi dell'erbe ammortite. / Avanza alla prima sortita fiorile / di sola viola l'aroma»²⁴.

Ancora sensi e suoni a esprimere, a linguisticamente creare. È nella specificità sperimentale di esiti come questo, credo, e insieme nella sua varietà di possibilità divergenti, combinabili e così chiamate a far racconto in versi, a riverberarsi in macrostruttura e in spartito, che *Opera prima* si segnala. Incombe ciò nonostante su Papini poeta in versi una rapida, rovinosa involuzione, destinata a drasticamente circoscrivere modi e valori di un episodio in sé interessante e altrimenti promettente: se non per la storia di Papini (che sarà tuttavia, ricordiamolo, fino all'ultimo l'autore delle *Schegge*), per la futura storia della poesia italiana. «Mi specchio, musando, ancor vivo; / pilucco il piacere già spolto / di tutte le grazie – eppoi più»: quasi, nella riuscita di una clausola, una involontaria profezia (*Diciottesima poesia*)²⁵. Già in *Pane e vino*, edito da Vallecchi nel 1926, una complessiva, pesante normalizzazione appare in atto, puntualmente accompagnata dalle glosse revisionistiche di un *Soliloquio sulla poesia* pronto ad asserire: «Senza una fede forte poesia non si fa», oppure «Il santo è più grande del poeta ma subito dopo il santo viene il poeta e la poesia è scala verso la santità. Dio stesso non è il dettatore dei Salmi e del Cantico dei Cantici? E i maggiori santi – citerò soltanto gli italiani: San Francesco e San Bonaventura, San Tommaso e San Filippo Neri – non furono anche poeti in versi?»²⁶.

Pane e vino: cinque anni dopo la *Storia di Cristo* e dopo un protratto silenzio. L'allegato teorico della raccolta, il prefatorio *Soliloquio*, fa già ammenda rispetto alle invenzioni e alle ragioni di *Opera prima*: corregge, ritratta, abiura circa le

poesie del decennio precedente, in obbedienza a una normalizzazione in atto. Sostiene Papini, fiducioso in un «progresso» operato: «Allora, dieci anni fa, ero troppo occupato e preoccupato dall'ideale della "poesia pura", di cui si faceva un gran discorrere. Perché la poesia, secondo certuni, è stata, per troppi secoli, "impura", cioè intrisa di sostanze non poetiche. Prima si volle toglierle il pensiero astratto; poi l'eloquenza; poi la passione personale – come fecero i parnassiani –; poi la musica regolare dei metri classici, poi la sintassi; e infine, coi Dadaisti e i Surrealisti, anche qualunque ombra importuna di significato discorsivo. Sicché a poco a poco, a forza di liberare la poesia da tutte le impurità, l'hanno ridotta a una sfilzatura di parole indipendenti qua e là illuminata da qualche immagine sforzata o fortunata. / Nell'«Opera Prima» non ero arrivato ancora a quel punto ma, in certi pezzi, poco ci mancava».

Ed ecco la *pars costruens* di un proprio itinerario ricondotto alle «vie d'Iddio», di una propria crescita poetica garantita da un'anima ritrovata: «In questi anni mi son riconciliato con parecchie cose, grandissime e piccole, e fra l'altre coll'idea che la poesia non dev'essere soltanto suono e abbandono all'inconscio, anche se i suoni che la compongono danno all'orecchio un piacere armonico nuovo. Credo, dunque, che ci sia, in queste nuove poesie, qualcosa di più umano ed anche, se permettono, di più italiano»²⁷.

Perdite di relazionabilità storiografica e prima ancora di incisività e di sorpresa si rivelano in realtà già efficienti nella gamma di temi e occasioni strutturanti di *Pane e vino* (temi e occasioni strutturanti dal 1932 di *Poesia in versi* integrati e riassetati)²⁸, che proprio dallo spazio casalingo degli affetti familiari esplicitamente si dipartono (*La sposa, Le mie figliole, Viola, Gioconda*, ancora *A Viola ch'entra in vent'anni*), passando poi alla natura (da poesie «cadute via via dal cuore come grappoli nel paniere d'un pigro vendemmiato-

re»)²⁹, nomenclata nei titoli e ripercorsa per mesi e stagioni.

La ricerca espressiva latita, non sortisce effetti. Perfino il «buon sapore toscano di terra» (Contini)³⁰ si stempera, si banalizza, si fa prezioso cammeo incastonato o si annulla del tutto, come concreta possibilità linguistica di poesia; la poesia stessa vira in illustrazione ed eloquenza, in erudizione e retorica, in preghiera e dichiarazione esistenziale di tipo religioso: dall'invocazione colloquante di Dio dell'aggiunta *Festa di mattina* (1930) alla immediatamente adiacente (ma arretrabile per composizione all'agosto 1922) *Resurrezione*; dalla celebrazione divulgativa dei grandi – Dante, Colombo, Michelangelo, Beethoven, passando per la *Preghiera per Leopardi*, «cruciata / povera carne stanca» – al francescanesimo autobiografico del *Lupo di Gubbio* alle *Domande al Signore*; dalla *Preghiera alla Vergine* del '21, infine, alla immaginata Apocalisse, ancora in terzine, del *Giorno dell'ira*.

Il titolo stesso del libro, *Pane e vino*, allude nella sua come al solito azzeccata stringatezza a sfondo idiomatico alla schietta elementarità di un nutrimento (si ricordi la cucina povera dell'antico *Incontadinamento* citato), ma anche, ormai, al corpo e al sangue di Cristo, a un fideistico sacramento della concretezza simbolica, o alla predicazione di un Dio fattosi uomo e poeta: «Quando Gesù diceva che di solo pane non vive l'uomo Egli alludeva, forse, a quel vino delle nozze ch'Egli stesso mesceva ai convitati cenciosi colla poesia delle sue parabole. Se il pane nutrisce la carne, la poesia, come il vino e più del vino, allietta e magnifica lo spirito. O piuttosto, se il vino rappresenta la divina ebbrezza della fede, la poesia non figurerebbe il sapore del companatico, che fa meglio appetire la quotidiana sostanza del pane?»³¹.

Si segnala qui, tematicamente, tra memorie di estive solarità, attualità da «antico interdetto» religiosamente allargatosi e desiderio liberatorio di quello che risulta ormai un

«cielo promesso», l'autoritratto in quartine di *Solo* (in *Poesia e fantasia*, p. 63), internamente raccordabile peraltro alla condizione solitaria del *Soliloquio* teorico cui accennavamo: «Ora mi sento lontano da tutti / senza passioni né umani rapporti, / ed affacciato sugli anni distrutti / seguo, paziente, la morte dei morti»³².

Ma l'ideologia cattolica papiniana si rende in tutto il libro testualmente evidente, professata anche nel rapportarla alla propria irrenitente individualità e nel discuterla, in accordo con una nuova poetica, disposta a rafforzarsi ulteriormente nel successivo (polemico anche nel titolo, rispetto a un'epoca e rispetto a connotati generali della poesia moderna *tout court*) *Ingenuità sulla poesia*. Là, nel 1934, l'«anima» di Papini e della sua poesia sarà quella, frontespiziesca, da scrittore cattolico-guida senza troppe incertezze, da cantore di un'innocenza interrottasi e a tratti ancora per grazia concessa, vittima di un umano peccato, bocca del Divino, secondo un'«abolizione, o remissione provvisoria, della colpeabilità»³³ a suo tempo già annunciata dal *Soliloquio*: «Nel paradiso terrestre tutte le cose eran congiunte e sorelle e l'uomo, proprietà indivisa d'Iddio, era fratello d'ogni creatura e d'ogni apparenza, come figlio dello stesso Padre. La caduta distrusse l'universale famiglia e non rimase, nel seme di Adamo, che un reminiscere intermittente dell'antica unità»³⁴.

«La poesia – asserirà Papini dalle colonne del bargelliano e cattolico “Frontespizio” – è un tentativo – commovente se non sempre legittimo – di sottrarsi alle responsabilità della colpa antica. / Essa cerca di ricostruire, nel poeta e in quelli che si trasferiscono in lui, uno stato d'animo edenico, adamico, presatanico. [...] Il poeta è uomo, uomo intero, prima d'esser creatore di musica verbale e spirituale: perché dovrebbe estirpare dal suo canto proprio quella parte di sé che costituisce il più divino riflesso della sua uma-

nità? / Il pensiero è difficile; difficilissimo incarnarlo in poesia autentica. Che i “poeti puri” siano, per caso, degli astuti infingardi?». E ancora, contro i «fumosetti poeti a contagocce che sono di moda in questi anni», e al contrario a baluardo di una generosa e robusta eloquenza italiana di smentita anche a condizioni e caratteri del proprio passato sperimentalistico: «Chi è gelato dentro e non ha nulla di virile da insegnare e da esprimere non è capace d’eloquenza né può intenderla. Per forza l’odia e la condanna. Ma non sarà mai detto, finché vivranno spiriti generosi e caldi, che i frigidì, gl’indifferenti e i cerebrali abbiano a dettare legge su quello ch’è lecito o vietato in poesia. [...] Una lirica sgorgata per grazia in pochi minuti d’inaspettata felicità creativa può essere, a dispetto d’ogni arzigogolatura critica, più bella assai d’un poema fabbricato parola per parola, verso per verso, per anni e anni, dalla pazienza industrie di un intarsiatore di sillabe»³⁵.

Le *Ultime poesie* attualizzeranno in *Poesia e fantasia* – complessivamente, alla valutazione, con profitto davvero scarso, nonostante i primati d’apertura riservati da un piano d’opera a un genere artisticamente eletto – un esercizio, portando al terminale, monorimico, cromatico-sensuale e poi moralistico ed autoesortativo *Improvviso* del 7 aprile 1956, il cui titolo rimanda ancora a sua volta, *double face*, a un’esperienza del quotidiano (secondo la testimonianza dell’autore, diventato progressivamente cieco e muto)³⁶ e a un tecnicismo da cultura musicale: «Presso la neve azzurra la violetta odora, / di nuvole rosate il bianco ciel s’infiora, / il crinale dei poggi un fresco sole indora, // dall’alto canta e splende l’invito dell’aurora. / Abbandona i lenzuoli, uomo vecchio, e lavora: / la siesta del trapasso non t’è permessa ancora»³⁷.

Ma ci piace concludere, piuttosto, riassaporando il sapore di un sicuro, intenso ed emblematico frutto poetico di

un tempo, quello della *Quinta poesia* di *Opera prima*, allorché date e altezze di una cronologia papiniana già «sospingono – come ha scritto con efficacia Luigi Baldacci – verso il punto di quella conversione nella quale tutta l’intelligenza di Papini sarà come ringoiata»³⁸. Lo recuperiamo adesso nella sua apparizione in *Poeti d’oggi*, prima edizione ovviamente, in un contesto a suo modo diversamente echeggianti l’articolazione oppositiva, a chiaroscuro e mobilmente inconclusa, del sistema d’appartenenza originario. Pensiamo alla bellissima prosa evocativa intitolata *San Martin la Palma*, anch’essa sottratta a un’opera (*Giorni di festa*) e calata in inedite combinazioni: un’invasiva, continua semantica mortuaria che presuppone al controllo, pure nell’attingere a un lontano ricordo d’infanzia condiviso con la madre da parte di colui che «non ha avuto fanciullezza»³⁹, l’esperienza lungamente sognata ma rivelatasi essa stessa «mortificante» di un giardino che non esiste.

«Ormai – scrive Papini – non vedevo l’ora di andar via da quella maledizione d’orto, da quella calura sterile, da quei riflessi del sole, da quelle piante avarie e inferme. Girellando lungo i muri vidi alcune di quelle grosse pesche colla punta in fondo che si chiamano poppe di venere: appena appena il verde acerbo dava luogo a una velatura di giallo sopra la peluria d’una guancia. In un rientramento della muraglia, sicuro di non esser visto, ne spiccai una bassa ma scelsi male. Era tanto aspra e tigliosa che doveti nasconderne tra i sassi più di mezza. Raccattai due o tre ciliege ch’eran cascate, secche e grinzose, dall’albero: beccate dagli uccelli mostravan l’osso del nocciolo»⁴⁰.

E ancora: «Tutti i miei sogni di frutteti magnifici e ospitali si risolvevano in quei due soldi di radicchio che portavo via sotto il braccio come un povero vergognoso. E per tutta la strada e tornati a casa io e la mamma non s’ebbe quasi fiato di parlare. Tutti e due d’accordo, abbattuti da quella fa-

ticsa umiliazione, non si parlò mai più di San Martin la Palma e delle sue meraviglie. Il radicchio si buttò in fresco nell'acqua d'un catino ma nessuno lo mangiò» (*Poeti d'oggi*, pp. 389-390)⁴¹.

L'«orto dannato ai seccumi» di una poesia di *Opera prima* ricompare a sorpresa nell'«orto santo»: un «principio di paradiso» perennemente negato, un «paradiso terrestre» riconsegnato alla corruzione e alla precarietà, come una mela dalla buccia verde-giallo e rugosa, dalla polpa acidula e aromatica. Ma intanto Papini ci ha raccontato anche di un altro giorno di sé, del sapore «in lingua» di un frutto di parole: altra natura creata, accertabile, morsicata «in un riposo di festa».

NOTE

¹ Così in «La Voce», 14 novembre 1912. La dichiarazione dell'autore è riportata integralmente nelle *Note alle appendici* di G. Papini, *Poesia e fantasia*, con una prefazione di P. Bargellini, Milano, Mondadori, 1958, p. 1269. Papini testimonia qui dell'esistenza di «una sessantina di sonetti plebei di spiriti e di forme che scrissi in campagna tre anni fa».

² Apparso ancora in «La Voce», 5 agosto 1909.

³ Cito il testo dalle *Poesie burlesche e popolari* di *Poesia e fantasia*, cit., p. 354.

⁴ M. Isnenghi, *Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 52.

⁵ G. Papini, *Un uomo finito*, in *Opere*, a cura di L. Baldacci con la collaborazione di G. Nicoletti, introduzione di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1977, pp. 384-385.

⁶ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 673.

⁷ Cfr. G. Papini, *Venti ragioni in prosa*, in *Opera prima*, Firenze, Vallecchi, 1917, pp. 119-120. Lo scritto fu in seguito raccolto, col titolo *Appunti sulla poesia*, in *Eresie letterarie*, Firenze, Vallecchi, 1932.

⁸ *Opera prima*, cit., rispettivamente pp. 52 e 108. Circa l'epoca di composizione e di pubblicazione delle liriche che compongono il libro valgono le indicazioni fornite dalle *Note a Poesia in versi*, in *Poesia e fantasia*, cit., p. 1257: «Le prime quattordici, la sedicesima e la diciassettesima [...] apparvero la prima volta ne "La Voce" (ma la sedicesima e la diciassettesima con i titoli "Giorni" e "Impossibilità"). La quindicesima ne "La Riviera Ligure" col titolo "Giacinta", tutte alle date segnate, nella presente raccolta, in calce a ognuna, le altre erano allora inedite». Le datazioni in calce aggiunte prevedono a loro volta: *Prima e Seconda poesia*, 15 dicembre 1914; *Terza*, 30 dicembre 1914; *Quarta*, 15 gennaio 1915. *Quinta*, 30 gennaio 1915; *Sesta*, 15 marzo 1915; *Settima*, 30 marzo 1915; *Ottava*, 30 aprile 1915; *Nona*, 15 luglio 1915; *Decima*, 15 novembre 1915; *Undicesima*, 15 dicembre 1915; *Dodicesima*, 31 gennaio 1916; *Tredicesima*, 30 giugno 1916; *Quattordicesima*, 31 agosto 1916; *Quindicesima*, 1° gennaio 1917; *Sedicesima e Diciassettesima*, 31 dicembre 1916.

⁹ *Ivi*, p. 111.

¹⁰ *Un uomo finito*, cit., p. 384.

¹¹ Cfr. la lettera di Antonio Baldini a Giovanni Papini, [da Roma], 24 dicembre 1914, in *Giovanni Papini 1881-1981*, a cura di M. Marchi e J. Soldateschi, con uno scritto di P. Conti, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, pp. 88-89.

¹² Le citazioni sono tratte da due lettere di Giovanni Papini a Ardengo Soffici, da Pieve S. Stefano (Arezzo), rispettivamente 29 aprile 1908 e 23 maggio 1908, anch'esse in *Giovanni Papini 1881-1981*, cit., pp. 51-53.

¹³ *Opera prima*, cit., rispettivamente pp. 81, 100, 104 e 116.

¹⁴ Cfr. M. Isnenghi, *Papini*, cit., p. 90.

¹⁵ *Opera prima*, cit., pp. 31-36.

¹⁶ Cfr. *Un uomo finito*, cit., p. 234.

¹⁷ Cfr. G. Papini, *Giuseppe Ungaretti*, in *Opere*, cit., pp. 709-714. L'articolo, successivamente raccolto in *Testimonianze* e in *Ritratti italiani*, apparve per la prima volta con il titolo *Il Porto Sepolto* in «Il Resto del Carlino», 4 febbraio 1917.

¹⁸ Si ricordi l'importante, tempestivo accredito *Aldo Palazzeschi*, in «Mercure de France», a. XXV, n. 403, 1 avril 1914, dove Papini definisce il poeta fiorentino «à l'heure actuelle, notre meilleur poète».

¹⁹ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, cit., pp. 677-678.

²⁰ *Opera prima*, cit., p. 23.

²¹ *Ivi*, pp. 16-17.

²² *Ivi*, p. 30.

²³ *Ivi*, p. 82.

²⁴ *Ivi*, p. 113.

²⁵ *Ivi*, p. 108.

²⁶ *Soliloquio sulla poesia*, in *Pane e vino*, Firenze, Vallecchi, 1926, rispettivamente pp. 18 e 26-27. Come *Venti ragioni in prosa*, lo scritto passò poi in *Eresie letterarie*.

²⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

²⁸ Si allude all'aggiornata, nuova edizione dell'opera che compare in *Poesia in versi* (Firenze, Vallecchi, 1932), poi complessivamente seguita da *Poesia e fantasia*, cit., secondo le notizie fornite dal volume dell'Opera omnia mondadoriana in *Note a Poesia in versi*, pp. 1257-1258.

²⁹ *Soliloquio sulla poesia*, cit., p. 36.

³⁰ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, cit., p. 673.

³¹ *Soliloquio sulla poesia*, cit., p. 24. Si ricordi che *Pane e vino* è anche titolo di Hölderlin.

³² Si cita da *Pane e vino*, in *Poesia e fantasia*, cit., p. 63.

³³ *Ingenuità sulla poesia* apparve in «Il Frontespizio», giugno 1934. Il testo papiniano si può leggere anche nell'antologia della rivista «*Il Frontespizio*» 1929-1938, a cura di L. Fallacara, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1961, pp. 256-258.

³⁴ *Soliloquio sulla poesia*, cit., p. 23.

³⁵ *Ingenuità sulla poesia*, cit., p. 257.

³⁶ Cfr. quanto si apprende dalle *Note a Poesia in versi*, in *Poesia e fantasia*, cit., p. 1261: «Uscì fra le “Schegge” ne “Il Corriere della Sera” (15 aprile 1956), accompagnato dalla seguente premessa: “Una di queste mattine, e precisamente il 7 aprile, appena svegliato, mi son nati nella mente, quasi senza volere, i sei versi che seguono”». Papini morì, com'è noto, l'8 luglio di quell'anno.

³⁷ *Improvviso*, in *Ultime poesie*, in *Poesia e fantasia*, cit., p. 121.

³⁸ L. Baldacci, *Introduzione* a G. Papini, *Opere*, cit, p. XXXIII.

³⁹ Secondo il celebre primo capitolo di *Un uomo finito*, *Un mezzo ritratto*.

⁴⁰ G. Papini, *San Martin la Palma*, in *Poeti d'oggi 1900-1920*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 389.

⁴¹ *Ivi*, p. 390.

VI

«IL FRONTESPIZIO»: LA DIMENSIONE LETTERARIA

È stato Luigi Baldacci a definire il libro poetico d'esordio di Betocchi, *Realtà vince il sogno*, «la raccolta frontespiziana per eccellenza»¹. Il libro, uscito nel 1932 sotto l'egida del periodico, aveva operativamente coinvolto nella sua stessa organizzazione di silloge Piero Bargellini, l'allora direttore del «Frontespizio» non da allora amico di Betocchi, responsabile dell'effettuata selezione dei testi fra i molti di più che la produzione betocchiana rendeva disponibili e addirittura di puntuali consigli variantistici. La rappresentatività si configurava del resto altrimenti garantita non solo dalla consistente partecipazione stessa di Betocchi al farsi della rivista fiorentina, ma da puntuali prove di sintonia testimoniabili come quella, ad esempio, relativa all'entusiastica accoglienza riscossa in redazione dalla lettura di uno dei testi del futuro libro, *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*², un componimento singolarmente rappresentativo della poetica di Betocchi appunto, e per estensione metaforica di quelli del periodico, dei suoi climi originari, dei suoi gusti e dei suoi orientamenti passibili di implicazioni, interferenze e sviluppi, in cui la nota strapaesana e provinciale indissolubilmente si intreccia a quella di carattere religioso e cattolico.

Adesioni e consensi nei riguardi di una singola lirica rafforzati del resto, di nuovo sulla base di ricordi trasmessi

(ma anche di distinzioni efficienti in essi rilevabili), dalla presenza stessa, fra tanti ingegni intellettualmente e letterariamente raccolti anno dopo anno attorno al «Frontespizio», di un Betocchi geometra e poeta, naturale poeta dei cantieri, reduce appunto dalla concretezza *en plain air* di un lavoro duro e fraternizzante che, al momento di consegnare testi letterari, fa esclamare, con semplicità: «A me interessano altre cose; avete visto stamane la campagna...»³. Emergono alla base della pauperistica pratica della poesia di Betocchi convincimenti ammirativi a tal punto intimamente creduti da rendersi rintracciabili, in anni per «Il Frontespizio» avanzati, perfino in un rapido intervento di segnalazione bibliografica di componimenti tradotti dal giapponese, da universalistica poesia del mondo («Ed i popolari, anonimi, mancando della preziosità dei colti, non sono i men belli», marzo 1938)⁴, o da rendere ineludibile a ritroso, nella preistoria stessa del «Frontespizio» e nei suoi antecedenti, il richiamo a un episodio circoscritto ma significativo come quello del bargelliniano «Calendario dei pensieri e delle pratiche solari».

Qui, prima del 1929, un nucleo primario e sufficientemente omogeneo di futuri frontespiziani appare già raccolto, compattato da analoghe, ibride provenienze tecnico-letterarie, e rivolto ad un comune esercizio della letteratura e dell'arte, ad aggreganti forme di orientamento e di militanza culturale religiosamente ispirata a valori casalinghi di schiettezza ed umiltà popolare: Bargellini è già nel 1923 con Betocchi, Betocchi è già con Nicola Lisi e con l'incisore Pietro Parigi. La marca cattolico-toscana che siglerà «Il Frontespizio» si è già almeno in parte costituita, pronta a profilarsi come ingrediente rilevante e piattaforma di lancio per ciò che verrà: un «cattolicesimo aspro – secondo la definizione del tutto condivisibile di Giorgio Luti –, che non dimentica esempi di tipo strapaesano e rivendica al tempo

stesso la tradizione della posizione cattolica cristiana»⁵: una tradizione che trova ormai un terreno storicamente quanto mai propizio alla sua attuazione propositiva in termini intellettuali complessivi, e quindi anche letterari ed artistici, nella soluzione politica in senso legittimante della questione cattolica operata dal fascismo.

«Il Frontespizio», com'è noto, nasce infatti a Firenze nel maggio del 1929, all'indomani di un avvenimento di notevole incidenza storico-nazionale come il Concordato fra Stato fascista e Santa Sede. La pubblicazione si configura dapprima come un semplice supplemento bibliografico-informativo del «Catalogo generale della Libreria Editrice Fiorentina» a cura di Enrico Lucatello; ma è con il potenziante passaggio dell'edizione del bollettino divenuto «rassegna» e in seguito «rivista» mensile alla casa di Vallecchi (il già storico editore di Papini e Soffici e di importanti riviste primonovecentesche), e con la subentrata direzione di Piero Bargellini che «Il Frontespizio» assume più precisi lineamenti fisionomici e più ampi connotati da vera impronta culturale: impronta misurabile – secondo accertamenti di tipo sociologico validi a partire dal 1931 per tutto il decennio⁶ – anche secondo un rapido, crescente, nazionale favore di pubblico cui la stessa occasione editoriale vallecchiana di sicuro fin dall'inizio contribuisce, e che a sua volta inevitabilmente si riversa, mediante il progressivo registrato consenso medio-borghese, sulle scelte di campo e sulle stesse possibilità di rispecchiamento, ideologiche e linguistico-formali, che le proposte del «Frontespizio» portano con sé ed elaborano. Basti pensare al piglio polemico di tradizione fiorentino-primonovecentesca e lacerbiana, fattosi in Papini convertito e autore della *Storia di Cristo* semplificata retorica indirizzata al grande pubblico e apologia oratoria (non sempre tuttavia: si veda il tutt'altro che dialetticamente e stilisticamente sbiadito *La Croce e il Croce*⁷), e in Bargellini sa-

lace e mottegiante spavalderia discorsiva, disinvolta e ad effetto, resa cangiante dall'impiego stesso di molti pseudonimi e molte voci, per quanto spesso e sempre di più, col tempo, oltre ogni buon senso e forma di affabilità toscana rilevabili, a sfondo conformistico.

Numi tutelari dell'iniziativa, dal punto di vista letterario, presto si stabiliscono i cattolici-salvatici Papini e Giulioti⁸, mentre la figura di Giuseppe De Luca (*alias* Ireneo Speranza, *alias* l'anonimo ispiratore e collaboratore di e con Bargellini nell'estensione di trafiletti variamente firmati con pseudonimi⁹) contribuirà non poco a stimolare e suggerire a un Bargellini disponibile all'ascolto e a un'ampia accoglienza di voci i termini del discorso intellettuale interno, anche nello specifico della questione derivata, ma per «Il Frontespizio» essenziale, degli «scrittori cattolici» e dei «cattolici scrittori». In risposta all'idealismo di Croce e di Gentile e ad una linea laica di cultura ormai sopravanzata da eventi, «Il Frontespizio» di Bargellini tenta infatti di chiarire in accezione di agevole ed accessibile divulgazione teorico-filosofica il problema dell'arte, rapportandolo – attraverso la nozione di un'umana interezza esprimibile, nella sua autenticità e profondità di messaggio universale di tipo spirituale – agli àmbiti del cattolicesimo, dei suoi princìpi, delle sue dottrine teologiche e morali di salda, infallibile confessionalità, e delle sue espressioni devozionali più primigenie e umilmente vissute, fideistiche e indiscusse, tra ru-dezza e commozione.

Già nel primo numero del «Frontespizio» Papini aveva additato nella Bibbia *Il libro unico* di riferimento di qualsiasi attingibile forma di espressività; gli faceva eco nel secondo Augusto Hermet, il futuro autore della *Ventura delle riviste*, che sentenzia: «L'ordine e la classicità sono ancora prerogative del cattolicesimo: della verità. Pure in arte, il cattolicesimo ha da significare nel più profondo

senso, vita», rimarcando con convinzione, dalle sponde di quel particolare cattolicesimo, la diffidenza verso nomi europei come quelli, riassuntivi di tradizioni e generi espressivi altamente sospetti, di Ibsen, Wagner e Baudelaire¹⁰. Il modello culturale predicato trova anche in Bargellini, in parallelo, attestazioni significative, con accenti antintellettualistici e antiborghesi e proclamate esigenze di popolare rispecchiamento della vita che individuano nella letteratura italiana coeva e nella configurazione letteraria della fiorentina «Solaria» di Alberto Carocci diretti bersagli polemici anticattolici in chiave di conversazione brillante: «Con Italo Svevo (ebreo) per caposcuola, con Alberto Moravia (ebreo) per rivelazione, con “Solaria” (ebraizzata: Ferrero, Montale, Loria, Saba) come organetto letterario, con Guido da Verona (ebreo) per esponente della letteratura amena, con Pitigrilli (ebreo) in quella amenissima, parrebbe a occhio e croce che la “vecchia legge” rispondesse meglio alle esigenze che la “nuova”» (*Ragionamenti sugli insetti*)¹¹.

È su questa base disinvolta e politicamente un po' ingenua, d'altronde, che Piero Bargellini giungerà a fissare nel 1935, in un suo scritto per molti aspetti già di riepilogo dal titolo *Chiarezza e purezza*, l'idea di un'arte e di una letteratura cui l'esclusiva, naturale adesione all'ortodossia cattolica ormai saldatasi a istanze nazionalistiche di regime sembra poter garantire all'«uomo intero» sicuri e quietati approdi, e non il già provato impaniamento nei territori inconsistenti, luciferini e contagianti, di un nordico, europeistico «tormento spirituale», dell'«incubo sessuale», della «falsa impostazione morale»¹². Qualsiasi altra storica certificazione del fenomeno artistico e letterario modernamente intervenuta, di carattere laico o altrimenti religioso che sia (specialmente, per Bargellini, francese, in sospetto di pernicioso «disponibilità gidiana»¹³), appare inconsistente, pericoloso e deci-

samente da rifiutare, mentre in quest'ottica ormai definita, toscaneamente plasmata all'insegna di un unitario paesaggio estetico della semplicità e della realistica, popolare e concreta, può riconfermarsi appieno anche l'esempio della poesia del primo Betocchi, di una sedicente anticulturalistica e rivelatrice poesia incarnatasi in creaturale, cristianamente umile, benedicente e riconoscente, religiosità: «allegrezza di poveri a Tegoletto», appunto, secondo uno spontaneo e sperimentato accordo risolutivo tra sensibile e invisibile, terrestre e trascendenza, all'insegna della proemiale invocazione di una «Bella Italia» poi esemplificata attraverso la comportamentistica duramente concreta ma incantata e poeticamente suscitatrice di uno dei suoi piccoli borghi lavorativi, rurali e provinciali, toscani.

In verità, pur continuando a individuare come materia poetabile una realistica e primigenia natura, la poesia di Betocchi si era nutrita con «immediato rapimento», fin dal gennaio del 1932, del «vedere» di Rimbaud, secondo possibilità espressive di tipo mitico del tutto condivisibili con la ricerca in prosa di Nicola Lisi¹⁴; mentre, giusto anche il rimando francese a Rimbaud (in seguito opponibile in senso differenziante da parte di Betocchi stesso al simbolismo intellettualistico di Mallarmé, magari passando per Campana¹⁵), il richiamo a una formella del campanile di Giotto presupposto dal marchio a suo tempo escogitato da Ardenigo Soffici per le Edizioni della «Voce» già poteva sussumere, nella sua dipendenza iconografica di valore simbolico polivalente, convergenze tra paesaggi lavorativi toscani, primitivistici ed armonici, e un'italica, classica tradizione valorizzabile.

Chi, d'altra parte, se non Giovanni Papini, – sentendosi a Bulciano «sano e lieto», creativamente così «pieno di cose e di ricordi poetici» da cominciare una «specie di romanzo tratto dalla mia vita», rinnovellato nel paesaggio di

una «cara e buona terra di Toscana» e di una «campagna povera, secca, frusta, asciutta come la prosa di Macchiavelli [sic]» – aveva trovato fin dal 1908 in Soffici il suo antiprezzoliniano «nuovo padrino di toscanità»¹⁶? Chi se non Giovanni Papini, alludendo ancora a possibili patronati, fraternità e convivenze in ambito di rivista tra scrittori di fede cattolica nati o divenuti tali, era stato il poeta del *Sonetti plebei* e in seguito il coautore, con il grevigiano Domenico Giulioti, del *Dizionario dell'omo salvatico*? A voci oscurantiste di quel testo del 1923 appaiono rifarsi, ad esempio, alcune posizioni del primissimo «Frontespizio» veicolate da Tito Casini¹⁷.

Sul «Frontespizio» di qualche anno dopo, il Bargellini di *Chiarezza e purezza* risulterà del resto per molti aspetti del tutto consonante, ma anticipato e per così dire dipendente dal cattolico Papini, autore nel giugno del 1934 di alcuni asterischi in prosa di riflessione teorica, finanche intitolati, con la consueta accattivante abilità titolativa e travalicante amore per il semplice, *Ingenuità sulla poesia*: «Il poeta è uomo – asseriva Papini –, uomo intero, prima d'esser creatore di musica verbale e spirituale: perché dovrebbe estirpare dal suo canto proprio quella parte di sé che costituisce il più divino riflesso della sua umanità? / Il pensiero è difficile; difficilissimo incarnarlo in poesia autentica. Che i “poeti puri” siano, per caso, degli astuti infingardi?». E ancora, contro i «fumosetti poeti a contagocce che sono di moda in questi anni», e al contrario a baluardo di una generosa e sanamente virile eloquenza italiana: «Chi è gelato dentro e non ha nulla di virile da insegnare e da esprimere non è capace d'eloquenza né può intenderla. Per forza l'odia e la condanna. Ma non sarà mai detto, finché vivranno spiriti generosi e caldi, che i frigidì, gl'indifferenti e i cerebrali abbiano a dettare legge su quello ch'è lecito o vietato in poesia. [...] Una lirica sgorgata per grazia in po-

chi minuti d'inaspettata felicità creativa può essere, a dispetto d'ogni arzigogolatura critica, più bella assai d'un poema fabbricato parola per parola, verso per verso, per anni e anni, dalla pazienza industrie di un intarsiatore di sil-labe»¹⁸.

Nel medesimo numero del giugno 1934, pure Edoardo Fenu si richiamava, espressamente, al magistero di Papini, scrivendo a conclusione di *Compito della poesia*: «Papini in una conferenza su “Arte e morale” tenuta a Firenze nell'aprile dell'anno scorso, ha detto che la prima tragedia dello scrittore è di essere libero: libero pur essendo spiritualmente e moralmente ortodosso. L'artista cattolico deve rifarsi, come diceva Machiavelli e in certo senso anche il Vico, per i popoli, ai suoi principî, e questi sono i principî della fede: ma deve anzitutto salvare il *porro unum*: e questa è la poesia!»¹⁹. Discutendo con Fenu su questo che si presenta come punto essenziale e tema ricorrente del «Frontespizio» (coinvolgente nel contempo attuabilità e direzionalità del messaggio artistico perseguito all'interno di libertà vigilate appannaggio di un cattolico), contro il concetto di autonomia artistica idealisticamente attivo in Croce, «fino al Gentile che parla senz'altro di creazione *ex nihilo*» («Ciò che esiste dopo l'arte prima non esisteva: il poeta ha compiuto il miracolo della creazione»), Luigi Fallacara coglieva a sua volta la «tensione intellettuale dell'ultima poesia», non rinunciando ciò nonostante a rintracciare, alla radice di questa nuova intelligenza e dei suoi prodotti passibili di approvazione, la fede cristiana²⁰.

Significative di una temperie d'inquadramento e singolarmente precorritrici di futuri sviluppi, infine, le più peyoratorie e insofferenti affermazioni circa un ampliabile concetto di «libertà» non solo estetica presenti nell'arringa antiliberal e antilibertaria, da «uomo di fede e di volontà» che «mal sopporta la coesistenza di opinioni e di partiti con-

trastanti» del giovane Barna Occhini, databile gennaio 1935: «Nell'ordine politico, l'anarchia liberaleggiante denuncia la sparizione dei caratteri forti e delle brucianti passioni. La libertà – sostiene l'autore di *La viltà della critica* – non è più che un drappo del quale ci si serve per per nascondere i meschini e bassi egoismi, l'inerzia e la corruzione morale. [...] La libertà è, come il bello, un rivestimento, cioè una forma e non un contenuto. Amata in sé, conduce infallibilmente alla degenerazione dei costumi e degli ideali, allo sfrenamento degli istinti più volgari; né più né meno di quel che avviene in arte, quando comincia a prevalere un gusto eccessivo della forma»²¹.

Sta di fatto che anche attraverso le posizioni del falso ingenuo e popolare patrono letterario Papini, sue derivazioni, concomitanze di patrocinio sofficiano e autorizzati slittamenti in altre sfere del pronuciamento di tipo intellettuale, si poteva convergere ancora sull'esempio di Betocchi, di una lirica cioè come rivelazione²² e insieme come adesione spontanea e sorgivamente gioiosa, nata da cristiana ubbidienza e accettazione di un destino umano: una «lirica sgorgata per grazia» per davvero, che consentirà magari al Betocchi di molto successivo del *Diario della poesia e della rima* di essere intimamente solidale, nella messa a punto di una casistica del fatto ispirativo in lui efficiente come dono, con Bargellini stesso e con sue soluzioni metaforico-espressive all'insegna della naturalezza e del corrispettivo naturale che quella ispirazione presuppone fisicamente e creazionalmente a sé anteriore: penso ad un passo dell'altrimenti richiamato *Ragionamenti sugli insetti*.

Si poteva convergere analogamente, in uno spazio letterario pronto come ai tempi di Carducci, idealisticamente, a mortificare la prosa a favore della poesia, con le interessanti sperimentazioni operate fin dall'inizio sulle pagine del «Frontespizio» da Nicola Lisi, e ciò nonostante, anche oltre

i confini della rivista e i suoi specifici riverberati accreditati e orientamenti programmatici postconcordatari venutisi a creare, con una tradizione allargata: una tradizione di marca toscana che letterariamente nell'autobiografico *Lemmonio Boreo* di Soffici, edito nel 1912, poteva rivendicare uno dei suoi archetipi più validi, efficienti e resistenti.

Un toscano mitizzabile, fra natura e tradizione fattasi in lui biologia spirituale, intelligenza umana e poesia, in una terra mitizzabile: motivi passibili di disegnare precocemente una mappa quanto mai variegata ed inclusiva, tale da potervi convogliare certo camaleontico, inquietamente contraddittorio e interattivo Curzio Malaparte²³, e persino, per alcuni aspetti recuperabili, al di là dei motivi promozionali vallecchiani legati alla pubblicazione di un pezzo recensorio (in cui la nota moralistica emerge nei termini di un registrato e discusso *sex-appeal* appannaggio di un personaggio del *plot*²⁴), lo stesso Palazzeschi sufficientemente riconciliato con se stesso e con il mondo, venuto dopo le avventure avanguardistiche e gli immoralistici scandali di un primo Novecento condiviso con altri, di *Sorelle Materassi*.

La costellazione in questo senso allestibile è davvero molto ampia, internamente diversificata, ogni volta originale e tuttavia combinabile nei suoi elementi. La vicenda del richiamato Ardengo Soffici, con i suoi importanti annessi di tipo artistico-figurativo che saranno classicamente riconfermati ed accentuati negli ultimi due anni della rivista, si presenta emblematica, precoce e storicamente fondante anche ai fini di una valutazione dell'intera parabola del «Frontespizio»: arretrabile, torniamo a dirlo e a precisarlo, all'epoca di composizione del *Lemmonio Boreo* (1910-1912: «Terra felice! Abbondante di frutti saporosi, di messi, di biade, di bestie gagliarde e di uomini sani. Ricca soprattutto, nei secoli d'anime grandi e d'ingegni sublimi. Di lassù Lemmonio Boreo vedeva tre città famose nella storia della bellezza e

della forza: Firenze, Prato e Pistoia»), o a quella di confidenze epistolari scambiate fin dal 1905 con Papini («Quantunque il caldo e le zanzare e il buon popolo di questi paesi siano così molesti, sono felice di trovarmi in questa bella terra di Toscana. Dopo tanto! Tutti i giorni scopro qualche aspetto di questo nostro paese che i grandi del passato hanno afferrato e reso con l'intuizione del loro genio»)25.

Ma anche per Malaparte, appunto, in principio c'è il Toscano, l'Uomo-Adamo geograficamente tutelato tra i confini poeticamente infiniti di un rustico Eden della salubrità: un uomo confidente in sé e nell'Altro che riflette, impartecipe del pianto, o che al pianto incontrato, previsto dalla sua storia, è stato in grado di rispondere, facendo dei suoi caratteri nativi, aurorali, sintonici, umanamente interi e naturali, un'eredità terrestre. Un Toscano concreto e realistico come i toscani sanno essere (è una retorica categoriale frequentata pure da Betocchi e in Betocchi fissatasi a tal punto da dover presupporre, in nome della concretezza, il lucchese Puccini e il labronico Mascagni o non toscani o solo presunti musicisti26), e insieme primigenio, archetipico, astrattamente cogente come un mito, leggendario come un etrusco, una figura da Ellade omerica o un eroico abitatore di ottave.

Classico e popolare si abbinano e miracolosamente si fondono all'insegna della grandezza, di una tradizione e prima ancora di una esemplarità naturale. È, ancora in Malaparte, l'epicizzazione novecentesca, con tutte le sue implicazioni ideologiche rilevabili, che sovrintende all'esemplarità antica, rurale, autoctona e domestica rintracciata in senso squisitamente personalistico e contestativo, in un «balio», linguisticamente efficiente nell'adattamento, affiatata ad un «clima», un «genio», «la natura familiare della nostra storia, e della nostra civiltà» che non sminuisce, anzi rafforza la grandezza di «Mersiade», un eroe dell'umano ri-

plasmato e restituito dal suo «nome toscano, anzi pratese»: «nobile e popolano al tempo stesso»²⁷. «Debbo a lui – sostiene l'autore di *Fughe in prigione*, che sarà edito nel 1943 ancora da Vallecchi – se sono un uomo in un certo modo, se sono toscano in un certo modo. La grammatica che Mersiade m'ha insegnata mi si è poi rivelata altrettanto utile quanto la grammatica che ho imparato al Cicognini».

Una fedeltà che continua geneticamente a riproporsi nei termini di fisiologia e di immanentistica poesia dei sensi: «il buon odore di terra che Mersiade portava con sé nella pelle, nei baffi, nei capelli, nelle cuciture del suo vestito da lavoro», un «grato odore d'erba e di zolle» vittorioso, riassuntivo di cimenti, depositario di segreti della conoscenza e magie creazionali, privilegiato detentore di risorse, nominalistiche ed espressive, per cui, designando la natura, facendole il verso nel passeggiare la domenica verso Filettole o Galceti, la si riproduce e si continua: «questo è un tordo, questo è un fringuello, e gli uccelli gli rispondevano, e io tornavo a casa felice come se fossi stato a spasso in Paradiso». Si ripensa alla figura del vecchio Valente, il «patriarca del villaggio» di una primonovecentesca lettera dall'alta Val Tiberina di Papini²⁸; si ripensa anche così, con i necessari distinguo evidentemente imposti da poetiche ed estetiche tra loro così diverse, al corrispondersi di «upupa» e «upupo» e di tutto un sublimato mondo toscano della semplicità e del pauperistico accordo, verificabile in accezione miticamente religiosa ancorché cristiana – secondo un'acuta rilevazione già avanzata dal vergiliato critico informato di Bargellini – nelle *Allegrezze* di Betocchi. Per esplicita ammissione successiva del poeta, una fede creativa, creativa nella carità, Betocchi dichiarerà del resto di averla biograficamente atinta all'esempio di una madre anteriore alla cultura, ibridamente definita tuttavia come «della patria di Masaccio», «prettamente toscana»²⁹ pure nell'approntamento pedago-

gico di una spiritualità naturale, esperenziale, in atto.

«Il Frontespizio» – lo hanno messo bene in rilievo, e da tempo, gli studi mirati di Giuliano Innamorati e quelli a più vasto raggio di Luti – non fu in effetti soltanto un foglio di portata letteraria e artistica, importante per una vicenda storicamente avulsa e separata della letteratura e dell'arte del Novecento, fuori da spazio e tempo. «“Il Frontespizio” svolse – come ebbe modo di scrivere Innamorati in una sua postilla al saggio monografico del 1958 *Immagine del “Frontespizio”* –, pur senza un chiaro programma, una funzione in realtà rilevante, sia come punto d'incontro della politica fascista e della contemporanea ripresa del cattolicesimo nazionale, sia come punto d'incontro di artisti e letterati relativamente estranei agli impegni e ai richiami politici e di costume che la rivista aveva assunto e veniva instancabilmente aggiornando»³⁰.

L'occasione al ribadito pronunciamento di Innamorati era fornita dalla pubblicazione di una antologia della rivista curata da uno dei rappresentanti della letteratura del «Frontespizio», il poeta Luigi Fallacara³¹, che già nel periodizzare nel titolo 1929-1938 ed escludendo dall'operazione testimoniale approntata gli ultimi due anni di vita del periodico, era implicitamente costretto a riferirsi all'influenza di elementi interpretativi extraletterari: elementi che tuttavia, anche nel periodo della riconosciuta e unicamente suffragata direzione di Bargellini, prima del noto *Per morte scampata*, si erano proposti di necessità all'attenzione ed avevano altrettanto di necessità fattivamente agito nello sviluppo e nella progressiva caratterizzazione del periodico.

L'antologia allestita da Fallacara all'interno di una collana promossa da Oreste Macrì e edita da Landi, anche a chi la voglia ripercorrere oggi presenta in effetti una visione riassuntiva estremamente semplificata e incompleta del «Frontespizio», filologicamente debole anche in quegli spa-

zi privilegiati e ritagliati da testimone e da poeta, che sostanzialmente esclude, dopo aver dichiaratamente escluso un «Frontespizio» terminale troppo allontanatosi dalla sua originaria immagine (in altri termini conformizzatosi e fascistizzatosi in maniera del tutto esibita), tutta una gamma di interferenze e attestazioni documentarie a sfondo politico-sociologico in grado di permettere un'altra, molto diversa antologizzazione-interpretazione del medesimo fenomeno: uno spessore di rispecchiamento storico-cronistico dinamico e visibilizzabile, anche allorché il periodico sembrò volersi tenere deliberatamente distante dai clamori ufficiali di altre testate allineate, ma non impermeabile – magari nell'implicita fedeltà a certe sue posizioni iniziali storicamente fattesi esse stesse diversamente sensibili e, insieme, a bargelliniane tendenze all'avvicinamento – a intervenuti e aggravati messaggi aggiunti.

Non è infatti dalle colonne di «Civiltà fascista» o di «Critica fascista» che Piero Bargellini aggiorna esibitamente sue antiche persuasioni, firmando in un fascicolo del 1936 l'articolo *Schiamazzo in salotto* e sostenendo, in nome di un'Italia cattolica e fascista: «La cosiddetta letteratura d'élite, quella letteratura malaticcia e malsana, torbida, a fondo sessuale (o omosessuale); quella letteratura decadente, equivoca, abulica; falsa spiritualità, consumistico promiscua, teofallica, cristiano-bolscevica, pagano-yoga; tutta la letteratura in una parola areligiosa e immorale si è rivolta, nei suoi massimi e miserabili rappresentanti, contro l'Italia cattolica e fascista. / Non poteva esser diversamente. Chi ama Proust, non può amare la serenità e la vitalità italiana».

Il toscano Bargellini avrebbe dichiarato piuttosto, in nome di quei valori positivi, il suo amore per un romanzo cattolico del siciliano filosofo-polemista e scrittore Pietro Mignosi, autore peraltro di un *La poesia italiana di questo secolo* già nel 1929 così salutato da Montale dalle colonne di

«Solaria»: «Finalmente un umorista italiano!»³². Proust e scelte di tipo letterario a parte, la saldatura concordataria stava del resto ormai ponendo apertamente Roma e l'Italia fascista contro l'Europa e le sue stesse forze cattoliche diversamente orientate, tanto da dover attribuire alla presenza di Guido Manacorda, estensore di *Pour la Justice e pour la Paix* nel fascicolo del novembre 1935, esplicite funzioni di persuasione all'insegna di un fascismo imperialista e beligerante, pronto a combattere in nome dell'affermazione della civiltà e, insieme, di un cattolicesimo italiano dell'ordine e della salute³³.

Documenti, questi, poco reperibili in Fallacara, poeta-testimone e memorialista, e al contrario opportunamente richiamabili a bilanciare dati e a permettere valutazioni storiografiche attendibili anche della variegata fenomenologia letteraria dal «Frontespizio» accolta, come pure a rendere più mossa e articolata una linea interna di vicenda più che decennale, svoltasi oltretutto in anni cruciali della storia italiana ed europea. Basti ricordare, in ambito di cultura e già di storia della cultura basata su cronache, l'episodio, databile al 1939 ma di intatto valore certificante-retrospettivo, del fermo richiamo disciplinare, subito ascoltato ed operativamente delegato da Bargellini alla promozione storiografica di Hermet, proveniente da parte di riviste cui «Il Frontespizio» si era avvicinato e aveva effettivamente colluso come «Il Secolo» e «Battaglie fasciste»: *Un giusta protesta*, appunto³⁴.

Nell'antologia di Fallacara, perfino a definire i volti dei personaggi raccolti attorno al «Frontespizio» e il tenore della loro partecipazione alla rivista, inutile dirlo, anche l'impegno informativo affidato a rapide schede finali di tipo bio-bibliografico e a indici compilati, si rivela del tutto al di sotto delle esigenze, contribuendo ad avallare la prospettiva di un ambito di ricerca intellettuale ed artistica cattolica-

mente marcato ma continuativamente libero e indipendente, rispettoso anche nel contrasto interno di originalità e differenze, sostanzialmente omogeneo ed artisticamente remunerativo, come pure disponibile e aperto alla curiosità e all'accoglienza nei confronti di un'Europa discussa e talvolta decisamente rifiutata, ma anche tradotta e, secondo intenti pedagogico-divulgativi tipici del bargellinismo direzionale, diffusa, fatta conoscere: è il caso degli *Aforismi* di Kafka tradotti nel 1934 da Rodolfo Paoli, o del *Mercoledì delle ceneri* di Eliot proposto tre anni dopo da Sergio Baldi.³⁵ In Fallacara si penalizza oltretutto quella vasta congerie di trafiletti anonimi, rubriche e estratti citazionali (dietro cui spesso chi scrive e allusivamente, pedagogicamente e mordacemente motteggia è Bargellini) che è gran parte, costitutiva e tutt'altro che accessoria, di nuovo all'insegna di continuità di genere con un primo Novecento fiorentino della «Voce», di «Lacerba», degli «sciocchezzei», delle «spazzature» e degli «almanacchi» (fino al «Selvaggio»), dei modi di pronunciamiento – all'insegna della concisione ferocemente stigmatizzante o del motto agevolmente memorizzabile e citabile – su fatti di cronaca culturale e di costume tipici del periodico.

Certo la storia di una rivista testimoniata per lacerti e introduttivamente ripercorsa con valorizzante e nostalgico affetto da Fallacara non è tessera da colorita e pesante «ventura», evocativa e contestuale, alla Augusto Hermet, prodottasi all'interno del «Frontespizio» (e nel «Frontespizio» stesso culminante) a partire dal 1937, anno di dispersione – come giustamente rileva Luisa Mangoni – di una organica e coerente fase di dibattito interno e di tendenza della rivista³⁶. Ciò nonostante, in Fallacara tutto finisce per confondersi, magari per via di sincroniche giustapposizioni tematico-contenutistiche e titolative di campionature scelte, e soprattutto per via di omissioni, che a un lettore appena spregiudicato, più rigoroso ed esigente, disinteressato a opera-

zioni degustative del tipo «il meglio del “Frontespizio”», possono profilarsi, più che come dimenticanze, come veri e propri occultamenti.

Quel «meglio» rappresentativo trascelto, vero o falso che sia, suona del resto, già in questa concentrata e riduttiva sede, letterariamente, retoricamente e ideologicamente molto discorde: Giovanni Papini, cattolicesimo a parte e cattolicesimo compreso, sta poco bene accanto sia al prosatore, sia al critico Carlo Bo; come le poesie del primo Luzi (anche criticamente attivo su una linea di riflessione morale agostiniano-pascaliana), o quelle di Gatto, Parronchi, Sereni e Sinisgalli sono, nonostante la lezione di Betocchi si dimostri in alcuni di questi giovani palesemente ascoltata, altra cosa rispetto ai versi di un Giuliotti (quasi integralmente databile in accezione poetica 1930-1932), o a quelli del grande Betocchi stesso, di Fallacara o Ugo Fasolo, per non dire delle liriche di Auro d'Alba, Margherita Sarfatti e di poeti minimi o completamente irrilevanti cui la rivista ritiene opportuno concedere spazio.

Non a caso sarà proprio un articolo di Carlo Betocchi apparso nel numero di agosto del 1938, nonostante le operazioni direzionali di cordiale disponibilità mediatrice e di costante tenuta a freno dei due collaboratori messe in atto da Bargellini, a provocare la replica di Bo e ad innescare un dibattito di carattere letterario gravido di conseguenze, foriero di già manifestatesi ma ora del tutto manifeste impossibilità partecipative, a loro volta foriere di diaspore ed ulteriori assetti del periodico: una lettera aperta tra «ragioni di una oggettività» e «soggettivismo» messi a confronto, sul filo di una distinzione che all'innocenza degli antichi contrappone l'assillo e l'orgoglio della modernità, e nella rivendicata certezza di «un avvenire ben certificato e creduto di dentro all'anima», di «una verità avvenire in virtù della quale – o della fede che in essa è riposta – il presente può esse-

re tale ora e in ogni momento, ma che deve avere questa virtù di essere straordinariamente proiettata nell'avvenire dove sta e trova il suo vero che è il futuro eterno». Le conclusioni del discorso di Betocchi chiariscono molto bene punti di vista ormai fattisi distanze e incompatibilità: «Allora, caro Bo, vedi che ci coartano certi santi schemi predestinati ai quali il soggettivismo di cui tu parli si sottrae troppo facilmente. Parlo forse, con questo, della ammissibilità di un certo oggettivismo intrinseco anche alle qualità costitutive dell'arte? Io debbo parlarne per forza, poiché anche vivo e credo in virtù di cose che mi sono state rivelate, e verso le quali ho bensì un obbligo di riconquista e di adempimento, ma che infine, nella loro parte più consolante, sono vera e propria rivelazione, e la più oggettiva delle verità esistenti»³⁷.

Si profila, pure all'interno di un campionario sintomatico così parziale e ristretto come quello segnalato, l'episodio di rottura culminante e modernamente qualificante di *Letteratura come vita*, manifesto suo malgrado dell'ermetismo, apparso per la firma di Carlo Bo sul «Frontespizio» del settembre 1938. Come avverte un corsivo redazionale opportunamente premesso: «Dopo la sua discussione con Carlo Betocchi (vedi numeri di luglio e di agosto), Carlo Bo ha voluto fissare e precisare il suo pensiero su quella che egli chiama la "condizione del letterato" e sull'atteggiamento che avrà una nuova rivista, diretta dalla stesso Bo». Bo risponde con un «secondo sfogo», i cui punti di forza interlocutori essenziali sono costituiti dall'ipotesi che l'interpretazione del fatto letterario avanzata subisca «la suggestione e l'ansia del tempo minore», mentre «noi inseguiamo un testo (sì oscuro), la nostra ragione di lavoro, anzi di vita», e che la letteratura è «una condizione, non una professione»³⁸.

Scriva Langella: «I punti di affinità tra questi rampolli

dell'ultima generazione e i capi riconosciuti del gruppo, i vari Papini, Giuliotti, Giordani e Bargellini, sono ben pochi. Anzi. Essi si trovarono divisi sull'idea stessa di letteratura, soprattutto in relazione ai suoi fini: mentre gli uni riconoscevano alla letteratura una funzione di propaganda della fede e puntavano sui mezzi espressivi evidenti e distesi per facilitarne una sua diffusione largamente popolare; i giovani ermetici, sulla scia della tradizione simbolista e post-simbolista francese, concepirono la scrittura come “ricerca di un assoluto”, come un “commercio tra noi e il cielo”, alla stregua insomma di un processo personale, e si chiusero coerentemente in un linguaggio inaccessibile, cifrato, arcano, che impediva in partenza ogni diffusione allargata»³⁹. Ad istituire linee di demarcazione e a misurare distanze circa l'interpretabilità del fatto espressivo nel suo complesso può valere del resto pure il suggerimento epigrafico-citazionale da Bacone in seguito apposto ad uno scritto di Giovanni Michelucci, *Architettura umanistica (o l'arte secondo Soffici)*: «Non si deve inventare o escogitare, ma *scoprire* che cosa la natura faccia o produca»⁴⁰.

Stabili verità religiose, naturali e naturalmente predisposte in nome di Dio al positivo riconoscimento dell'arte e alla loro professabilità, non potevano tollerare ulteriori convivenze con i portavoce di astratte e individualistiche tensioni di ricerca, apostolati del negativo e del virtuale, malamente attese. In realtà – secondo un sottoscrivibile bilancio di Quiriconi – «“Il Frontespizio” conosce così, grazie agli ermetici, la propria provvisoria europeizzazione: il suo orizzonte si allarga incredibilmente, se è vero che con Carlo Bo, Mario Luzi e Oreste Macrì entrano nell'universo della rivista Alain-Fournier e Mauriac, Gide e il Surrealismo, Eluard e Rilke; mentre viene ribadita l'importanza di Rimbaud che il selvaggismo cattolico di Bargellini si era affrettato a bandire»⁴¹.

Il dibattito innescato registrerà sulle colonne del periodico (ormai passato, come diremo, a nuovi assetti, dal punto di vista letterario senz'altro nel loro complesso depauperati)⁴² un momento di protratto confronto polemico tra Ferdinando Tirinnanzi e Rodolfo Paoli⁴³, nei termini di una impossibile o possibile aderenza a parametri estetici intonati all'osservanza di principi e valori cattolici, ancora sulla scia di un Papini ormai Accademico d'Italia che dalle colonne del «Corriere della Sera» aveva all'inizio del 1939 continuato ad orientare, esortando nei termini di un paternalistico e semplificato, del tutto conformistico: «Meno ingegno, figlioli, e un po' più di fuoco!»⁴⁴. Lo scritto di Bo, fatti salvi due pezzi residui, sigla ufficialmente la fuoriuscita sua e di altri collaboratori dalla rivista, destinati a trovare rinnovata accoglienza in «Letteratura» di Bonsanti e soprattutto, grazie alla mediazione bargelliniana, in «Campo di Marte», rivista nominalmente diretta dal giovane Enrico Vallecchi ma in realtà redatta da Alfonso Gatto e Vasco Pratolini.

Bargellini stesso siglerà di lì a poco un orgoglioso ed ambiguo abbandono della sua creatura di carta per dieci anni filialmente curata ed amata, intitolando l'editoriale d'apertura dell'ultimo fascicolo del 1938 *Per morte scampata*: un ormai obbligato passaggio di testimone del periodico con soluzione a sorpresa (lo scampo dalla ormai deliberata ed annunciabile morte per soppressione del «Frontespizio», appunto), che consente tuttavia a Bargellini di rimanere esibitamente al fianco dei nuovi prestigiosi direttori del periodico (i due «ossuti e gloriosi gendarmi» Papini e Soffici, «vera gente d'armi nella letteratura italiana», che riconducono l'ottocentesco e toscano Pinocchio da babbo Vallecchi), e del suo giovane subentrato redattore, Barna Occhini, il sofficiano, «preparato, risoluto e attivo» genero di Papini, già in precedenza distintosi per le sue solerti assunzioni di responsabilità intellettuali politicamente schierate e intran-

sigenti. A corredare il compromissorio *Per morte scampata* di Bargellini (persino papinianamente tributario, nell'ideazione personificante di una rivista-creatura da sopprimere, all'antico esempio leonardiano di *La fine?*), in calce ad esso e tutt'altro che casualmente impaginata, l'immagine non di un padre lungamente scontento e rancoroso fattosi assassino, ma di un San Cristoforo traghettatore, opera di Garbari.⁴⁵

Siamo agli inizi del 1939: il 1938 dell'alleanza con Hitler e dell'emanazione delle leggi razziali si è da poco concluso. In un articoletto dell'inaugurata nuova serie intitolato appunto *Papini, Soffici...*, in risposta a un giovane su «Circoli» pubblicamente rammaricatosi, secondo il «solito ritornello», che il Soffici «che ci iniziò alla conoscenza dei poeti maledetti, dei pittori della dinamite, non sia più quello, che tanto sia cambiato il suo modo di pensare», la voce di «Carafulla» potrà rispondere, plaudendo a un nuovo tempo venuto, ordinato e costruttivo, letterariamente disposto e additando in Papini, al di là di ogni inquietudine e travaglio di ricerca passato e contemporaneo, il compendiarico, triadico modello di riferimento: «Soffici ha trovato il suo ordine in quella che chiameremo genericamente la classicità, Papini nel cattolicesimo. La questione oggi per Soffici sarà, non più di scoprire Cézanne e i suoi epigoni, ma di riscoprire, poniamo, un Leonardo o un Raffaello; per Papini, anziché di proporre le ultime novità della filosofia, d'indagare il senso profondo delle secolari verità rivelate. [...] Classicità, cattolicesimo, fascismo. Fuori di queste verità di ordine artistico, religioso, politico, oggi, non c'è salvezza né per vecchi né per giovani, siano d'Italia, d'Europa e del mondo»⁴⁶. Spetterà allo stesso Occhini redigere e firmare in prima persona alla fine del 1940, all'insegna delle inneggiate parole d'ordine di romanità, cattolicità e classicità di un'Italia in guerra, il consuntivo di due anni di lavoro e il

conclusivo congedo del «Frontespizio»⁴⁷, nell'ottimistica fiducia di un contributo dato e destinato a restare, ma anche nel riconoscimento, tra rammarico e condanna, di discrepanze, ritardi e mancati accoglimenti di un'«Idea» registrabili sul piano pratico di una rappresentativa e collaborativa letteratura contemporanea in atto.

È d'altronde in questa chiave di presunta arretratezza e di recalcitrante riluttanza ad accedere a ideali e comportamenti del tutto in linea con i tempi, che la giovane cultura di marca ermetica – soggetta in più occasioni da parte del fascismo a ridicolizzazione, pubblico dileggio e intimidatori sospetti di tipo politico allargabili ai suoi generosi difensori dall'esterno⁴⁸ – viene storicamente ad assumere i tratti significativi, morali e culturali, di una vigile e responsabile, malvista ed in effetti tutt'altro che innocua, disappartenenza.

NOTE

¹ Cfr. L. Baldacci, *Introduzione* a C. Betocchi, *Tutte le poesie*, nota ai testi di L. Stefani, Milano, Mondadori, 1984, p. 12.

² Secondo la testimonianza epistolare di Betocchi presente in V. Volpini, *Carlo Betocchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 31.

³ Cfr. il mio *Il Dio di Betocchi*, in *Anniversario per Carlo Betocchi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 108.

⁴ C. Betocchi, *La più bella poesia*, in «Il Frontespizio», marzo 1938. L'asterisco recensorio si riferisce a un'antologia della moderna poesia giapponese curata da Leo Magnino, in «La Ruota», gennaio-febbraio 1938.

⁵ G. Luti, *Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Bari, Laterza, 1966, ora *La letteratura del ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 177.

⁶ Nel 1937 gli abbonamenti giunsero alla cifra record di sedicimila (cfr. G. Innamorati, *Immagine del «Frontespizio»*, in *Tra critici e riviste del Novecento*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1973, p. 59).

⁷ Cfr. G. Papini, *La Croce e il Croce*, in «Il Frontespizio», marzo 1932. L'articolo era stato tuttavia scritto per la «Nuova Antologia» ed il testo è qui dato solo in forma parziale.

⁸ Per la richiesta, stimolata da Giuliotti, di un fattivo coinvolgimento partecipativo di Papini alle vicende «Frontespizio» si veda la lettera di Bargellini a Papini del 16 luglio 1930. Vi si legge tra l'altro: «Non è per fare il pitocco che le chiedo: perché le cose andassero come dovrebbero andare, io non dovrei chiedere a lei nulla, neanche consigli, e lei mi dovrebbe mandare ordini. Questo numero si fa così e così; io mando questo e questo, lei pensi a rimbuzzarlo con questo e questo. Ho messo subito con gioia su questo numero [il n. 6]: segretario di redazione Piero Bargellini, ma segretario di chi? Lei capisce che non posso domandare ordini e sperare nulla da Lucatello, e mi rivolgo, col diritto che mi dà il mio posto e la mia funzione, all'unico direttore di cui abbiamo bisogno» (cfr. *Giovanni Papini 1881-1981*, a cura di M. Marchi e J. Soldateschi, con uno scritto di P. Conti, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, pp. 127-128).

⁹ Sul tema specifico si veda U. Massimo Miozzi, *Giuseppe De Luca e*

«Il Frontespizio» (1930-1940): il problema degli pseudonimi (con note di Piero Bargellini), in «Otto/Novecento», a. IV, n. 1, gennaio-febbraio 1982, pp. 161-179. Ma si vedano anche gli importanti contributi su De Luca forniti in senso più ampio da L. Mangoni, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1989, soprattutto pp. 82-170.

¹⁰ Cfr. G. Papini, *Il libro unico* e A. Hermet, *Dello stile cattolico*, rispettivamente in «Il Frontespizio», agosto 1929 e settembre 1929.

¹¹ I *Ragionamenti sugli insetti*, sicuramente da ascrivere alla penna di Bargellini, apparvero in «Il Frontespizio», n. 3, 1929.

¹² Cfr. P. Bargellini, *Chiarezza e purezza*, in «Il Frontespizio», maggio 1935.

¹³ Si veda, oltre *Ancora non ci siamo* del novembre 1933, la tarda testimonianza retrospettiva fornita da Bargellini (in cui l'autocitazione valutata significativa ricorre) che compare in U. Massimo Miozzi, *Giuseppe De Luca e «Il Frontespizio» (1930-1940): il problema degli pseudonimi (con note di Piero Bargellini)*, cit., p. 173.

¹⁴ Cfr. L. Stefani, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Roma, Bulzoni, 1994, tomo I, pp. 61-63 e 155.

¹⁵ Dino Campana è tra gli autori particolarmente cari al «Frontespizio»: si vedano sulla rivista gli interventi di Luzi, Bo, Fallacara. Si ricordino pure i riferimenti iconografici di Pietro Parigi (luglio 1932) e le iniziative promosse da Bargellini per la tra la traslazione delle ossa del poeta, per cui cfr. L. Bertolani-M. Moretti, *Dino Campana: da Castelpulci a Badia a Settimo*, prefazione di F. Contorbia, Comune di Scandicci, 1999.

¹⁶ Le citazioni sono tratte da due lettere di Giovanni Papini a Ardengo Soffici, da Pieve S. Stefano (Arezzo), rispettivamente 29 aprile 1908 e 23 maggio 1908, in *Giovanni Papini 1881-1981*, cit., pp. 51-53.

¹⁷ Cfr. T. Casini, *L'uomo che invidia*, in «Il Frontespizio», 26 maggio 1929.

¹⁸ G. Papini, *Ingenuità sulla poesia*, in «Il Frontespizio», giugno 1934.

¹⁹ E. Fenu, *Compito della poesia*, in «Il Frontespizio», giugno 1934.

²⁰ Cfr. L. Fallacara, *Intelligenza e poesia*, in «Il Frontespizio», ottobre 1934.

²¹ B. Occhini, *La viltà della critica*, in «Il Frontespizio», gennaio 1935.

²² Sul dibattito problema di «Arte e Rivelazione» (titolo anche di un libro di Pietro Mignosi) appaiono del resto significativi gli scontri e gli incontri instaurati dal «Frontespizio» stesso, in ambito di cultura cattolica, con la palermitana «La Tradizione» e con il Mignosi stesso. Cfr. a questo

proposito, a difesa dell'umanità e della responsabilità appannaggio del poeta e contro una sorta di pericoloso e deviante «oggettivismo mistico», l'articolo di E. Fenu, *L'arte è rivelazione?* apparso in «Il Frontespizio», maggio 1934, e di G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, pp. 314-317.

²³ Per un avventuroso, surrealista e cerebrale Malaparte da rifiutare, e al contrario ritagliabile e del tutto valorizzabile in senso lirico-paesaggistico e toscano, si vedano sulla rivista gli interventi di Oscar Sacchetti, soprattutto *Postilla all'ultimo Malaparte*, in «Il Frontespizio», dicembre 1940. Sui rapporti biograficamente intercorsi e criticamente instaurabili tra Soffici e Malaparte cfr. L. Cavallo, *Soffici e Malaparte. Venti d'Europa a Strapaese*, Pubblicazioni del Comune di Poggio a Caiano-Assessorato alla Cultura, 1999.

²⁴ Cfr. L. Fallacara, *Sorelle Materassi*, in «Il Frontespizio», marzo 1935.

²⁵ Cfr. M. Moretti, *Del suo «essere» paesaggio*, in *Ardengo Soffici, un percorso d'arte*, a cura di L. Cavallo, Milano, Mazzotta, 1994, pp. 40-42. La lettera di Soffici a Papini è in data 21 luglio 1904.

²⁶ Si vedano le dichiarazioni di Betocchi che compaiono in V. Volpini, *Carlo Betocchi*, cit., p. 7: «In Toscana non sono nati né filosofi né musicisti importanti; questi due linguaggi universali i toscani non li hanno perché non si lasciano ingannare dall'ambizione che ha l'uomo "di crearsi dei mondi sopra il mondo"... mondi differenti dal mondo reale».

²⁷ Le citazioni sono tratte, qui e poco dopo, da C. Malaparte, *Milziade*, in *Fughe in prigione*, Firenze, Vallecchi, 1943, pp. 193-199.

²⁸ È la già richiamata lettera di Papini a Soffici del 29 aprile 1908, per cui cfr. nota 16.

²⁹ Ci si riferisce all'autobiografia sintetica di Betocchi che compare in E.F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Venezia, Il Sodalizio del Libro, 1960, p. 71.

³⁰ G. Innamorati, *Ancora sul «Frontespizio» (postilla recensiva)*, in *Tra critici e riviste del Novecento*, cit., p. 87. Oltre agli studi di Innamorati e di Luti (cfr. nota 5), cfr. anche, tra i contributi critici rilevanti e precoci, R. Scrivano, «*Il Frontespizio*», in *Riviste scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1965; S. Ramat, *Ambiguità del «Frontespizio»*, in *La pianta della poesia*, Firenze Vallecchi, 1972 e *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

³¹ «*Il Frontespizio*» 1929-1938, a cura di L. Fallacara, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1961.

³² La recensione montaliana era apparsa nel 1929, sul n. 5 della rivista. Il romanzo di Mignosi *Perfetta letizia* è elogiato per grandi qualità ar-

tistiche da Bargellini (Il vetturale) in *Scarrozzata col romanziere*, in «Il Frontespizio», settembre 1931.

³³ G. Luti, *La letteratura del ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, cit., p. 180.

³⁴ Cfr. R. Carbonelli, *Una giusta protesta, lettera a Bargellini*, in «Il Frontespizio», marzo 1939.

³⁵ Da ricordare anche le traduzioni dalla Dickinson di Gladys Coletti (aprile 1937) e da Hölderlin e Trakl di Leone Traverso (rispettivamente maggio 1937 e giugno 1938).

³⁶ Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, pp. 277-278.

³⁷ C. Betocchi, *Della letteratura e della vita*, in «Il Frontespizio», agosto 1938. Di Betocchi si ricordi la testimonianza critica «*Il Frontespizio*», nel collettaneo *L'Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 347-369.

³⁸ Cfr. C. Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», settembre 1938. Si vedano anche, rappresentativi di una nuova letteratura e di un'«etica perfettamente stabilita sulla poesia, anzi sui testi poetici», l'importante scritto di M. Luzi, *Momento dell'eloquenza*, in «Il Bargello», 15 maggio 1938, e il noto *Solitudine dei testi* di P. Bigongiari, in «Campo di Marte», 15 agosto 1938 (ambidue antologicamente presenti in D. Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978). Di Luzi si vedano infine, nel «Frontespizio» stesso del febbraio 1937, le precorritrici *Note sulla poesia italiana*.

³⁹ G. Langella, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, La Scuola, 1981, pp. 81-82.

⁴⁰ Apparso in «Il Frontespizio», gennaio 1940.

⁴¹ G. Quiriconi, *Poesia come impegno totale*, in «Concertino», a. II, n. 11, 31 ottobre 1994, p. 37.

⁴² Si registrano tuttavia alcuni interessanti ingressi di poeti e soprattutto di giovani narratori: in particolare tra i poeti collaborano Adriano Grande e Sandro Penna, nonché Salvatore Quasimodo in veste di traduttore di lirici greci; tra gli scrittori in prosa, Libero Bigiaretti, Manlio Cancogni, Carlo Cassola e Piero Santi. Da segnalare inoltre la traduzione da Hopkins *Il naufragio del Deutschland* di Sergio Baldi.

⁴³ Cfr. F. Tirinnanzi, *Poesia ermetica o poesia rivelatrice?* e R. Paoli, *Luci della poesia ermetica*, rispettivamente in «Il Frontespizio» febbraio 1939 e marzo 1939.

⁴⁴ Cfr. G. Papini, *Necessità della poesia*, in «Corriere della Sera», 20 gennaio 1939.

⁴⁵ Cfr. P. Bargellini, *Per morte scampata*, in «Il Frontespizio», dicembre 1938.

⁴⁶ Carafulla, *Papini, Soffici...*, in «Il Frontespizio», febbraio 1939.

⁴⁷ Cfr. B. Occhini, *Congedo e sintesi*, in «Il Frontespizio», dicembre 1940.

⁴⁸ Si allude all'episodio che vede coinvolti da un lato Giuseppe De Robertis, autore di *Scrittori del Novecento*, e Carlo Bo, presentatore del libro al Sindacato dei Professionisti e Artisti, dall'altro Guido Manacorda, così come riferito e commentato da Occhini nella lettera aperta *Al Professore Giuseppe De Robertis*, in «Il Frontespizio», gennaio 1940. Lo scritto così si conclude: «Piuttosto rinunci, il buono e ingenuo De Robertis, a stuzzicare senza motivo lo scabroso argomento politico, per di più con aria, mi lasci dire, provocante. Imiti il *Frontespizio*, che mai, fuori di oggi, l'ha sfiorato, per ovvie ragioni di pudore, e per evitare grossolani malintesi, nonché interferenze incresciose e pesanti. E stia contento all'amore che tutti ci lega: l'amore strenuo dell'arte». Sulla difesa dell'ermetismo e dei suoi giovani «ricercatori» da parte di Robertis, in nome del serriano «ingegno» ed in polemica con Russo e più con Villaroel, si veda il mio *De Robertis e i poeti del Novecento*, in *Per Giuseppe De Robertis*, a cura di G. Tellini, Roma, Bulzoni, 1992, poi in M. Marchi, *Sondaggi novecenteschi. Da Svevo a Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1994, soprattutto pp. 238-239.

VII

MONTALE E IL «VARCO»

«Montale e la poesia italiana del Novecento» è un tema così ampio ed impegnativo che per forza di cose non può essere svolto in maniera esauriente in poco tempo. Mi perdonerete se fin dall'inizio mi permetto di rimandare implicitamente agli scritti che ho pubblicato nel corso degli anni su Montale, per definire meglio quello che è un mio ritratto del poeta, una collocazione per me attendibile di Montale nel quadro della poesia italiana del Novecento. Proprio per l'ampiezza del tema e per la sua poliedrica interpretabilità in molte chiavi (c'è anche, ad esempio, un secondo Novecento visibilmente influenzato dal già affermato magistero montaliano: si pensi a poeti come Vittorio Sereni o Giorgio Orelli, o a montalismo di Maria Luisa Spaziani), non seguirò un testo scritto ma degli appunti, e mi appoggerò spesso a dichiarazioni d'autore, nel tentativo non tanto di ricostruire la storia della poesia di Montale nelle sue puntuali articolazioni e nei suoi movimenti, ma piuttosto di enucleare – magari attraverso le sue stesse parole, i suoi intenti programmatici e le sue riflessioni a margine – alcuni modi specifici di partecipazione diciamo così costitutiva, fondante, di Eugenio Montale alle vicende della poesia di quello che ormai dobbiamo definire il secolo scorso.

Eugenio Montale è un rappresentante inconfondibile,

imprescindibile del nostro Novecento. Egli si configura come un esempio, e l'esemplarità della sua produzione poetica può vantare innanzitutto un attraversamento cronologico della storia della letteratura del Novecento molto ampia: operativamente Montale produce poesia dal 1925 agli inizi degli anni Ottanta. Un periodo molto ampio di lavoro poetico e letterario, come vedete, la cui esemplarità e la cui importanza negli anni tardi furono suggellate da una monumentale edizione critica dell'opera montaliana a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, edita da Einaudi, e da un prestigioso Premio Nobel conferito al poeta nel 1975. Questi dati fanno capire come effettivamente l'esemplarità di Montale abbia trovato ascolto e alto grado di riconoscimento presso il pubblico, nazionale e internazionale, tanto che Montale, insieme ad altri nomi selezionabili, rappresenta quella che potremmo definire una punta di diamante della poesia del Novecento.

Oggi vorrei presentare Montale attraverso un contrasto, per mezzo di una contrapposizione con un'altra via del nostro Novecento, con un altro poeta: Ungaretti, una presenza canonica, importantissima anch'essa, che condivide con Montale una sorta di esemplarità novecentesca, ma seguendo appunto una propria, specifica e sufficientemente contrastata, ricerca di poesia. Quello che mi colpisce, pensando ad una impostazione di questo tipo, è potervi dire subito che questi due poeti, che giungono a forme diversissime di idee e di pratiche della poesia, percorrendo appunto strade sostanzialmente separate, autonome e concorrenzialmente divergenti, partono da una condizione analoga.

Giuseppe Ungaretti ha rivendicato spesso la sua condizione di «uomo di pena», o come altrove dice di «spatriato», di «girovago». Una pena che produce in noi un bisogno di armonia; una pena accresciuta dalla tragicità dell'evento storico della prima guerra mondiale da cui nascono, all'in-

terno di un'armonia invocata e ritrovata nel dolore delle trincee, versi memorabili: pensate a *Fratelli* e a tutte le celebri poesie del primo libro di Ungaretti, *L'Allegria*, dapprima intitolato *Allegria di naufragi*. Questa nozione di disarmonia, che è alla base della poetica di Ungaretti, la ritroviamo anche in Montale. Egli dichiara che sostanzialmente la sua poesia è nata in lui dal fatto di sentirsi disarmonico rispetto al reale, di sentirsi non consonante con esso, disadattato. Questi termini che esprimono un disagio sono basilari per la comprensione del problema dell'espressione artistica in generale, non solo poetica e non solo letteraria, affidata alla scrittura. Tutta l'arte, a pensarci bene, deriva fundamentalmente da questo: se fossimo contenti dell'esistenza e della creazione che ci si trova di fronte e che ci vede coprotagonisti in essa inseriti, l'uomo non avrebbe bisogno di proiettarsi anche in una forma ulteriore di creazione, una creazione aggiunta, appannaggio dell'uomo, che è appunto la creazione artistica.

L'arte, la poesia nascono sempre da disagio: da un disagio, e insieme, immancabilmente, da un incanto che da quel disagio si evolve. Giorgio Caproni, un altro poeta di spicco del nostro Novecento, quando fu interrogato su chi fosse stato il primo poeta del mondo, rispose poeticamente, con un'immagine, più o meno così: «Il primo uomo che vide sul suo cammino una rosa e vide che quella rosa era bella». Nel momento in cui la rosa si propone a chi la nota come oggetto bello (e non, diciamo meglio per capirci, come qualcosa di commestibile, di immediatamente utilitaristico), quella rosa notata, vista bella, porta con sé la sua deperibilità, ma anche la sua possibilità di essere cantata, di diventare un'altra rosa, una rosa imperitura, artefatta, proprio nel senso di fatta ad arte, creata con l'arte. La poesia risponde sempre a questo bisogno di ampliamento, di allargamento e superamento del reale, ed è sempre implicitamente un'in-

terrogazione del reale e anche, in alcuni momenti fondanti e a loro modo decisivi, possibilità di incanto del reale, che questa risorsa include. La poesia ha pure questo valore di aiuto, di risarcimento integrativo e di conforto: di riconoscimento che attraverso l'arte sono possibili delle «vie di fuga», dei «varchi» rispetto alla dolorosa necessità che spesso costringe l'uomo, lo limita e lo affligge, determinandone una condizione.

Montale muove dunque nel fare poesia dal sentirsi distonico, dal non potersi sentire in sintonia con la vita, in consonanza con il mondo intorno a sé e con se stesso. Si collega così la poesia di Montale, poesia del disaccordo, dell'interrogazione, dell'insoddisfazione, a quel più generale quadro della letteratura italiana del primo Novecento che sul piano della narrativa presenta i grandi, canonici nomi di Svevo, Pirandello e Tozzi. Abituiamoci a leggere la poesia come una forma letteraria che convive con altre forme di espressione letteraria, che le affianca e in certo modo, nella sua specificità, le completa. Nella mia lettura di Montale io valorizzerò queste consonanze; non a caso Montale è stato uno dei responsabili della tardiva scoperta del grande narratore moderno Italo Svevo, il triestino e mitteleuropeo Ettore Schmitz, e questo sulla base probabilmente di una concezione del mondo e dell'esistenza che, nonostante le diverse età ed esperienze, i due scrittori avevano in comune.

Giacomo Debenedetti, un critico tra i più avvertiti ed incidenti del nostro Novecento, ha parlato, a proposito degli scrittori che vi ho nominato, Svevo, Tozzi e Pirandello, di «romanzo interrogativo»: romanzo nuovo, innovativamente avanzato e proiettato al futuro, in quanto fuori dalle facili forme di presunta esplicabilità sperimentate ed autorizzate dalla narrativa precedente. C'è una crisi del naturalismo, per puntare sulle vicende del romanzo: una crisi che vede decadere la possibilità di spiegare il mondo secondo categorie

tradizionali e collaudate di causa e di effetto, e vede invece prepotentemente affacciarsi un interrogativo: la letteratura della crisi del naturalismo è una letteratura modernamente alla ricerca del senso. Mentre gli scrittori di tipo naturalista, verista, scrivevano perché sapevano spiegare la realtà (e lo dimostravano concretamente, con il ricorso teoricamente sostenuto ed efficiente alle resultanze della scienza del positivismo), i narratori nuovi del Novecento scrivono sostanzialmente perché non sanno più spiegare il reale.

Ecco che in questi scrittori si insinua un'incertezza, un'instabilità di prospettive, una difficoltà di movimento sopraggiunta. L'ambito della poesia coeva non è molto distante da queste intervenute difficoltà e da queste nuove esigenze profilatesi. Se leggete le poesie del primo Ungaretti e quelle del primo Montale troverete che anche nella produzione poetica di questi autori, alla base di entrambe le loro concezioni e pratiche della poesia, c'è un'inquietudine: la realtà non offre più quelle certezze di cui si faceva portavoce nell'ottica naturalista, verista ottocentesca. E l'insicurezza investe anche l'interiorità dell'uomo. Gli autori che vi ho citato portano alla ribalta i temi alternativi di ricerca psicologica che culmineranno nella scoperta dell'inconscio e della psicanalisi di Freud, che dimostrano che l'uomo è qualcosa di molto più complesso e inesplicabile di quanto si fosse immaginato fino a quell'epoca. Sia la poesia di Montale che la poesia di Ungaretti si nutrono di queste richieste e di queste nuove, instabili e per molti aspetti sconcertanti visioni del mondo, e anche autobiograficamente ciascuno dei due porta con sé i segni del disagio, di un nuovo disagio moderno.

La poesia di Montale nasce, in effetti, esistenzialmente tramata in senso filosofico ed etico dalla ricerca di un senso profondo dell'uomo, in una visione probabilistica, costretta a predicare spesso rigorosamente il negativo, che si fa portavoce di una crisi di conoscibilità e rappresentabilità. La

poesia di Montale fin dagli *Ossi di seppia* è la poesia della disarmonia, della predicazione al negativo dell'esistere, a partire dalla definibilità per via negativa della poesia stessa. Montale conduce un discorso molto rigoroso e molto personale in cui coinvolge tutte le risorse appannaggio del linguaggio poetico: tutte le risorse del senso e tutte le risorse del suono, già differenziandosi sostanzialmente in questo bilanciamento dalla strada coeva di Giuseppe Ungaretti, in cui peraltro presto si insinua un bisogno del divino, un'invocazione religiosa. Poco importano, a ben vedere, i poco cordiali rapporti biografici che intercorsero tra i due poeti, che non si sono mai troppo amati, perché concorrenziali nell'immagine del più grande poeta italiano del Novecento. Importa invece notare come effettivamente, leggendo i testi dei due grandi poeti che stiamo sottoponendo a confronto, le vie si divarichino.

E si divaricano, a mio avviso, sensibilmente: fin dal modo di esordire, direi, sulla scena letteraria. Ungaretti esordisce poco prima di Montale e lega il suo nome ad *Allegria di naufragi*, del 1919, che a sua volta sussume i componimenti del precedente *Porto sepolto*, editi soltanto in 80 copie nel 1916. Montale sei anni dopo, nel 1925, pubblica la prima edizione di *Ossi di seppia*. Le strade si presentano subito diverse, nel senso che Ungaretti pensa con fiducia di tipo avanguardistico di poter sillabare la lingua italiana dando espressione al suo nuovo modo di porsi in contatto con la realtà: la possibilità intravista dal poeta di poter fare a meno in qualche modo di una tradizione della poesia italiana giunta fino agli anni della prima guerra mondiale, e la possibilità alternativa, in una situazione dolorosamente eccezionale, tragicamente straordinaria come la guerra, di ricominciare a «pronunciare il mondo». Una fiducia forse data ad Ungaretti dal fatto di provenire da Alessandria d'Egitto, di essere uno «spatriato» geograficamente ed autobiografi-

camente accertabile, quindi di essere stato in qualche modo sufficientemente distante da una vicenda letteraria secolare, che invece un poeta come Montale ha sempre sentito più vicina, anche nei suoi studi e nelle sue primissime pratiche linguistiche, nel corso stesso della sua formazione culturale anteriore al debutto poetico.

In altri termini Montale oppone alla scelta rivoluzionaria, radicalmente e potentemente rivoluzionaria di un Ungaretti alla ricerca di un paese e di parole innocenti, un libro come *Ossi di seppia*, che un critico che io stimo molto, Pier Vincenzo Mengaldo, ha definito documento di «conservatorismo linguistico», intendendo dire con questo un libro agli antipodi con la poesia di cui si fa portavoce Ungaretti: una poesia, quella degli *Ossi*, che mutua il suo linguaggio dalla tradizione immediatamente precedente al suo atto linguistico, che intrattiene con quella tradizione linguistica forti legami. Potremmo dire – semplificando e quasi ignorando le protostoriche poesie di genere palazzeschiolacerbiano, avanguardistico-futuristiche e crepuscolari (e quindi aperte se non ad una storia, a una cronaca italo-francese del fare poesia) che Ungaretti aveva scritto e che di Ungaretti si conservano – che il primo Ungaretti fa sostanzialmente a meno di una storia della poesia italiana giunta al 1919, epoca di *Allegria di naufragi*. Quello stesso Ungaretti si dimostra pronto poi, con *Sentimento del Tempo*, a rivedere questa sua posizione. Eugenio Montale, nello scrivere le poesie che confluiranno nel 1925 in *Ossi di seppia*, dichiara al contrario la sua derivazione, la sua dipendenza di tipo storico-linguistico dalla poesia che lo ha immediatamente preceduto: il valore di contrasto e di superamento consentito, in vista dell'originalità, da una relazione con modelli preesistenti.

Siamo abituati a vedere la poesia di D'Annunzio come poesia di inizio Novecento e conclusione ottocentesca da un

lato, e la poesia nuova di Ungaretti e di Montale dall'altro: ecco io vi assicuro che senza la sperimentazione linguistica e formale di D'Annunzio gli *Ossi di seppia* non sarebbero stati quelli che oggi noi leggiamo e valutiamo in tutta la loro importanza storiografica. Il linguaggio che Montale adotta nell'esprimersi poeticamente nel suo primo libro è fortemente intriso di lezioni soprattutto dannunziane, ma anche pascoliane e carducciane; di un linguaggio cioè che attraverso la possibilità di cogliere una storia della lingua della poesia italiana ad altezza primonovecentesca sussume anche la tradizione più antica. Potremmo dire che Ungaretti è fiducioso di una sorta di solitudine del poeta: il poeta che in qualche modo da solo tenta la voce della poesia, tenta la voce di suoni e di significati della poesia. Montale, al contrario, per esprimere la sua originalità ed affermarla compiutamente, sente il bisogno di riferirsi ad una lingua poetica formalmente concresciuta, giunta a lui con il suo forte e talvolta gravoso bagaglio di scelte, di responsabilità, di strumenti espressivi già messi a punto e sperimentati, di possibilità culturali ed espressive sondate.

Dobbiamo dire allora che *Ossi di seppia* è un libro dannunziano? No: *Ossi di seppia* è il libro forse più profondamente antidannunziano che esista agli inizi del Novecento, proprio perché Montale utilizza una sorta di continuità linguistica garantita dai suoi precedenti per effettuare il suo attraversamento critico, che lo porta ideologicamente al di là del conservatorismo linguistico di un libro come *Ossi di seppia*, che non a caso ad Ungaretti sembrava un libro attardato (per lui era il libro di un «floreale» non dotato della modernità dirompente che invece egli rivendicava con sicurezza alla propria poesia). Montale, poeta «floreale», apparentemente dannunziano e di clima, apparentemente frutto di una tradizione epigonamente riproposta, in realtà mediante l'attraversamento critico di quel tipo di risorse fa una

sua proposta estremamente originale, anche dal punto di vista delle dichiarazioni di poetica rigorosamente opposta a quei modelli da cui dipende, ma che, attraversandoli appunto, ribalta.

Proprio nel 1925, sul periodico torinese «Il Baretto», Montale dichiara, rivendicando al proprio operato consapevolezza: «Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianesimo e altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che per rifar la gente». È l'atto del poeta di *Ossi di seppia* che si connota in senso antiteco rispetto alla poesia di Carducci, Pascoli e D'Annunzio: una poesia, secondo Montale, non interrogativa; una poesia tesa piuttosto a rifare gli uomini che all'umile ascolto, all'umile pratica dell'arte che invece si rivela substrato basilare della pronuncia di *Ossi di seppia*, della sua poesia scabra ed essenziale, dell'uomo che non può andarsene «sicuro», del «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiarare», del «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo».

Per rifarmi ad un esempio metaforico e testualmente verificabile, alle «api dorate» che sovrintendono alla poesia di D'Annunzio, di Pascoli e Carducci, subentra in Montale (nel Montale di uno dei movimenti di *Mediterraneo*, per la precisione) il riferimento ad «api ronzanti», ad api interrogative, che non garantiscono né dell'eccezionalità del poeta, in quanto uomo dotato più di altri di potere investigativo e rivelatorio, né dell'eccezionalità dell'uomo stesso all'interno del quadro dell'esistente. Ecco che la strada di Montale fin dall'inizio si presenta come la strada di una rigorosa pronuncia culturalmente impostata, attentissima agli equilibri tra il senso e il suono, insensibile alle lusinghe della mera

evocazione, della suggestività fine a se stessa.

Un'altra dichiarazione del poeta, contenuta nella nota *Intervista immaginaria*, vede Montale ancora a contrasto rispetto ad una linea ungarettiana della poesia che poi confluirà nelle vicende novecentesche dell'ermetismo. Montale dichiara apertamente, qui, di non aver mai pensato ad «una lirica pura nel senso ch'essa ebbe poi da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiatellarli».

Ecco che l'oscurità di certo Montale, soprattutto del Montale delle *Occasioni* e della *Bufera*, si rivela un'oscurità diversa da quella di tipo orfico-simbolista a cui approderanno i poeti ermetici fiorentini, seguendo in questo più la lezione ungarettiana che non la lezione di Montale. Montale in altri termini è sì su una linea di tradizione simbolista, ma non sulla dorsale più immediatamente derivata da Mallarmé e dalla poesia pura. In Montale i punti di riferimento più specifici che il poeta stesso rivendica guardano ad una linea particolare del simbolismo; guardano soprattutto ad una tradizione inglese della poesia simbolista, ad una derivazione da quel punto di incontro tra Baudelaire, capostipite di tutto ciò che avverrà nella poesia europea dell'Ottocento e del Novecento, e un poeta come Browning. Una poesia definibile metafisica, fiduciosa in qualcosa che è al di là del fisico: metafisica, aggiungiamo, nel senso che è una poesia che propone continuamente «il cozzo della ragione con qualcosa che la ragione non può spiegare». Ecco che quello che in Ungaretti si configura come la possibilità di cattura dell'assoluto, diventa in Montale momento della razionalità umana coimpegnata su una materia complessa che certo attraverso quella sola razionalità non può avere risposte soddisfacenti, ma che quella a razionalità appannaggio dell'uomo non rinuncia.

C'è in Montale, in altri termini, a differenza della linea ungarettiana e poi ermetica, un valorizzato contributo di tipo razionale nel rapporto linguistico ed esistenziale che la poesia instaura con la realtà. Non che in Montale manchi la tensione verso quello che chiamiamo il «varco»: la tensione verso il «varco» è anzi il motivo costitutivo e insopprimibile della sua ricerca poetica. Ma Montale è anche razionalmente esigente nel tentare questi approdi, queste prospettive di superamento e di ampliamento salvifico cui la sua interrogazione poetica rigorosa ed eticamente sempre molto sostenuta va incontro. Montale rivendica in sostanza una visione negativa dell'esistenza, una visione negativa che trova però proprio nella pratica della poesia il momento in cui l'arte offre all'uomo la possibilità di vedere qualcosa che è al di là di quelle che sono considerabili delle pure, insensate apparenze fenomenologiche.

Fin dagli *Ossi di seppia*, del resto, il poeta pone in dubbio la presenza fisica stessa di una realtà intorno a noi. Nel bellissimo componimento *Forse un mattino andando, in un'aria di vetro...*, che molti di voi conosceranno, viene ben emblemizzata questa insicurezza, il sospetto addirittura, per un momento miracolosamente svelato, di vivere in un inganno, in un mondo fatto di proiezioni fallaci ed illusorie. Però in Montale il «varco» è costitutivo, e nella sua poesia c'è fino all'ultimo questa speranza, questa possibilità rivelatoria di raggiungere qualcosa che salvi, di riuscire a cogliere e quasi carpire una verità che possa riempire quel vuoto e quell'assurdo, quell'insignificanza opaca e impenetrabile, quella dolorosa assenza di senso che la sua lirica tante volte suggerisce e drammaticamente, senza infingimenti documenta.

Potremmo dire che al pari di un autore a me particolarmente caro, il senese Federigo Tozzi, che non si può certo definire uno scrittore di tipo cattolico, ma si può definire

uno scrittore religiosamente assetato (con Santa Caterina da Siena il senese Tozzi avrebbe detto «ansietato»), anche la poesia di Montale acquista al di là del suo laicismo attesato un significato potentemente, profondamente religioso. Lo acquista proprio nella tensione, nell'ansia mai placata e sempre rinascente, inesausta, a vedere in qualche modo riempito da una presenza quel vuoto che appare in Montale importantissimo per qualificare la presenza stessa dell'uomo nel mondo. Un anelito di tipo metafisico che, pur non potendo accedere a forme ufficializzate di credo religioso, sostiene la ricerca poetica di Montale: la sostiene in maniera costante e complessivamente, nonostante tutto, fiduciosa fino all'epoca del diarismo; la sostiene anche laddove Montale, nella sua ultima stagione appunto, rinuncia perentoriamente ad una visione alta della poesia stessa, facendo rientrare anche una propria personale tradizione di poeta all'interno di una generale parodizzazione di quanto è considerabile vicenda della poesia.

C'è infatti, come di sicuro saprete, un primo Montale, che cronologicamente si estende fino a comprendere quello che rimane a mio avviso il suo libro più alto, *La bufera e altro*, e c'è un Montale venuto dopo, da *Satura* in poi diciamo, che compie scelte sì in linea di continuità con la sua visione negativa e probabilistica dell'esistenza, ma entra in questa sua nuova realtà costituita dal quotidiano, costituita da una desublimazione del lavoro di scoperta affidato alla poesia e, in senso sempre mimetico, ma anche parodico, una desublimazione anche della propria immagine codificata di poeta. Nelle poesie dell'ultimo Montale si trovano i simboli, gli emblemi della grande poesia montaliana, ma ironizzati, parodicamente diminuiti, ferialmente riportati alla ribalta della scrittura e così dissacrati: il porcospino che suggellava *Notizie dell'Amiata*, una poesia celeberrima di Montale, diventa ad esempio nella poesia *A pianterreno* un porcospino

a cui piace la pasta al ragù: l'emblematico, simbolico porco-spino di un tempo viene cioè completamente desublimato, deprivato di quello spessore significativo che la poesia gli aveva attribuito. Oppure si pensi alle canoniche apparizioni angeliche, che fungono da intermediarie tra il terrestre e il trascendente in molta poesia delle *Occasioni*, destinate a diventare nel Montale degli ultimi libri il piccolo «angelo nero», il «miniangelo spazzacamino» che si ripara nello scialle di una caldarrostaia.

Questo Montale tardo giunge autocriticamente a rompere con la sua investigazione, con la sua pronuncia così rigorosa ed eticamente responsabile fino alle oltranzes e ai paradossi nichilistici, una sua immagine già consegnata alla storia della poesia; fino a proporci, nella sua ultimissima produzione, una sorta di radicale impossibilità della parola poetica a raggiungere la realtà, una integrale sfiducia in quegli «strumenti umani» della poesia – per usare il titolo di un poeta che al magistero di Montale deve molto, Vittorio Sereni – tanto da lui accreditati e praticati nel corso di una vita. Questo è l'ultimo messaggio che il Montale tardo ci consegna: la parola si approssima all'oggetto, ma non giunge mai a toccarlo, a veramente comprenderlo, a decifrarlo. Una sostanziale sfiducia nello strumento poetico, contraddetta però da Montale stesso, nel senso che egli ci ha lasciato sì gli ultimi versi della sua produzione, che si possono giudicare in vario modo e che comunque restano, ma ci ha lasciato insieme anche quella distillatissima, rigorosissima produzione che va dal 1925 alle prime fasi di *Satura*, quindi agli anni Sessanta, in cui invece alla poesia vengono riservate zone di intervento, fiducie e possibilità di qualificazione della presenza umana nel mondo molto più ampie rispetto al bilancio finale autorizzato: un resoconto, quello dei diari in versi finali, apparentemente svagato, dimesso e finanche dimissionario, colloquialmente facile e giornaliero, e che in

realtà, a forza di tutto irridere e tutto corrosivamente disconoscere, nega la possibilità effettiva della parola poetica di cogliere il senso più profondo del reale, di offrire risposte al significato dell'esistenza, al destino dell'uomo e delle cose nel mondo.

Un altro problema che vorrei suggerirvi come argomento su cui riflettere e da approfondire con i vostri insegnanti è quello del rapporto della poesia con la storia e prima ancora della poesia con la vita di chi a quella poesia si affida, di chi a quella poesia sente il bisogno di dar voce. Anche in questo caso Montale ci dà attraverso i suoi versi testimonianze stimolanti, inquietanti, talvolta direi, come cercherò di suggerirvi, perfino spiazzanti. Da una parte egli è un poeta che rappresenta il Novecento nelle sue dilacerazioni, nelle sue inquietudini, nelle sue drammatiche esigenze di dare un senso qualificante alla presenza dell'uomo nel mondo. D'altra parte lui e non altri ha dichiarato, provocatoriamente, che l'idea romantica che l'arte nasca dalla vita anziché dall'arte che l'ha preceduta ha pochissime conferme nella storia, rivendicando una sorta di autonomia nella storia della poesia rispetto alla storia correntemente intesa. Questo lo dice Montale stesso, in un suo libro intitolato *Nel nostro tempo*, rafforzando così, attraverso un titolo che ci riporta al nostro tema, il paradosso.

Montale ci abitua ai paradossi. Anche allorché è stato interrogato circa le sue posizioni politiche ed ideologiche assunte nel corso degli anni, egli ha sempre teso a distinguere nel giudizio l'uomo dal poeta, dicendo che come uomo ha operato precise scelte ideologiche e assunto precise responsabilità, ma che come poeta ha sempre avvertito che il problema di partenza della sua vocazione all'arte implicava, al di là di qualsiasi condizione ambientale storicamente accertabile e certo influente, una più ampia disarmonia avvertita.

Interrogato sulla poesia, l'autore ha dichiarato infatti nel 1951, con venature polemiche ben riconducibili al clima del realismo e del prospettivismo di quegli anni: «Ritengo si tratti di un adattamento di un *maladjustement* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature poetiche. Coloro per i quali l'arte è un prodotto delle condizioni ambientali e sociali dell'artista potranno obiettare: il male è che vi siete estraneati dal vostro tempo; dovevate optare per l'una o per l'altra delle parti in conflitto. Mutando o migliorando la società si curano anche gli individui; nella società ideale non esisteranno più scompensi o inadattamenti ma ognuno si sentirà perfettamente a suo posto; e l'artista sarà un uomo come un altro, che avrà in più il dono del canto, l'attitudine a scoprire a e creare la bellezza. Rispondo che io ho optato come uomo; ma come poeta ho sentito subito che il combattimento avveniva su un altro fronte, nel quale poco contavano i grossi avvenimenti che si stavano svolgendo».

Montale si riferisce, in questa testimonianza su se stesso e su un esercizio letterario che ne ha fatto un caposaldo della poesia italiana del Novecento, al passato, agli anni tra le due guerre, a tutte le forme conflittuali di disarmonia e di violenza che hanno segnato il Novecento da lui attraversato, ma anche, insieme, a tutti i troppo facili miti di rifondazione globale, societaria e individuale, che la storia di un secolo ha portato con sé. Montale ci propone soprattutto – lui che come poeta storicamente rappresentativo fu storicamente letto da molti in senso libertario e resistenziale, come un esempio altissimo di moralità, proprio andando fisicamente a combattere in nome e per la difesa di quei valori – una sostanziale incapacità ad adattarsi, che anche se la storia fosse stata diversa sarebbe stata nelle corde di Eugenio Montale poeta, nelle funzioni implicite all'atto poetico stesso, che è sempre una ricerca, una protesta e un desiderio di «oltre», di prospettive amplianti: un impellente «tendere

a», un investigativo e coinvolto poter individuare e comunicare realtà qualificanti prerogativa dell'uomo, la possibilità liberatoria – attarverso la parola, prerogativa e segno distintivo per eccellenza dell'uomo – di un «varco», di una salvezza compartecipabile, condivisibile.

Per questo la sua poesia è stata e resterà poesia del «nostro tempo»: del disagio complesso di cui modernamente e con assoluto rigore si è nutrita, ma anche delle sue mobilitanti aspirazioni al senso, delle sue rinascenti, inalienabili e già propositive fiducie calamitate da un incanto che torna a farsi, dopo millenni di poesia e di tradizioni della poesia, scrittura. Uno stupore che, anche leggendo l'intransigente e severa poesia montaliana del «male di vivere», poeticamente sentiamo che ci investe e ci aiuta: a vivere, appunto.

VIII

BREVE PROFILO DI LORIA

Carpi, città dell'infanzia

...verso una qualità di lunatica astrazione, verso un gusto mescolato di sordido e di fantastico, e verso un'estetica di stracci appesi ai raggi della luna...

(Emilio Cecchi)

Le più arretrate origini biografiche e culturali di Arturo Loria ci riportano a Carpi, a una primonovecentesca, sapida e provinciale città del modenese: il primo dei suoi «mondi», il suo luogo natale. È in questa padana e mitica Carpi dell'infanzia, almeno in apparenza databile con assoluta esattezza 1902-1911, che l'uomo e lo scrittore cominciano a formarsi.

A Carpi, com'è noto, Aristide Loria e Antonietta Righi, i genitori di Arturo, erano pervenuti per motivi pratici, legati all'attività economica-lavorativa del padre, imprenditore manifatturiero nel settore del truciolo: quegli stessi motivi che determineranno in seguito lo spostamento della famiglia a Firenze e in Toscana (una fiorentina fabbrica dei Loria troverà sede a Montevarchi). Ma è da Carpi, forse per caso, che la complessa avventura di Loria prende l'avvio, secondo un fitto e contrassegnato insieme di specificità, irripetibili occasioni e incidenze del tutto meritevoli di essere individuate e valorizzate.

È qui che Loria, crescendo in un ambiente familiare religiosamente diviso ma senza contrasti interni fra ebraismo e cattolicesimo, matura gli anni fervidi della sua infanzia; è qui che il piccolo Arturo prova la prima «zona dolente», fisicamente segnata dal male e fisionomicamente differenziante, di una poliomelite che lo lascerà per sempre leggermente claudicante, inevitabilmente appartato e diverso anche nell'ambito degli affetti domestici, genitoriali e fraterni, fattisi fin da allora nei suoi riguardi più pronunciati e protettivi. È a Carpi, soprattutto, che presto s'impone, in una psicologia e in un immaginario vividi e singolarmente predisposti a captare e inglobare, l'attrazione per gli eccentrici, i marginali, i disastriati, gli instabili e i vagabondi, gli evasi e gli uomini in fuga, zingarescamente desiderosi di libertà e perseguitati, «picareschi» e straccioni: personaggi ambigui, già al confine – nel loro eversivo, torbido ed affascinante presentarsi fuori da norme e convenzioni comunemente accettate – tra realtà e finzione, quotidiano e teatro. È la vita in preda al degrado e alla fatiscenza, consunta e già vecchia, «sciupata», per usare un aggettivo caro al linguaggio dello scrittore, che, consentendo curiosità e solidarietà tra simili, incoraggia la valorizzazione di sicuri spazi letterari, insieme di indagine e di riscatto: spazi rappresentativi intuiti già di per sé portavoce di violazione, intrisi di irrenitenza e di protesta in atto, oltre la subìta condanna all'assurdo ed al male che anch'essi lasciano trasparire.

A Carpi Loria impara anche, guardando appena fuori del paese al suggestivo e disteso paesaggio della Bassa (paesaggio ben riconoscibile in alcuni dei suoi magistrali racconti), non le regole della stanzialità e dell'adeguamento, ma il disagio e il bisogno dinamico di un viaggio che, rinnovandosi di continuo, non imponendosi nella sua straordinarietà seducente che mete davvero definitive, annulla spazio e tempo, confonde linamenti di una realtà visibile e

significati profondi ad essi sottesi, in essi materialmente rappresi, fattisi cosa, vicenda, natura. Sfogliare la vita sarà per Arturo come sfogliare uno dei suoi amatissimi libri, cercare di leggerlo in tutte le sue implicazioni più intime e stringenti, nel suo segreto attraente e sempre irrisolto, che costantemente incoraggia a leggerne, a scriverne sempre di nuovi.

L'apprendimento utile per intraprendere quel viaggio si fa o si farà di lì a poco – ancora puntando a Carpi e ad un caratterizzato mondo emiliano e padano – cultura: dalle testimonianze del folklore popolare, carnale e osceno, delle «barcellette ridicolose» ai carpigiani, grotteschi «palchi delle vecchie» richiamati con pertinenza da Renato Bertacchini, a «i foglietti, le pianete, quei “gabinetti curiosi” che già resero celebre il cantastorie del *Bertoldo*». Come ancora Bertacchini suggerisce: «Nel “fango della pianura”, nelle “carreggiate acquitrinose”, nel “tempo da ranocchi”, in tante coloriture macerate e sfatte della Bassa, cresce la plastica e allusiva solitudine, lo scorcio mitico che partendo da un luogo d'origine, da questa Carpi solariana, Carpi come un'infanzia, costruisce un pezzo dopo l'altro i fondali elementari di un mondo grottesco e sentimentale, dove l'aria di paese torna a ristagnare tra fumosa e vetusta, sacra insieme e soffocante. / Ancora la pianura, e ancora Carpi come un'infanzia, la stessa città del silenzio, possiamo captare nel dispositivo di parecchie novelle, nella *Tromba* come nel *Registro*, nel *Tesoro* come nel *Racconto d'autunno*. Immagini, memorie moltiplicate di una medesima città, che seguita a ripetersi, cinta di vecchie pareti, con le case miserevoli e basse, il quadrilatero delle mura rossastre macchiate di edere e capperi ricasanti, in mezzo agli spalmi di melma, all'acqua ferma, agli incolti che fioriscono tristi e sabbiosi sotto la cerchia».

L'insofferenza stanziale e la disponibilità migratoria

aprono così, rilkianamente, procedendo a ritroso, alle possibilità di un ricongiungimento a territori ispirativi anteriori ed altrimenti geografizzabili, ad altri mondi. In quanto vero scrittore e artista dotatissimo, Arturo Loria proviene di là, e obbedendo, permettendo ad una propria chiamata vocazionale di compiersi, sperimenta sulla propria pelle, con la necessità naturale di un sortilegio, la sua «seconda nascita». In questo senso anche un paese emiliano di nuovo secolo, con le sua piazza e le sue strade abitate, il suo paesaggio naturale circostante, i suoi viventi in posa o quasi sorpresi di fronte a un obbiettivo fotografico, le sue attività, le sue povertà squallide e dignitose, la sua storia testimoniabile, si profila come un'unica occorrenza pronta a risolversi nelle zone dell'arte: una sorta di grande apparenza-impressione che però porta con sé – assieme alle immagini di ambienti e tipi incontrati combinabili con suggestioni squisitamente letterarie e figurative, non solo strettamente contemporanee e non solo italiane (Parigi, ad esempio, sarà un altro «mondo» di Loria) – il «segreto».

Lo stesso leggendario falco magico di uno stemma municipale – un falco librato nell'aria posatosi con delicata levità su un carpine, incoronato, doppiamente nobile e regale – si trasforma precocemente in un altro emblema araldico: nell'animale-simbolo non di una vicenda comune, cittadina, ma di una strana, tetra epopea personale decodificabile e raccontabile nel corso di una vita. Un falco da natura morta, notturno, da bottega di tassidermista e non da creazione, attaccato ad un trespolo che sarà per sempre, crudelmente, il suo albero, e ciò nonostante fiero: resistente, trepidante per la propria sorte e coraggiosamente pronto ai balsami mortuari e vivificanti della scrittura, tanto da autorizzare (quasi una saldatura del cerchio nel nome di protagonisti rapaci contrastati da insindacabili e beffardi destini di esclusione dalla vita cui voracemente aspirano) la

tarda ripresa in versi dell'*Aquila*: «Qui, dove vorrei finire ignorata, / lasciandoti brandelli del mio cibo, / riesco a dar-mi fierezza araldica; / ma poco io reggo allo sforzo / se non ritrovo le gioie e l'orgoglio / di un'antica rapina nel cielo della valle» (*L'aquila*, in *Il Bestiario*).

Di Carpi, luogo giurisdizionale della «seconda nascita» di Loria e mondo elettivo inalienabile di tanto futuro scrivere, ricordare e fantasticare, resta probabilmente indelebile, in Loria, pure l'immagine di un funambolo sospeso per aria, alto e bilanciato nel suo volo come un uccello, che compie sicuro, naturale-innaturale e leggerissimo, fra lo stupore del pubblico accorso in folla per lo straordinario evento, la sua aerea traversata di una piazza immensa, monumentale, aperta a dismisura e petrosamente circoscritta. Sta di fatto che l'infanzia carpigiana e i costanti ritorni ad essa, memoriali ed immaginativi, tendono a valorizzare in Loria, nella poetica di uno scrittore sostanzialmente obbediente ad esigenze d'espressione profilatesi in lui irrinunciabili, forme della disobbedienza: colgono gli esempi trasgressivi dell'abnorme e dello strano, si attengono con fiducia ai modelli imprevisi e rivelatori del fantastico, accondiscendono all'esotismo liberatorio di un «altrove» dovunque dislocato e dovunque rintracciabile, tra i segni del disfacimento, tra lo sciupio dell'esistere.

Accade così, leggendo Loria, come ha scritto Roberto Barbolini, di «perdersi fra scuri portici, oppure nell'infinita vastità della campagna circostante, dove dalla sera alla mattina può spuntare, parodico residuo di qualche remoto accampamento celtico, la carovana degli zingari col suo carico di fole e di follia avventurosa. Perché l'angoscia dello smarrimento confina sempre con la voglia di perdersi».

Loria intimo e familiare

...da una parte la vita, la vita piena, la vita che rinasce e si rinnova, dall'altra la simulazione, la contraffazione...

(Luigi Baldacci)

Come ogni scrittore autentico, Arturo Loria ha vissuto e continua a vivere nella sua opera: è ad essa che egli ha confidentemente affidato la parte più sensibile e oscuramente avanzata della propria intimità, instaurando – secondo i modi differiti, inquietamente desideranti e non meramente pacificati e mimetici che sono tipici della ricerca artistica – nuove discendenze, parentele, affinità, vincoli impensabili di familiarità. «Morirò mille morti», scriverà Loria in una delle sue tarde liriche animalesche, non da allora sicuro del destino di chi si vota all'arte, singolarmente consapevole di morti accertate e accettate quale *plafond* di una pratica intrapresa e delle possibili rinascite da essa permesse.

Certo Loria, oltre che scrittore avventuroso e fantastico, si rivela anche, spesso, scrittore a sfondo autobiografico. Di una derivazione della letteratura dalla vita (come di un suo auspicato ritorno ad essa) certifica in più di un caso, *in limine* al prodotto letterario approntato dall'invenzione, la stessa visibilizzazione dedicatoria: ambiti di appartenenza e provenienza talvolta così lontani e camuffati dall'autonoma vita del testo da apparire inesistenti, talvolta, a dispetto delle patine, i traslati, i trucchi, le drammatizzazioni e i trasformismi allegorizzanti adottati, del tutto individuabili e riconoscibili.

La scrittura lorianiana parte sostanzialmente da una condizione biografica che appare inaccettabile e ne crea un'altra, alternativa, che a quella vita di partenza, a sue emergenze valutate rilevanti ed affettivamente decisive, riconduce, ten-

de. Loria dedica non a caso molte delle sue scritture ai genitori, ai fratelli, a donne vanamente amate, ad amici: tenta in ogni maniera comunicazioni, indirizza messaggi a destinatari da cui vorrebbe risposte, cerca aperture d'orizzonti, escogita con estro quanto mai disponibile e sperimentale popolamenti, fratellanze, rotture di un patito solipsismo.

Al pari del suo memorabile falco, notturno e innaturalmente costretto, scrivendo Loria si volge ad una sua umanità partecipabile, da acquisire, recuperare e verificare secondo un'antica promessa di condivisione e di possesso che scopre drasticamente smentita, negata e irrisa: cerca «calore», biologicamente lo pretende, costretto al contrario a prendere atto del vuoto, del falso, del freddo. Prima del giovanile e già maturo leopardismo a sfondo filosofico che magnificamente sigla *Il falco*, i mondi privilegiati del sogno lorianiano di tipo primario si sono d'altronde stabiliti nei termini adolescenziali e già culturalizzati dell'anelito sentimentale verso una sublimata e sublimante donna spirituale, angelica e ispiratrice, ma anche in quelli funerei, sacrificali, dolorosamente delusivi e rinunciatarî, di una tomba sulla quale piangere, in deserta solitudine, letterariamente tra Omero e Virgilio, Foscolo, Stevenson e Van Schendel, in compagnia di un superstite e sostitutivo amico-*alter ego*.

È così che Loria sarà presto l'autore di un racconto incredibile e precoce, riassuntivo ed esemplare, fra i più alti della letteratura italiana del Novecento, e insieme, soprattutto allorché il suo esercizio si farà progressivamente più problematizzato ed impervio, un eterno, protratto adolescente sognante: un adolescente riscontrabile, al di là dell'ingovernabile dimensione del memorialismo romanzesco e dei suoi ibridi senili tentati, nell'immediatezza paraletteraria e solo privata del diario; un adolescente, nonostante tutto, ancora votato alla ingannevole speranza (una pretesa che volta a volta si risolve in una mortificante constatazione di

esclusione) di potere in qualche modo cogliere ancora la vita, catturarla, penetrarla e riscattarla, ponendola attimo dopo attimo, pagina dopo pagina, sotto la lente implacabile della registrazione più fedelmente minuta e quotidiana: direttamente, crudamente, con un'attenzione capillare ed onnicomprensiva aliena da infingimenti e tergiversazioni, senza orpelli.

Il paradosso sorprendente con il quale Arturo Loria si prepara a presentarsi ad un certo punto del suo itinerario di narratore prematuramente bloccato nella sua libera e poliedricissima felicità espressiva di partenza è eclatante: «Vorrei essere – arriverà a sostenere nel 1946, in un appunto del segreto *Raccoglitore* – scrittore di quelli che dimenticano se stessi e inventano, raccontano amori, carceri e fughe, miracoli dell'ultimo momento», dimenticandosi che Arturo Loria da giovane – non certo dimenticandosi allora di sé – era stato fundamentalmente proprio questo. Il tentativo di intimità e di autorivelazione si fa incalzante, masochistico, autodistruttivo: fino alla messinscena autopunitiva di un pubblico processo il cui l'imputato è *tout court* lo scrittore che ha deluso, che ha sperperato (ha «sciupato» anche lui, proprio lui) un dono preziosissimo ricevuto.

Sta di fatto che alle pagine delle incompiute *Memorie inutili*, ad un tempo perduto fantasticamente e analiticamente ricreato *sub specie* romanzesca, si abbineranno in Loria quelle potenzialmente inesauribili, aperte, del *Diario senile di Alfredo Tittamanti*: il passato e il presente di un personaggio che scrive valutati interattivi, messi a confronto, analogamente investiti della ricerca dell'«iniziale imprudenza» che a proprio piacere, come ha deciso dell'esistenza di un uomo smarrito perfino di fronte alle sue origini genealogiche (e pronto così a riallestire i miti del «salvatore» e del «bambino rubato»), decide adesso della vita di testi.

«Le reali figure interessanti la mia storia – rievoca il

Tittamanti stesso – si piegavano così ai miei voleri e, senza voce per protestare o compiacersi, assumevano il posto che io assegnavo loro». In effetti, elevando l'assoluto bisogno di chiarezza e il volontaristico controllo a sistematico programma, Loria gradualmente si avvia al suo destino di despota detronizzato; esigendo a tutti i costi la verità, Loria finisce con il non accorgersi neppure che essa è già dislocata in un suo passato valutabile, per quanto oscuro e magmatico, davvero «intimo e familiare»: un passato disponibile peraltro a riproporsi, a rinnovarsi e continuare, se dopo *La scuola di ballo* Loria sarà ancora l'autore di racconti strepitosi come *Il quadro incompiuto*, *Il compagno dormente* o *L'albergatore malato*. È all'ombra di queste contraddizioni che Loria firma altri capolavori, anche se lo scrittore stenta sempre di più a legittimare una propria continuità, a credere di poter affidare alla pratica letteraria la fuoriuscita dalla «zona dolente» in cui la sua scrittura stessa, ora, si trova segregata, duramente impedita, resa impotente.

Loria, sul drammatico sfondo storico progressivamente incupitosi e subito di persecuzioni razziali, conflitti, distruzioni, lutti familiari, si compiange e si giustifica, si chiude e si difende; rimanda tutto a tempi migliori, dimentica, si distrae, si disperde, facendo perfino del suo grande talento sottratto ai propri compiti, spesso commemorato, sangue per «vecchi vampiri» (l'allusione contenuta in una lettera lorianiana del 1956 è a Bernard Berenson). Si annuncia frat-tanto, con la Liberazione e la nascita del periodico fiorentino «Il Mondo» (da lui condiretto con Montale, Bonsanti e Scaravelli), l'immagine potenzialmente riabilitante e stimolatrice di un Loria della militanza, impegnato, resuscitato e al centro di un clima ottimistico e propositivo, che non esita tuttavia a dichiararsi in privato, personalizzando e attualizzando sconfitte e stigmate antiche, un «vedovo» volenteroso e inconsolabile di Firenze.

Viene in mente il giovane Arturo che redigeva in solitudine, dal mare o da città visitate, lontano da familiari e amici, lettere d'amore ad una leopardiana Nerina, una ragazza educatamente e ardentemente corteggiata, forse anche per il suo nome. Ad essa, la prima delle sue Muse ispiratrici perennemente inquisite e sfuggite, Loria, già sconfitto, dichiarava: «Del resto il Leopardi già m'insegnò che amore e morte nacquero insieme e sono pronti a dividersi per diverso cammino l'un da l'altro. / Io mi chiedo con angoscia per quale delle due strade sono io incamminato». Un'ulteriore richiesta di soccorso lanciata a Nerina, distante «creatura d'amore» che non comprende «di quanta fiamma saprei io avvolgerla», dedicataria unica di un duplice dono, «la mia vita e la mia arte» (così in una lettera da Milano, datata 6 maggio 1926), prevede in realtà percorsi ormai effettuati e approdi: «io sono come un uomo che dopo un lungo cammino compiuto per giungere ad una sorgente, la trovi seccata».

A percorso biografico quasi ultimato, dopo l'omaggio ad instabili ispiratrici intervenute e via via dileguatesi, il «nido» si ricomponne, pascolianamente riattivando l'affettuoso «A mio padre e a mia madre e ai miei sette fratelli» del lontanissimo libro d'esordio, *Il cieco e la Bellona*, secondo circolarità e coincidenze solo in parte variate che valgono un'acquisizione essenziale: quella di non essere forse mai cresciuto, o di essere cresciuto sempre e soltanto, scrivendo, nell'idea della morte. «Alla memoria dei miei Genitori» è la dedica che intimamente, familiarmente sigla le *Settanta favole*.

Firenze, la letteratura, le riviste

...se avessi potuto, un giorno, condurre a Firenze una vita, un supplemento di vita *du côté de chez Swann*, avrei potuto farlo solo con l'aiuto e l'assistenza di un maestro: Loria...

(Eugenio Montale)

Il conteso ricordo di Loria, il suo inadeguato accredito letterario novecentesco risulta correntemente legato a Firenze: spazi generici e parziali, del resto, cronologicamente troppo circoscritti e di clima, del tutto insufficienti a definire in senso critico il contributo originale e articolato di una presenza, il profilarsi di un'opera, il suo costituirsi ed il suo evolversi.

Loria giunge alla letteratura (alla letteratura istituzionalizzata di una Firenze calamitante, patria primonovecentesca ancora efficiente di produzione culturale e fervido crocevia di intellettualità) con un bagaglio esportabile d'esotico cui le sue origini padane e le sue ampie letture, presto sterminate come un altro mondo, forniscono doviziosamente materia. Sono gli anni di «Solaria», di una letteratura giovane che cerca, nell'Italia e nella cultura del tempo, un respiro europeo, un allineamento moderno all'insegna di aria e luce, di libertà. Loria è con quegli scrittori, è – lui leggermente più giovane di loro e sempre elegantissimo – la *mascotte* di quel gruppo. Il suo debutto nell'ambito della rivista fondata nel 1926 da Alberto Carocci avviene prima sulle pagine del periodico, poi, con un libro, *Il cieco e la Bellona*, nelle edizioni solariane.

Con quell'ambiente stimolante Loria intrattiene rapporti che ampliano biograficamente intimità e fratellanze (si pensi alla sua amicizia con il pittore Colacicchi e in seguito con Alessandro Bonsanti), ma il suo contributo letterario,

pur favorito da un gruppo e da instaurati sodalizi, rivendica da subito spiccate specificità. Nel suo recente *Il caso Loria. Storia e antologia della critica* Nicoletta Mainardi ha ricostruito molto bene, sulla base dei pareri espressi proprio da amici e compagni di strada, questa minuta trama di rapporti in cui forme di solidarietà e divergenze di punti di vista di continuo si intrecciano e, libro dopo libro di Loria, si ridefiniscono. Resta tuttavia valido il giudizio formulato da Luigi Baldacci, secondo cui l'originalità di Loria, la sua anomalia inassimilabile, si staglia con forza su scenari di per sé renitenti al «denominatore comune», agli aggreganti indirizzi d'orientamento e agli intenti programmatici compatti di una scuola: «Loria – scrive Baldacci in uno dei suoi notevolissimi saggi dedicati a Loria, da lui definito senza incertezze autore «tra i massimi del Novecento» – non è stato organico al contesto culturale nel quale ha operato».

Sarà Eugenio Montale, da presenza fiorentina già allora autorevole e come tale accreditata in quel gruppo, a chiedersi, ponendo l'accento su salvaguardate estraneità dello scrittore pure ad un contesto quotidianamente partecipato di incontri e frequentazioni, da dove Loria attingesse «i suoi cuori traditi, gli amanti, i pazzi, i bricconi, i lazzari, i caffettieri e i ruffiani delle sue novelle», sottolineneando da lettore e cronista attento un Loria solitario, pronto a sottrarsi alle socialità più comuni (anche nella grande villa del «Pellegriano», dove la numerosa famiglia Loria vive, Arturo ha proprie stanze ai piani superiori), non solo biograficamente destinato a restare misterioso, appartato: un personaggio sostanzialmente insondato, in molte delle sue pieghe, da tutti.

Per gradi, com'è noto, la narrativa di Loria, specie nei racconti dell'importante terza raccolta, *La scuola di ballo*, si era del resto accinta a semplificare i suoi iniziali apparati scenografici e manieristici, avventurosi e «picareschi», a fa-

vore di una intensità della pagina aliena da ogni effettismo, da ogni sospetta forma di decorazione d'intralcio o di abbondanza. Una deliberata, mirata normalizzazione pseudo-realistica del narrare si era innescata. I guitti, gli angeli precipitati del *Cieco e la Bellona* e di *Fannias Ventosca* avevano ormai dismesso la loro esteriorità esuberante, da parata; i loro impilotabili vagabondaggi avventurosi, da principi e da zingari, si erano trasformati in itinerari verticali spietatamente interiorizzati, autoinquisitoriali, in linea con una nuova, più esigente tensione dello scrittore a mettersi a nudo nelle sue accresciute difficoltà e nelle sue estremistiche insofferenze verso liberi e troppo agevoli abbandoni, movimenti gratuiti, esorcismi scintillanti: per «scendere – come ancora Montale annota – nella regione che sola conta: quella del cuore umano».

La crisi di Loria e la sua paralizzante ossessione scrittoria si rivelano per la prima volta proprio in occasione del conferimento del prestigioso Premio romano dell'«Italia letteraria» intitolato a Umberto Fracchia, nel 1933: con uno sbaragliante «momento triste» (così Loria commenta la sua festeggiatissima affermazione consacrante), una continuità di immagine e di esercizio bruscamente si interrompe. Loria continuerà ad abitare a Firenze, a vivere e frequentare i suoi amici negli spazi culturalmente qualificati e storicamente cangianti di una città, come pure a pubblicare sulle sue altrettanto qualificate riviste (dalla bonsantiana «Letteratura» ad «Argomenti» di Carocci, da «Pègaso» e «Pan» di Ugo Ojetti all'inaugurato «Ponte» di Calamandrei), ma comincerà a sentirsi e a presentarsi presso gli altri come l'«erede di sé stesso»: un sopravvissuto scrittore «disperso e inascoltato», attanagliato dalla sfiducia nei propri mezzi e dal silenzio, per il quale ripensare al passato, alla sua vita di secondo grado un tempo realizzata e così radiosamente accolta, si configura sempre di più nei termini intollerabili ed an-

gosciosi di un colpevolizzante ricordo, di un rimorso volto giorno dopo giorno ad aggravarsi e ferire.

Fragile prospettiva riabilitante e assolutoria, di riscatto e di ripristinabile entusiasmo operativo, non esita a configurarsi – sullo sfondo di una Firenze del Novecento letterariamente ed intellettualmente di nuovo efficiente – anche l'eccezionale militanza civile che la biografia di Loria annovera. È il momento dell'uscita dagli anni bui del fascismo, della ricostruzione sopra le macerie che come segni visibili e violenti la guerra ha lasciato di sé (l'autore vi ha perduto tra l'altro molti dei suoi manoscritti e molti dei suoi libri), e Loria partecipa attivamente (anche politicamente iscrivendosi al Partito d'Azione) di un quadro tutto da reimpostare, fa sue fiducie e speranze di altri, è in prima fila nel ritornare a vivere. Ma basta poco per accorgersi come gli insoddisfatti autoritratti di Loria si ripropongano in controtuce perfino nelle meno sospette affermazioni del lucido e versatile articolista del «Mondo», che adesso, da intellettuale responsabile, sostiene ad esempio che «l'arte può attendere». Alibi e giustificazioni personalistiche restano impliciti.

È in realtà un Loria a sfondo sociale e collettivistico che tenta, nei termini di una rinnovata presenza, l'abbandono di case vuote abitate soltanto da fantasmi, di nicchie monopopolate da statue, di antri umidi e freddi: tutte varianti di un'unica stanza dei supplizi incontrata in termini di scrittura fin dagli inizi di una carriera. In climi storici di rifondazione Loria propugna l'abbattimento della «torre d'avorio» in cui «da troppi anni lo scrittore italiano si è chiuso»; diffida apertamente, dalle colonne del periodico che condirige e a cui fattivamente collabora, della «troppa ambizione di eternità» dell'arte, a cui è bene talvolta rinunciare; afferma di credere nella «sconfinata libertà» dell'artista, aggiungendo però, a propria consolazione e a proprio danno, che «rifugiandosi nei felici ricordi dell'infanzia o in quelli torbidi

dell'adolescenza si dà poca mano all'opera educativa».

Ora il mondo di Loria è «Il Mondo», una testata, una rivista, ma Loria continua a parlare di sé, per sé. Ecco infatti puntualmente, a dieci anni di distanza, in una lettera del 1956, l'immagine che l'autore torna a offrire di se stesso nel declinare un invito collaborativo della rivista «Il Caffè»: «So troppo poco di quanto bolle in pentola con la necessaria conoscenza dei temi; né intendo fare la figura di quegli eremiti che aspettano chi vada a tirarli fuori dalla loro grotta e a riportarli in città. Peraltro, non ho motivo di rammaricarmi (dico in oggi) di nessuno: amici, colleghi, critici, perché col mio silenzio, non dò a nessuno l'occasione di dare troppa importanza alle mie ideologie oppure di dimenticarle per badar solo allo stile. Credo che la cosa più necessaria sia quella di salvar l'anima, cioè di tenersela stretta [cancellato nella minuta: «e di non venderla a nessuno, nemmeno alla donna fatata»] e curarla come fosse il campicello da cui trarremo sempre un po' di sussistenza, e di restituirla, infine, a chi ce l'ha data meno andata a male che sia possibile».

Negli anni Cinquanta, mentre la morte incombe da vicino su di lui, lo scrittore si volge ormai di preferenza, sia pure con esiti espressivi di diversa remuneratività, al mondo antierico, naturale ed ermeticamente sigillato, inesorabilmente vessatorio e vessato, degli animali. Nel nome della chiarezza, le virate in ambiti classici e formalistici, a suo tempo emblematizzate da un pubblicato dramma mitologico-satiresco come *Endyomione* e ora rese visibili dal moderatismo colloquiale-oraziano di una semplice comunicazione epistolare, danno luogo alla composizione di sobrie, quintessenziali moralità di tipo favolistico e, insieme, all'infittirsi di dolenti composizioni in versi. Dall'antiumanistico, chiuso mondo degli animali, dei più tellurici e quasi invisibili animali, dai più ignorati e nascosti, dai più perseguitati e bistrattati: da questo ultimo mondo dell'ingiustizia e del-

l'assurdo, da un universo di senza parola, Loria ci si profila ancora, né più né meno che nell'antico racconto *Il falco*, come uno scrittore in cerca di «calore», alla ricerca della vita.

Pure in accezione di scritture terminali sufficientemente parallele, analogamente concentrate e tormentate (l'assillo è testimoniato dall'impressionante congerie di redazioni e redazioni accumulate), sul Loria illuminato, bonsantiano delle *Settanta favole* sopravanza di sicuro l'eccentrico, recluso ed elegantissimo poeta del *Bestiario*: un autore civilmente inutilizzabile, esibitamente fuori del tempo e delle sue cronache, contratto, tragicamente lirico e differito, dedito ad altre vite, tanto da far pensare a Schlegel – «Come una piccola opera d'arte, un frammento deve essere totalmente staccato dal mondo circostante, e chiuso su se stesso come un istrice» –, o al testo stesso di poesia secondo Derrida: «chiuso a riccio, irto di spine, vulnerabile e pericoloso, calcolatore e inetto (si espone all'incidente proprio perché, sentendo il pericolo sull'autostrada, si appallottola)».

IX

LUZI E IL NOVECENTO

A stento ci raffiguriamo le cose terrestri, scopriamo con fatica quelle a portata di mano; ma chi può rintracciare le cose del cielo?

(*Libro della Sapienza*, 9,16)

Cupa città, con te mi riconcilio
pensando alla Madonna che ti fece
Simon Martini per eterna prece.
E tu più non mi sembri come esilio.

(F. Tozzi, *Fascicoli*, II,15)

La poesia di Mario Luzi affianca, nel suo evolversi e nel suo radioso, rigoroso costituirsi in opera, molto Novecento, lo accompagna: dai lontani anni Trenta dell'esordio al sensibillissimo punto di passaggio al nuovo secolo e al nuovo millennio. Si delinea un percorso la cui portata di fatto artistico si rivela tutt'altro che estranea ad una contestualizzazione storica, di carattere generale e squisitamente specifico, fra storia, intendo dire, e storia della poesia. In altri termini l'intera opera poetica di Luzi può essere letta e criticamente ripercorsa come una sorta di grande attraversamento che, nell'assoluta originalità dei tratti di riconoscimento che è tipica di ogni vera opera d'arte, consente anche – proprio a

vantaggio di quella originalità, della sua validità di avvenimento testimoniale e profetico – il recupero di una più ampia, allargata esemplarità rappresentativa rispetto ad emergenze, dinamismi e vicende di tipo storiografico.

Con i versi de *La Barca* Luzi, appena ventunenne, debutta ufficialmente come poeta. La raccolta, apparsa nel 1935, subito segnala una vocazione al «canto» della prima poesia luziana, stante l'originario sottotitolo di sapore leopardiano *Canti* che sigla l'edizione e addirittura si riverbera su singole titolazioni interne (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, ad esempio, o il poi espunto *Ultimo canto di Don Giovanni*).

Fin dall'inizio, la disposizione verso le capacità evocative della parola si intreccia con la fiducia nella rappresentazione visiva di quanto costituisce e costituirà per Luzi l'oggetto privilegiato del fare poetico: la vita considerata nel suo incessante fluire, il suo inesorabile trascorrere colto attraverso il discorrere altrettanto naturale e fatale di essa. «A Guanda non piaceva il titolo *La Barca* – confidava Luzi all'amico Piero Bigongiari, dedicatario del *Canto notturno*, al momento di licenziare la raccolta –, ma io ho insistito su quello. È significativo e appartiene ad un oggetto reale senza essere fraseologico e troppo apertamente logico come lo sono anche i migliori e più concreti di questi ultimi anni: *Realtà vince il sogno*, *Sentimento del tempo*». La sua opzione è dichiaratamente rivolta – tra referenti betocchiani e ungarettiani di per sé indicativi di una implicita, sicura contestualizzazione storica del debutto – ad un lirismo non per astrazioni ma per segni concreti, ad un linguaggio che «senza essere fraseologico e troppo apertamente logico» aspira ad appartenere a un oggetto reale, a sostanziarlo, a farsi espressione del trascorrere, del mutare, della metamorfosi vitale.

La ricercata armonia dialettica convoglia a sua volta

quella tra soggetto e oggetto, io e natura, spirito e materia che la poesia di Luzi realizza in modo personalissimo nell'ambito dell'avventura ermetica degli anni Trenta: di qui, cifra stilistica inconfondibile, l'adozione preferenziale del «noi» e del «voi» rispetto all'«io» ungarettiano e al «tu» montaliano. Recensendo nel 1937 *La Barca* su «Il Frontespizio» Luigi Fallacara scrisse con perentorietà di giudizio: «*La Barca* è un momento di maturazione che presuppone l'esperienza della poesia moderna, ma non ne deriva». Il superamento dell'apriorismo di Ungaretti e di Montale, e in genere della condizione simbolista approdata con Mallarmé all'assenza e al silenzio, passa in Luzi attraverso l'interiorizzazione della lezione dei moderni sul valore assoluto della parola, e cioè la scoperta spontanea, istintiva, del suo valore sacrale, atto testimoniale e profetico di un rinnovato rapporto tra l'uomo e il mondo.

L'antitesi individuo-cosmo, tempo-eternità, che rappresentava la grande problematica lasciata in massima parte irrisolta dalla tradizione novecentesca a lui precedente, è da Luzi rimessa in gioco e rifiuta nella poetica della «fisica perfetta» tipica del primo libro. La «barca di salvezza» – secondo il Montale di un celebre componimento degli *Ossi di seppia*, *Crisalide* – sarà il luogo deputato di questa sintesi di esperienza ed esistenza, la dimensione purgatoriale da cui, scampati al naufragio (e *Allegria di naufragi* era stato originariamente il titolo dell'*Allegria* ungarettiana), tentare la risalita – come la poesia di Luzi già dice – «dalle foci alle sorgenti» (*Alla vita*).

Il poeta esordiente subito avverte, insomma, oltre al valore di una tradizione, l'importanza delle esperienze poetiche allora dominanti, ma va per la propria strada, resuscitando semmai, soprattutto nell'ammirazione di Rimbaud e in quella di pensiero del Mauriac frequentato in parallelo, la dimensione di un cattolicesimo di provincia che origina l'at-

to poetico; atto poetico – come sottolineava prontamente l'altrettanto giovane Giorgio Caproni – promosso e conquistato da un giovane uomo di fede. «Di questa pace interiore – sostiene Caproni nel recensire *La Barca* –, cui solo un compiuto credente può giungere, è naturale riflesso anche la pacificazione dei modi esteriori. [...] Pacificazione che, qui, si manifesta appunto in musicalissimi modi»; talché, in una prospettiva «umanamente elegiaca» còlta e puntualmente valorizzata negli esiti formali che il testo propone, «si possono rintracciare in Luzi – è ancora Caproni a sottolinearlo – due distinti ma non contrastanti motivi: un radicato affetto per le cose e i sensi, e il dolore che, con la coscienza della lor vanità, esse arrecano all'anima».

All'«emozione di un primo contatto con la vita» rappresentato dalla *Barca* (un'emozione, ciò nonostante, culturalizzata, che si mostra precocemente esigente, nutrita di sicure letture: Rimbaud, Hölderlin, Foscolo e Leopardi, lo stilnovismo, Sant'Agostino e Pascal, Valéry, Mallarmé, Rilke, Campana, tutti gli interessi culturali condivisi da Luzi con gli amici che dalla barca vedono con il poeta il mondo, e cioè la generazione ermetica facente inizialmente capo alla rivista «Il Frontespizio») segue *Avvento notturno*, la seconda raccolta poetica luziana uscita da Vallecchi nel 1940, considerata il testo canonico del cosiddetto «ermetismo fiorentino» o, secondo un criterio aggiornato di storiografia letteraria più restrittivo e specificante, oggi prevalente, dell'ermetismo *tout court*.

Sta di fatto che *Avvento notturno*, libro tra i più costruiti di Luzi, nasce in singolare sintonia e felicemente a contatto con le posizioni teoriche enunciate da Carlo Bo nel celebre manifesto critico di *Letteratura come vita* – apparso sul «Frontespizio» nel settembre 1938 – relative ai caratteri della nuova poesia, inoggettualità e analogismo: un testo dunque esemplare della fenomenologia tipica dell'ermeti-

smo, in cui poesia e critica risultano esperienze letterarie strettamente collaboranti e interagenti.

In *Avvento notturno* scatta infatti l'emergenza formale come stile unitario della perdita dell'originario mondo figurale luziano dinanzi al problematizzarsi del rapporto intuizione-esperienza: la giovanile «fisica perfetta» della *Barca* si incrina, la complicazione meditativa rompe un incanto, esige nuovi rilevamenti, incentiva nuove partenze ancorché i porti a cui attraccare appaiano di più difficile identificabilità.

Le presenze «affettive, sensibili» del primissimo Luzi si dileguano o sopravvivono trasfigurate dall'incalzante, invasivo *notturno*. Già il titolo risulta ancora una volta emblematico nel dichiarare le ascendenze orfiche di questa poesia, da Rimbaud a Mallarmé, all'esempio primonovecentesco nostrano di Dino Campana, l'allora sottovalutato poeta dei *Canti orfici*. Impedito alla visione e al canto, termini di una confidente quand'anche non ottimistica adesione alla vita, il poeta stesso rivendica per sé, con significativa condizione delle asprezze tipiche del linguaggio poetico di Montale, una zona d'ombra: zona d'ombra, però, tutt'altro che dimissionaria, dalla quale lasciare affiorare i simboli, le uniche vere realtà predicabili in una dimensione di accresciuto rigore investigativo circa la propria consistenza esistenziale: «Ombra, non più che un'ombra è la mia vita» (*Maturità*).

Siamo del resto, storicamente, alla vigilia della guerra. L'esistenzialismo spiritualistico di cui si nutre la musa luziana esige a questa altezza cronologica nuove drammatiche misurazioni con la sostanza dell'uomo e nuovi perentori coinvolgimenti nella trascendenza. L'istanza mistica risultata culturalmente declinabile in solitudine ascetica da opporre al tempo frammentario della storia pregiudica nel Luzi ermetico l'incontro con il Verbo dialettico tra divino e

umano. Soccorre, a immagine del *Logos* neoplatonico, l'unicità polisemica della parola-simbolo: della parola, cioè, fondante la realtà «altra».

«Dovrei anche parlare – testimonierà Luzi in margine a questa esperienza – delle letture solo in parte ordinate; di Mallarmé, di Rimbaud, di Eluard scardinati dal loro sistema e ascoltati come voci perdute nel mare dell'esistenza. Con questo saremo nel cuore delle liriche della mia seconda raccolta, *Avvento notturno* [...]. Qui il flusso della vita insegue se stesso in modo più angoscioso e batte contro gli emblemi della perennità divenuti più umbratili, più sibillini ritorcendosi in certe interrogazioni senza risposta».

È straniante, in effetti, il nuovo paesaggio della poesia: «per le rosse città dei cani afosi / convessi sopra i fiumi arsi dal vento» (*se musica è la donna amata*); «il tuo collo più freddo dei tesori / raggia nell'aria la defunta ebbrezza / di sorgere così casto e dolente» (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*); «Nel rispecchio / degli opali pesanti indugia il vecchio / orror della mia vita, a malincuore // dietro eterni cristalli occhi di mica / irraggiano una funebre interezza» (*Città lombarda*); «Decade sui fiochi prati d'eliso / sui prati appannati torpidi di bruma / il colchico struggente più che il tuo sorriso / che la febbre consuma» (*Già colgono i neri fiori dell'Ade*); «Ma l'eterno addurranno irrigidite / le chimere che inalano la sera / sopra i tetti sublimi interrogando» (*Periodo*); «Forse è un'ombra del cuore l'orrore che disarma / e raggela sui vetri lo stupore / delle grida chimeriche negli atrî» (*Patio*).

L'«elegia complessa» cui Luzi ha presto associato la sua figura di poeta nel solco della grande tradizione italiana che va da Petrarca a Leopardi, si attua ora nelle forme etico-linguistiche dell'interrogativo sospeso, senza risposta («Verso dove?», *Cuma*), realizzando il modo tipico e strutturante *Avvento notturno* del movimento che mentre si afferma si nega.

Una circolarità che incatena: solo la fuga verticale è ammessa. Ecco il processo astrattizzante cogliere immagini inaudite, fino all'imprevisto, contaminato esotico di scenari mediorientali e alle stilizzazioni visive da oltranza semantica. Il risultato, come in *Avorio*, è una sintesi intellettuale e immaginativa raffinatissima. Ma basta l'affacciarsi di un io dubitativo dall'avamposto avversativo ad escludere la possibilità per Luzi del mero gioco intellettualistico: «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?».

Partito «disarmato» e senza mete, è come se Luzi andasse cercando lontano quanto poi riconoscerà di aver avuto sempre vicino. «Ma per essere sensibile alla poesia integrale e continua che è nel mondo – è questo il bilancio positivo da lui rivendicato all'esperienza solipsistica di *Avvento notturno*, la sua replica alle accuse di sterile isolamento che gli verranno rivolte anni dopo, in mutati contesti storici e storico-letterari –, un poeta deve essere cresciuto e giunto alla maturità, alla sua chiarificazione».

In *Un brindisi*, il terzo libro di Luzi, i margini dell'incertezza nella decodifica delle cose si fanno più ampi. La drammatizzazione risulta significativamente in atto anche seguendo le articolazioni interne della raccolta, indirizzate esse stesse, spesso, ad una formalizzazione espressionistica di motivi, immagini e sonorità. *Un brindisi*, edito da Sansoni nel 1946, comprende, oltre l'importante poemetto eponimo, testi scritti tra il 1940 e il 1944. Un brindisi, potremmo dire, in stato di *siccitas*, perdurando per chi scrive la condizione di esilio e di clandestinità cui la poesia è costretta in tempi di perdita dell'umano, non meno che la tensione a spazi salvifici, di riscatto, alla cui individuazione il libro offre, coadiuvato nella sua intonazione dalla tragica temperie storica in cui la sua genesi si situa, un contributo di rilievo.

Al poemetto eponimo Luzi rivendicherà in seguito il ca-

rattere di «una prefigurazione, tra allucinata e orgiastica, del dramma della guerra che mette a soqquadro il falso olimpo o giardino di Armida in cui molti credevano di vivere». L'assenza predica in negativo, secondo gli stilemi culti di *Avvento notturno*; ma il «silenzio ostinato della terra» rimanda anche ad altri echi più vastamente condivisibili, il dolore e il pianto. Una nuova disponibilità al colloquio, così promettente per gli esiti a venire della poesia di Luzi, si inaugura.

La centralità di *Un brindisi* emerge compiutamente, in tutta la sua importanza, bilanciata come si dimostra tra assenza e tempo. È un momento di trapasso, ma una conquista imprescindibile e densa di futuro, tra impatto storico e spregiudicata coscienza di un destino umano che in quelle vicende si incarna, può dirsi ormai effettuata. Come dice persuasivamente Giancarlo Quiriconi: «Rifiutando ogni facile certezza, consapevole della difficile decifrabilità di una realtà mutevole e sfuggente, Luzi combatte l'orgoglio di una conoscenza acquisita una volta per tutte e non più falsificabile, ponendosi così nelle condizioni di una comprensione profonda e poliedrica: ecco allora che se una parte del proprio io spinge all'astratto, alla speranza fiduciosa in un destino di felicità, proprio quell'attesa continuamente viene rintuzzata dalla consapevolezza del negativo e da una sfiducia – derivata dalla frequentazione del dato esistenziale – verso una soluzione di destino maggiore».

Ai richiami di qualsiasi distrazione o tentazione mistificante si è sostituita una totale richiesta di aderenza: una scommessa, per la parola del poeta, più impegnativa e complessa. Il testo successivo, *Quaderno gotico*, viene configurandosi come «l'album di un amore tanto più esaltante e spiritato quanto più l'animo ne aveva bisogno dopo l'aridità, la paura, l'angoscia, l'odio»: in questi termini la condizione individuale del poeta pare spiritualmente accordarsi

ancora una volta a quella storica, compartecipando a suo modo delle speranze di un clima di rinascita e di fervore come quello della Liberazione. Il titolo di questa biografia sentimentale ne annuncia il carattere prevalentemente diaristico secondo il registro «gotico» dello spiritualismo trecentesco, dallo stilnovismo cavalcantiano e dantesco al *Secretum* di Petrarca, incentrato sulla rarefazione simbolica dell'episodio amoroso e sulla sua stilizzazione letteraria nelle forme di un canzoniere dedicato alla «Donna-Anima-Vita perfetta».

Sotto il profilo ideologico, l'avventura degli affetti esperita in *Quaderno gotico* vale tuttavia a riconfermare principalmente il concetto di estraneità: un'«ideologia del deserto», come l'ha definita Scarpati. Ma anche così, come è stato detto, «La crisi dell'ermetismo si consuma; la fede nel linguaggio non è più assoluta; la “funebre interezza” si spezza» (Anna Panicali).

Primizie del deserto, all'inizio degli anni Cinquanta, rappresenta ormai un convincente esito *in progress* del poema ascetico che l'autore va componendo, nella direzione che la raccolta venuta dopo, *Onore del vero*, del 1957, confermerà irreversibile: un itinerario, calamitante e profondamente maturato, verso l'accettazione della trascendenza nella immanenza, della natura che si invera nella storia, e infine della vita e della poesia che significano appunto in quanto «primizie del deserto», nel segno della apertura all'altro, di una disponibilità cordiale e illimitata all'offerta di sé dal vuoto della condizione esistenziale.

Ed è il deserto, luogo deputato per tradizione biblica all'esercizio penitenziale e all'attesa, la condizione che prepara la rivalutazione della solidarietà del contatto e della condivisione con il mondo degli uomini. Nell'opera di Luzi viene qualificandosi e sortendo risultati lo sforzo che è insieme attrazione irresistibile a una presenza cristiana di tipo ago-

nico, per niente riluttante ai confini dell'effimero.

Sta di fatto che il discorso poetico luziano, evolutosi con il passare degli anni, è ora circolarmente rivolto dall'io al mondo e dal mondo ancora all'io, incentivando in parallelo il processo di rottura solipsistica. Dall'ombra, dal grigio, dall'«uggia» del tempo passato si schiudono «radici, rami, foglie», si intravedono nuove «foreste inestricabili»: è il tempo, la stagione diremmo, ripensando all'originario titolo di *Onore del vero, Cose estive*, dove si imposta e artisticamente prende forma l'idea di un realismo tutto «naturale», nella convinzione che – sono parole del poeta – «non nella realtà secondo la nozione che implica di essa il realismo, ma nella natura percepita con purezza, nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico; e di superare la grande eresia romantica, il che è dopo tutto il fine implicito del realismo di ieri e di oggi».

Di qui la coerenza estrema del percorso poetico del Luzi ermetico e tardoermetico: una lenta, costante risalita «dalle foci alle sorgenti», dalla crisi dell'essere alla «assolutezza dell'esistere». Sta di fatto che proprio in queste liriche Contini individua con esattezza il «punto di mediazione» fra due grandi «maniere» della poesia di Luzi: quella giovanile e quella di lì a poco inaugurata – passando attraverso l'episodio, solo in seguito recuperato e reso noto, di *Dal fondo delle campagne* – da *Nel magma*.

Dal *Giusto della vita*, secondo scansioni d'autore, a *Nell'opera del mondo*. Pubblicata da Scheiwiller nel 1963 e ristampata tre anni dopo da Garzanti in un'ampliata edizione, la raccolta *Nel magma* segna un nuovo corso della poesia di Luzi. Qui la relazione fra il poeta e il mondo si imposta in termini davvero inediti, in gran parte sconosciuti finanche all'espressività dialettica e ferma di *Primizie del de-*

serto, all'urgente pronuncia di trapasso di *Onore del vero* e di *Dal fondo delle campagne*.

Si determinano *ex novo* forme di coinvolgimento della soggettività con il reale, si mettono a punto i corrispettivi stilistici avvertiti come inevitabili al fine di realizzarle compiutamente, e l'operazione si articola sui due piani come risposta del tutto naturale, immune da prevaricazioni volontaristiche o squallidi calcoli di attualità a tutti i costi. In *Nel magma* si assiste, secondo una formula che continua a convincere, al passaggio del poeta come «voce» a poeta come «persona». *Nel magma*: come nella contraddittoria e disorientante società italiana prodotta dal dopoguerra, che, proponendo nuove realtà e nuovi miti moderni, eccita l'ingresso del quotidiano e rende improrogabile, nel vivo della poesia, condivisioni ed aperture dialogiche e interrogative; ma anche *Nel magma* come al presentarsi incandescente della vita, come nel mutamento incessante della metamorfosi che quella vita continua.

Orizzontalità e verticalità per piani incrociati, per ibridi, per garbugli, per molteplicità e simultaneismi che il discorso poetico, persino nella scelta vocabolaristica allargata, da *sermo merus* oraziano, riflette. *Nel magma*: anche la prospettiva culturale, poeticamente privilegiante l'esempio dantesco a scapito di una tradizione monolingua di tipo petrarchesco, si precisa in senso magmatico nella fiducia in un'invenzione che si genera «dall'interno delle circostanze e del loro contrasto», nell'abbattimento di qualsiasi aprioristico atto di autorità letteraria e individualistica a favore di una presenza immanentistica che è compresenza, nonché possibilità di decantazione: dall'immersione nel divenire mutante alla contemplazione di esso.

Un critico, Giuseppe Zagario, ha a suo tempo riassuntivamente parlato, a proposito dell'atteggiamento poetico inaugurato da *Nel magma*, di una sorta di *Luzieide*, una di-

scesa agli inferi moderni: «un viaggio (omerico-virgiliano-dantesco) tentato dentro il magma moderno della materia cosmico-umana». La componente cattolica reagisce di comparto: da un cristianesimo pascaliano, tramite una presenza apostolica di tipo paolino, si giunge a Teilhard de Chardin. Niente appare più separabile, garantito dalla propria autosufficienza, sicuro nei propri confini. Il monologo si spezza, la voce si scinde in voci e si impersona, il linguaggio si contamina, dando luogo ad un «linguaggio assai risentito – sono rilievi di Contini – ma ormai di nobile estrazione saggistica».

È il Luzi del confronto, serrato e implacabile, sul grande tema dell'essere nel mondo dell'uomo contemporaneo. Il procedere dialettico, per dubbi, interrogazioni, affermazioni e subitanee smentite, tipico della riflessività luziana, si attua adesso (si pensi a un testo emblematico, noto e bellissimo come *Presso il Bisenzio*) nella forma visibilizzata ed espansiva del dialogo, cui non è estraneo, come già nelle situazioni di attesa e di ascolto verificatesi delle raccolte precedenti, l'influsso del teatro eliotiano. In *Nel magma* la trasformazione che è motivo *naturale* e nel contempo *storico* trasforma il linguaggio nelle sue strutture profonde, obbligando come non mai la poesia ad accettare una ridefinizione di sé e della propria testimonianza che acquista il valore di un mandato per gli sviluppi futuri della operatività di Luzi. È l'annuncio in atto di una poetica che apre alla religiosa fiducia nella ulteriorità della creazione, nella sua perfettibilità.

Anche la funzione della storia, sempre più frequentemente allusa nella poesia di Luzi a partire dalla crisi di *Un brindisi*, convoglia in tale prospettiva, proprio quando essa sembra assumere valenza protagonista nell'ambito della ricerca luziana attraverso il dibattito a più voci sulle problematiche del mondo contemporaneo, spazio di conflittualità

ideologico-religiosa contro i resistenti motivi della solitudine, della incomunicabilità, della sofferenza fisica, del dolore.

La ricognizione del reale continua. In *Su fondamenti invisibili*, il primo libro degli anni Settanta, la poesia di Luzi torna a una elettiva dimensione in verticale, non meno coinvolta però negli incontri e nei colloqui. Nonostante le apparenze, *Su fondamenti invisibili* rappresenta in questo senso quasi un corollario di *Nel magma*. Se gli esiti severi della precedente raccolta erano riusciti più esplicitamente narrativi e distesamente drammatizzati per il loro carattere incoativo, il modo giusto di aderire alle ragioni stringenti del cambiamento – impostosi a Luzi, come egli ricorda, nei termini di una «mutazione interiore» – si completa: in *Su fondamenti invisibili*, una volta effettuato lo stacco, la dinamica dell'interrogazione risulta senz'altro più libera ed inclusiva.

Ora, se il visibile è presente anche come puntuale riferimento alla cronaca (si pensi alle immagini di Firenze devastata dall'alluvione) e magari amplia i suoi confini a livello geografico (dai paesaggi familiari di Siena, della Toscana e di Urbino a quelli dell'India), la rotta è programmaticamente puntata ai suoi fondamenti, seguendo un imprevisto accavallarsi di suggestioni e rifrazioni che di continuo riporta all'indecifrabile mistero della «creazione incessante».

Niente ritorno all'ermetismo, ad ogni modo. Sulla scia di una acquisita totalità espressiva di ascendenza dantesca, la direzionalità comunicativa dell'ultimo Luzi, oltre l'oscurità che è delle cose e degli eventi, rimane salvaguardata; e non si vede come, del resto, il tentativo di definizione di sé e del proprio ruolo poetico avrebbe potuto disconoscere i frutti di *Nel magma*, considerandoli un episodio eccezionale e irrelato, un'avventura di rapporti da chiudere fra parentesi. Quel che conta è piuttosto, ormai, un rinnovato e così ritrovato atto di fedeltà incondizionata alla vita, in qualsiasi senso essa si muova: «vita fedele alla vita / tutto questo

che le è cresciuto in seno / dove va, mi chiedo, / discende o sale a sbalzi verso il suo principio... // sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta» (*Vita fedele alla vita*).

Al fuoco della controversia, il libro del 1978, rilancia così l'idea della poesia come luogo dello scontro e della sintesi, condizione di espiazione e di salvezza. «Lui» e «lei», le infaticabili voci protagonistiche del «mortale duetto» – «tra uomo e donna, poeta e poesia» come suggerisce in margine l'autore, secondo categorie riconducibili alla opposizione in lui fondante tra essere ed esistere –, patteggiano qui, «nel vivo della rissa» (*Per una festa*), le modalità di un confronto che ha il valore testimoniale e profetico della unità inscindibile di avvenimento, evento ed esperienza.

La disputa si svolge, come ha scritto acutamente Fortini, «al fuoco di una controversia monologante, in traccia di qualcosa che di un solo tratto superasse il dualismo (“medievale”) di natura e fede e anche quello (“moderno”) di natura e storia e salvasse, sempre più minacciata, la integrità». Sono brani, schegge, frammenti, inseguimenti dell'«imprendibile avvenimento» (*Graffito dell'eterna zarina*) che è per Luzi la vita. La posta è alta, se a segni minimi, registrazioni impercettibili, si è disposti a riconoscere il massimo di significanza; e tutto si gioca sul piano della parola, costretta a relativizzare il suo giudizio, a segmentare e rendere inclusiva la sua dizione.

L'assetto formale della raccolta reagisce, in altri termini, al bisogno di una liberazione dalla «lettera». Le partecipazioni di discorso diretto risultano non a caso preferenzialmente polverizzate e ligie all'impasto linguistico, che per suo conto le assorbe, non di rado frantumando le interferenze e riducendole persino a interiezioni; gli incisi sono frequentissimi. Ne deriva un dissonante spartito ritmico-semantico che rende talvolta precaria l'enucleazione dei piani del discorso (ideograficamente di più varia visualizzazione),

come esemplarmente accade nel primo tempo del *Filo perduto dell'avvenimento*:

Ma ecco il pensiero della vita le si stanca, l'idea
di sé le si disfa dentro,
nube sottomarina
sfioccata in movimento
verso un'altra nebulosa malferma – chi sa
se ancora lei – lei in un tempo diverso? – no,
nessuno può saperlo, e lei meno che meno che fluttua
sbattuta dalle correnti del fondo
e si perde a brano a brano, tutta, strada facendo.
Ma, prima, ancora un guizzo
di riluttanza – a che cosa, si domanda,
dov'è l'indelebile corallo, il passato, a quello voglio afferrarmi.
Ma niente. Il folto, il troppo ramoso
la confonde, la disunisce. E
«finiscimi» sussurra
allo squalo invisibile tant'è
silenzioso e trasparente che adesso la smembra, «rinascimi»
[grida

a una madre eterna onnipresente sott'acqua
e in quella alza uno sguardo annegato
allo scoglio di mutismo
dell'uomo fermo di fronte
che da quando – da secoli? – la osserva.
La osserva – ah, ah, – o l'aspetta al guado?
Non sa, del resto ancora un poco, ne è certa,
e poi le parrà strano, provato quasi da un'altra
– da un'altra o da nessuno? – pensa, quel dubbio, quello
[sgomento.

Una cospicua utilizzazione del modulo parentetico interviene ad accrescere la dimensionalità dell'interrogazione luziana, che di regola si presenta pure a livello di sintassi. Se anche per Luzi il centro e il senso del mondo si sono resi di

più difficile reperimento, non è che la sua poesia intenda prestarsi ad una livellante ed in definitiva dimissionaria, arresa registrazione mimetica del multiforme, all'azzeramento di ogni volontà interpretativa in nome dell'immediatezza cronistica e dell'inglobamento.

Le più recenti raccolte, da *Per il battesimo dei nostri frammenti* del 1985 a *Sotto specie umana* del 1999 – ed è un Luzi altissimo, formidabile –, vengono così a costituire una sorta di organica risposta di consuntivo, tutta dalla parte della poesia, ai quesiti che l'affidarsi novecentesco alla scrittura in versi aveva da sempre posto all'autore.

«La poesia – sosteneva Mario Luzi nel 1954 – respira un profondo bisogno di unità laddove la vita psichica e la vita organizzata degli uomini d'oggi è estremamente frammentaria. [...] Ma quella sintesi potrà operarsi oggi nella realtà quando, come dicevamo, manca ogni seria premessa a concepire integralmente il mondo come realtà che ha principio e termine in se stessa? Oppure la poesia dovrà adattarsi a vivere in sparsi e bruti frammenti?». «Ciò che unicamente ci rassicura – dice adesso il poeta – è la vita in sé, lo spandersi continuo della vita sul pianeta nell'universo». Due magisteri poetici – quello di Luzi, appunto, e quello del suo «solo umile maestro» Carlo Betocchi, ora evocato in un'epifania poetica severa e struggente circa la consistenza della fede (*Abiura io?...*) –, in forme di conoscenza che sono slanci di carità, arrivano a toccarsi.

Per adeguarsi al ritmo dell'unica realtà certa, quella della «creazione imperante», la poesia dovrà promuovere dunque nuovi «battesimi»: nominare, condurre l'inespresso alla sfera privilegiata dell'espresso, amorevolmente collaborare ad un processo riconosciuto misteriosamente in atto e insieme drammaticamente intralciato, smentito. Ed è proprio rivolgendosi al sopravvissuto repertorio del vivente rimasto in sintonia con il *Logos* che la poesia fa parlare la natura e in quel-

le manifestazioni intatte attinge la profondità della vita. Ecco nei libri dell'ultimo Luzi, non come un'ideologia regressiva ma come una propedeutica per simboli e modelli di comportamento all'umano, a documentare anche per l'uomo la possibilità di un *discorso naturale*, una pernice, le rondini, una trota, ancora – al pari che nella *Barca* – un fiume: «C'è tutto *quello*. E c'è / lui fiume, / ne vibra intimamente / il senso. C'è questo, c'è prodigiosamente» (*Fiume da fiume*).

Apparizioni improvvise, minime increspature, voli librati in alto, movimenti nell'acqua e nel cielo liberi e segnati: celebrazioni incantate della naturalità che sono studi meticolosi, scientifici (vengono in mente gli esperimenti di Koelher sugli uccelli e l'ipotesi etologica dei «pensieri inespresi») di verità istanti: uno stesso pensiero, nella poesia di Luzi, «scritto in ogni parte / in ogni parte operante» (*Essere rondini*), «diffuso e onnipresente» (*Pernice*), che si realizza in segni, che si esprime, che riattiva di continuo comunicazioni.

Così, per via di immagini irresistibili, la poesia di Luzi non commemora l'uomo: lo richiama a se stesso e alle sue funzioni, lo spinge soprattutto, per via naturale, a ritrovare il contrassegno specifico della sua appartenenza a una vicenda: la parola, quella parola in cui «era la vita; e la vita era la luce degli uomini», secondo l'epigrafe giovannea posta ad apertura di *Per il battesimo dei nostri frammenti*.

L'uno e il tutto, il «misterioso rapporto». Anche semplici rilievi titolistici possono rivelarsi criticamente rivelatori. Come in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *Frase e incisi di un canto salutare*, la raccolta del 1990, singolari e plurali significativamente convivono nella stretta grammatica titolativa. Fanno eco, per bilanciamento e a integrazione, le rispettive epigrafi inaugurali, l'una – tratta, come dicevamo, da San Giovanni – volta a convogliare fiducie e auspici nell'unitario ricongiungimento genetico all'ordine del *Ver-*

bum, l'altra indirizzata a riconfermare tramite Dionigi Areopagita la deducibilità conoscitiva e caritatevole di incontri moltiplicati, valutati operanti: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti».

La moltiplicabilità che l'atto creativo promuoverà nel corso del libro ha il suo suggello nei *Nomi divini*, di nuovo all'insegna del *Verbum*, dell'unitarietà che si dipana e cresce, che compie progetti, che incarica. È, per Luzi, una prosecuzione della ricerca; ed è nel contempo il peso responsabilistico subito compiutamente avvertito e dichiarato da *Auctor*: «Non ancora, non abbastanza, / non crederlo / mai detto / in pieno e compiutamente / il tuo debito col mondo»: un mondo-libro, il «testo» per antonomasia, da leggere e da scrivere, per collaborazioni attive.

Tutto appare misterioso e certo, tutto è inesauribile. *Frase e incisi*, appunto, di *un canto*, ambigualmente di salute e di salite: «Né sai perché, dove fosse il disaccordo / che ti ha tritato la vita, / tormentato il canto». Così si conclude *Auctor*, secondo un compito da adempiere e adempiuto. Il rinnovato tentativo di «leggere il leggibile» torna a farsi contraccambio in parola, libro «aperto», «gioiosamente offerto», scrittura. Come magnificamente si dice in *Scrive, lui*, un movimento della sezione terminale *Nominazione*:

Scrive

lui scriba

il già scritto da sempre
eppure mai finito,
mai detto, detto veramente.

Chi suscita quei semi,
chi anima quel firmamento?

Opera

la sua propria genitura,
si risveglia
a se stesso il morto segno.

L'autore? Non sa niente di sé,
l'autore – Mia è la prova, mio il martirio –
pensa lui che scrive
– o è questa la creazione,
lui che scrive appunto?

Ed è una creazione inarrestabile quella cui la poesia di Luzi partecipa, fedele alla sua chiamata profetica, alla sua missione battesimale che allarga i confini del mondo dando nomi all'inespresso. La rilevazione dei segni è così partecipe e assorta che la prossemica resurrezionale varia di voce, ribadendo l'appartenenza della poesia di Luzi a «una sola universale sostanza» di creazione naturale, di libro scritto con se stesso, di opera asseverante l'unica verità essenziale di una vita che nasce e rinasce a se stessa, perennemente.

Al seguito del pittore medievale Simone Martini, che si immagina di ritorno da Avignone alla natia Siena per l'ultimo viaggio, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, del 1994, la poesia di Luzi compie un nuovo percorso iniziatico, purgatorio, che punta stavolta direttamente al «cuore dell'enigma».

Ricollegarsi a un proprio passato significherà così anche recuperare a ritroso emergenze della propria poesia, concedere nuovo credito a segnali disseminati lungo un cammino già fatto, sottoscrivere ricorrenze: la «terra toscana brulla e tersa» che «fila anni luce misteriosi, / fila un solo destino in molte guise» (*Dalla torre, Dal fondo delle campagne*); «La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia / traverso il mare mosso / di crete dilavate / che mettono di marzo una peluria verde / è una strada fuori del tempo, una strada aperta / e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma» (*Nel corpo oscuro della metamorosi, Su fondamenti invisibili*); «La terra senza dolcezza d'alberi, la terra arida», «luogo non posseduto dal senso, una plaga diversa / che lascia tran-

sitare i pensieri / però non li trattiene, non opera come ricordo, ma come ansia. / Inganno o verità, miraggio o evidenza» (*Tracce o inganni*, III, *Al fuoco della controversia*); «Prima una terra terrosa, / poi un'altra, no, la stessa / improvvisamente ultraterrena» (*Fuori o dentro lo strampalato albergo*, XI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*).

La terra promessa è Siena, «matria»-Maestà in trono di luce scolpito «tra natura e sogno»: lei, il suo paesaggio e la sua arte, che è metafora del mondo, figura delle sue dolcezze e delle sue perdite, città di Dio e dell'uomo le cui fonti celebrano in acqua e in fuoco il rito della «creazione imperante»; lei, che è memoria degli incontri primigeni del poeta-pellegrino, delle emozioni altrettanto indelebili della sua adolescenza .

Il ricordo inseparabile di Siena riattiva adesso – come affermava il poeta in *Frasi e incisi di un canto salutare* – il «viaggio della mia preghiera», secondo la chiamata elettiva ora prevista dall'epigrafe inaugurale da Sant'Agostino: «Ascolta tu pure: è il Verbo stesso che ti grida di tornare...». Tornare «come naufrago» o «come transfuga», come chi ha percorso un faticoso viaggio di risalita volto ad un *primum* in cui colludono fisicità e trascendenza, esperienza mistica ed esperienza estetica della realtà, l'epica del vissuto biografico e la metafisica disincarnata dell'assoluto: un pellegrinaggio di ritorno all'essere, verso il riacquisto per l'uomo della sua esiliata umanità e al divino delle sue forme immanenti.

La riflessione da parte di Simone sul senso di un richiamo per lui così indecifrabile e insieme così cogente è tramata dall'interrogazione costante sull'incanto e il disagio della creazione artistica, ma anche dalla speranza in essa riposta di rendere visibile il mistero della vita. Lungo il cammino della fede e dell'arte seguendo il «filo inafferrabile dell'universa vita», Simone, e per lui lo scriba, «vede», e la visione registra stupori, rimpianti, deliri, nostalgie, attese ansiose, al pepe-

tuo rinnovarsi della domanda – che ancora più a ritroso, in *Avvento notturno*, la poesia di Luzi aveva formulato – «Verso dove?». Verso un luogo-non luogo: verso l'«accecante identità» – è la sua risposta di adesso – tra creatura e creatore, tra essere e divenire, tra autore e opera, tra – all'insegna di Dante – un primo «mai vinto sorriso» e il paradiso:

Ti perdo, ti rintraccio,
ti perdo ancora, mio luogo,
non arrivo a te.
Vanisce
nel celeste
della sua distanza
Siena, si ritira nel suo nome,
s'interna nell'idea di sé, si brucia
nella propria essenza
e io con lei in equità,
perduto
alla sua e alla mia storia...
Oh unica
suprema purità... Oh beatitudo.

Ed ecco Simone in vista dell'agognata mèta del suo fantastico viaggio, laddove dovrebbe per lui concludersi la sua «spasmodica ricerca delle origini e del senso dell'arte, chiamata ad oltrepassarsi per attingere la verità ultima»: Siena, non torri e pietre, ma – come in un titolo del grande Federigo Tozzi, che proprio qui ad Assisi, mesi fa, abbiamo ricordato – la città della Vergine:

Rimani dove sei, ti prego,
così come ti vedo.
Non ritirti da quella tua immagine,
non involarti ai fermi
lineamenti che ti ho dato

io, solo per obbedienza.
Non lasciare deserti i miei giardini
d'azzurro, di turchese,
d'oro, di variopinte lacche
dove ti sei insediata
e offerta alla pittura
e all'adorazione,
non farne una derelitta plaga,
primavera da cui manchi,
mancando così l'anima,
il fuoco, lo spirito del mondo.
Non fare che la mia opera
ricada su se medesima,
diventi vaniloquio, colpa.

Così Luzi può ora rispondere per bocca di Simone Martini – ora che i contrasti e le contraddizioni cedono di colpo attraverso l'esempio sublime di Maria all'accordo, all'accoglimento e al riconoscimento – a quello sguardo di città che da tempo lo affissa: «Siamo ancora / io e lei, lei e io / soli, deserti. / Per un più estremo amore? Certo».

Il traguardo è raggiunto, il ricongiungimento con l'esistente e i suoi misteriosi principi garantito, risolto strada facendo in solidarietà, coralità creaturale, immensa preghiera collettiva. «Ché tale diventa la creatura quale è quella cosa che ama», scriveva Santa Caterina da Siena nel secolo che fu anche di Simone Martini: una somiglianza totale, una «suprema concordanza» che talvolta, dopo la diaspora della storia, il miracolo dell'arte – nei tempi e oltre il tempo – riesce ancora a riflettere:

Un attimo
di universa compresenza,
di totale evidenza –
entrano le cose

nel pensiero che le pensa, entrano
nel nome che le nomina,
sfolgora la miracolosa coincidenza.

Di qui, d'altra parte, la peculiarità più propria dell'ultima poesia di Luzi, che in questo libro si sublima e dantescammente si decanta in sorriso, suono e luce. Grazie alla poesia, grazie all'arte di un pittore messosi in viaggio che è un «doppio» del poeta *as an old man* alla ricerca delle sue origini personali e del mondo, il rinvenimento dell'accordo oltre la disorientante e dolorosa dispersione dei contrasti si configura ormai nei termini di una coralità: un canto-orazione che abita la mente del pellegrino e tutto l'universo attraverso il quale il suo viaggio si svolge.

Un nodo si è sciolto, il transito potrà procedere armonioso, dantescammente luminoso e sonoro, lasciarsi registrare nei suoi avanzamenti, nei suoi smarrimenti e nelle sue gioie, stupefatto e leggero fino alla danza, trasognato e sicuro, finanche tripudiante, incurante di fretta e di approdi che non siano gli attimi già sottratti all'opacità di quel percorso verso i princìpi dell'essere. Poesia naturale, del ritrovato accordo, potremmo dire, pensando, adesso, a un testo straordinario e incontenibile come *Sotto specie umana*.

«È un "pieno vaso del mondo" – come ha scritto con assoluta pertinenza Stefano Verdino – che continuamente "flagra" nel suo codice di magnificenza, stupore e grazia. Per quanto la "cruenta storia" umana sia "tenebra" e "penuria" e la consumazione e il nulla risaltino nel codice universo, è una preghiera dalle foci alla sorgente che qui sgorga e oltrepassa il destino umano». Nei rutilanti, strepitosi testi poetici di *Sotto specie umana* il reale con la sua tragicità si sublima in luce; e come davvero irrompono per tutto il corso del libro le note lucenti della poesia a rinnovare, a celebrare naturalmente, a comporre un discorso inesauribile

che è grazia e insieme storia umana, sua «memoria» profonda... Un'orante, compartecipata *laus creaturarum* che ha fatto ricordare Lucrezio, innalzata dall'«umile e aspro paradiso del mondo», da un paradiso del *qui* e dell'*ora* in cui, oltre i travagli e le devastazioni, «L'essere effonde / a se stesso il suo sorriso» (*Mattino, lucentezza ultramondana*).

La fatica delle dispute appare superata, ogni timore decaduto, ogni barriera dell'io vanificata: «La vita è», come già diceva *Seme*, una lirica fra terrestre e celeste del *Viaggio*, a tal punto che in una delle «meditazioni» della *Via Crucis al Colosseo* del Venerdì Santo 1999, a Gesù stesso consegnato a Pilato e allo scherno della «turba» eccitata dei propri simili il mistero dell'incarnazione (che implica identità e incommensurabilità anche tra Padre e Figlio) si propone in termini affatto originali, singolarmente suggestivi e del tutto affiatati a una poetica:

Perché Padre, talora mi domando,
l'incarnazione è tra gli uomini,
perché non in altra specie
tra quelle delle tue creature visibili
e che pure ti testimoniano: gli uccelli
i pesci, le gazzelle, i daini...
Ma questa perduta specie volevi riconciliarti,
mi hai affiliato all'uomo perché, figlio dell'uomo,
trafitto dagli uomini, sanguinassi
e questo fosse il prezzo del perdono e del ricominciamento.
Deliro, non badare, aiutami, Ti supplico.

In questa prospettiva solidale e inclusiva, liricamente incircoscritta e come tale realizzata come in nessun altro poeta italiano del nostro tempo, Luzi chiede ancora alla poesia di aiutarlo a «entrare nel mondo che cambia non venendo meno alla cifra, al sigillo, all'unzione ricevuti». La poesia per suo conto, riaffermando in sostanza la propria insostituibile pre-

senza e nient'altro, continua ottimamente a rispondere, a confermare se stessa mediante una rilucente gamma di forme e suoni, a elargire il suo dono prezioso, incomparabile e certo:

So da sempre che vieni
pure non ti prevedo
mai, m'arrivi, tu, nota,
di sorpresa – e che improvviso
festosamente si rinnova!

Nota,

al mio primo tocco sfidi
il rosario delle altre,
m'inalzi e mi frantumi
una cupola di sonorità nel cuore,
mi scrosci in un diluvio
che non cala, monta
in alto, vaga

oltre i confini

del desiderio e del dolore.

Però si ricompone
mia, non mia, nell'aria
una lunga storia umana
e la sua eco,

entra nella tua luce

l'ombra della mortalità
e tu la fai

e non la fai dimenticare.

Si avvolge su se stesso, ascende
nelle sue volute il tempo,
dove? in voragini si perde,
in azzurre e nere
eclissi si inabissa
per la sua riapparizione
dopo, quando tempo non è più
ma cosa? d'altro e identico...

(So da sempre che vieni, Sotto specie umana)

X

«PER TUTTO È RIMA».
LANDOLFI POETA

La vita è inferno all'infelice... Invano
Morte desio!
(F.M. Piave, *La forza del destino*)

se Pan è il tutto e
se la morte è il tutto.
(G. D'Annunzio, *Qui giacciono i miei
cani...*)

Nell'opera di Landolfi la poesia è una chiamata antichissima: una certificabile vocazione primaria, nobilmente esclusiva e privilegiante, e insieme un'occasione perduta, un destino deliberatamente contrastato nei suoi esiti risolutivi e sbaraglianti: «Da piccino – scrive Landolfi nel *Dialogo dei massimi sistemi* – assai prima di ricevere quelle visite notturne, si davano spesso tramonti e notti che mi rifiutavo di stare a sentire. [...] Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuta fuori qualcosa di troppo bello, una poesia, che so, o anche soltanto un'idea che avrebbe spiegato tutto e allora tutto sarebbe finito e riprecipitato in una voragine senza fondo» (*Night must fall*)¹.

Una biologia subito ostacolata e messa a tacere, inizial-

mente ricusata e sottoposta a sperpero, che in realtà in Landolfi giunge alla fine, sistematicamente realizzandosi a conclusione di percorso, umano e letterario, e tuttavia non avendo escluso prima di allora, come è noto, prima della pubblicazione di *Viola di morte* e *Il tradimento* (rispettivamente Vallecchi 1972 e Rizzoli 1977), sue apparizioni, episodiche ma non trascurabili testimonianze via via incentivate: da *Il Mar delle Blatte* e *La pietra lunare* a *Cancroregina* e *Autunno (Ombre)*, dai quattordici (anzi quindici, «con il contentino») «sonetti all'antica» del *Breve canzoniere* alle scritture in chiave diaristica di *Rien va* e *De mois*².

Un documento decisivo, del resto, più di un allegato dimostrativo di tipo alfieriano, partecipa a *Viola di morte*: la inaugura, talché subito si sappia che il poeta che solo adesso firma un libro di versi era già nato, da tempo, dotatissimo e già filosoficamente consapevole: un petrarchista dodicenne, l'autore-ragazzo di *Torna la primavera e la natura*, il glorioso, inoppugnabile, autocitazionale sonetto datato in calce 1920 e così commentato: «Molte, andate da allora: / Mezzo secolo d'ore. / Se per qualcosa vali, / Certo è perché non t'ingannasti mai / Sulle tue sorti mortali». La poesia, il tempo e la morte, gli inganni perpetrati da cui difendersi fino, appunto, alla morte, all'inganno estremo su cui, poeticamente³, si svolgeranno i versi mirati del *Tradimento*. Là, in *La ice*, quasi un cerchio che si chiude per via di immobilistiche conferme di compattezza ispirativa e, insieme, di dissipazione di un talento indimenticato, che duole ed esalta, si dirà: «O non è forse venuta / La primavera, il tempo di morte?».

Nell'opera di Landolfi la poesia è un genere, un'alternativa, un'arte di ardua praticabilità che si distingue nei confronti di altra scrittura parimenti problematica, in tutti i sensi discutibile. Opponendosi e teoricamente definendosi, la poesia stessa genera immagini di sé, imposta crinali mon-

tani, si presenta a chi la vuole fissare «nuda» creatura in compagnia di una gemella che poco le somiglia, la «ricciuta» che, sull'altro versante, è la prosa (*Nei due versanti o brulli e spogli sono*). La «nuda poesia» sovrintende all'arte pura e alle sue «divine» ma controverse «facoltà», la «ricciuta prosa» si accontenta dell'arte democratica, concretamente la sostanzia con suoi ricci che le coprono la testa ed espansivamente la proiettano all'esterno, la estroflettono. Due forme gnoseologiche diversamente orientate, tra rappresentazione perlustrante, socializzabile e socializzante, oggettiva, dell'«uomo nella sua accezione minore» (*Rien va*)⁴, e disumano, assoluto, inapplicabile e incomunicabile segno linguistico fuori dalle ristrette, squallide e deprecabili giurisdizioni dell'uomo, per cui la «vera stanza» della poesia, piuttosto, citando ancora Landolfi, «è il mondo, è l'universo» (*De mois*)⁵.

La praticabilità della poesia che ciò nonostante Landolfi riserva a sé stesso, al suo atto purificatorio cosmico e *sub specie aeternitatis*, rimane inevitabilmente invischiata in quella sorellanza scrittoria di confine che vieta esclusioni e nette contrapposizioni, come se il «diario lirico» di Landolfi, la sua sostitutiva e per molti aspetti propedeutica «poesia degli ultimi diari» su cui a suo tempo ha posto l'accento Giorgio Luti⁶, veicolasse condizionamenti e norme di compromesso, aprisse in altri termini alle contaminate, ibride agibilità di un volare basso prosaicamente feriale, volto ad una articolata occasionalità di tipo biografico da poter raccontare, e nel contempo all'artigianalità sperimentalistica, manuale, di un tentare la poesia per via di aggiustamenti, di approssimazioni e messe a punto progressive che di per sé alle imperfezioni e alle scorie dell'umano riconducono: un cuore fattosi, come direbbe lo scrittore di *Un amore del nostro tempo*, «convenzione di linguaggio»⁷.

Se il poeta per Platone era, com'è noto, un «essere ala-

to», le creature aeree di Landolfi sono, riconfermando modernamente un mistero, quel che sono, fino a trasformarsi nella tensione al basso, nella caduta che le condanna ad essere presenze striscianti, un unico «millepiedi» emblema di un millepedestre «andare e venire» senza scampo, confuso e diffuso, telluricamente schiacciato, tutto corporalmente al suolo. L'«angelo caduto» di Heinzelmännchen diventa, nel poeta Landolfi, un atterrato «millepiedi» da bestiario tellurico-kafkiano⁸, anche se il volo, spiccato o meno, tra D'Annunzio e Baudelaire, tra Platone e vinoso maledettismo da pienezze del moderno, resta metafora ricorrente e, prima ancora, segnale proveniente dall'avantesto, *input* operativo dello scrivere versi.

Un ascetico percorso che poeticamente, misticamente, surrealisticamente tende alla verità nascosta nelle cose e nell'io, determina così un graduale, perfezionante distacco da ciò che è ordinario, un sacrificio del condiviso, dell'umana comune e corrente e come tale identificabile: anacoretiche separazioni e nuovi percorsi attratti da quella «bellissima e nobilissima cosa che è la poesia», solitudini e volontaristiche spoliamenti per un vuoto femminilmente accogliente e in attesa, fecondabile, fino al peccaminoso, colpevolizzante degrado che, una volta provato (lo chiariscono molto bene alcune pagine di *De mois*), vira in una sorta di altrettanto estremistico antimisticismo di tipo intellettuale, in disgregante e ancora una volta inadattabile forma di agonica, eroica, affilata coscienza.

Come sosteneva, muovendosi tra i confini della natura, il pur armonico Goethe: «Fortunatamente l'uomo può soltanto comprendere un certo grado d'infelicità; di là da questo, o è annientato o indifferente». L'artefice baudelairiano, al contrario, competitivo e orgoglioso, nostalgicamente bramoso di unitario ed obbligato al franto, al separato e al disperso, al babelico e al muto, comincerà a crearsi, da solo,

una lingua che non esiste; sarà magari, ricorrendo al picano coranico o al romanesco o al castigliano (*Tra le furie sorelle quarta Ismena*), il poeta in falso persiano del *Dialogo dei massimi sistemi*, cui far corrispondere la squisita, autobiografica testimonianza infantile di *De mois* che, ancora in chiave di memoria evocativa, attesta: «Quando ero ragazzo, volli una volta foggarmi una nuova lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì»⁹.

Precocemente si delinea anche per il poeta, in altri termini, il paradosso riassuntivo, còlto con acutezza, nelle sue accezioni e nella sua permanenza fondante di opera, dal Calvino antologista delle *Più belle pagine*: una tensione attiva in Landolfi, nel disporsi alla scrittura, di tipo bipolare, un'oscillazione perpetua tra calcolo rigoroso, scientifico, meticoloso fino agli scrupoli, ed integrale incuranza, maniacale precisione e distacco, programma ambiziosamente ricostruttivo e disinvolta dismissione di qualsiasi responsabilità in nome di una semplice «scrollata di spalle», di un infastidito e provocatorio «sberleffo» di rifiuto, da lavori interrotti¹⁰.

Le due spinte, in realtà, convivono, interagiscono e collaborano, trovando infine il loro più autentico significato, oltre la contraddizione rilevata, nella natura di «vocalizzatore» di Landolfi: nella sua poetica seduttiva e imperativa del suono, di una musica che – come vedremo – comanda, che con le sue lusinghe delicate e inesorabili preme, condiziona ed impone. Siamo, con Landolfi, sulla scia di uno Steiner da *Vere presenze* che persino per la «citazione» porta il lettore ad escludere le rigidità della grammatica a favore del «profondo», spostando tutto il complesso discorso della dipendenza del già detto e del variamente ripreso dall'espressione artistica, anche di tipo derivatamente letterario, sul somatico, sul carnale, com'è tipico della musica.

È Landolfi stesso, riferendosi alla musica di *Aida* e alla

sua scorrevolezza melodica magnificamente autogenerante-si sullo spartito di Verdi, a parlare di «gemmante»¹¹; è lo scrittore del *Breve canzoniere* a chiedere d'altronde esplicitamente alla sua compagna, alla sua «lei» in funzione allegorico-dialogica di opera letteraria interrogata: «Che cosa è la musica?», «L'arte, immagino, di non dire nulla»; «Dicendo tutto?», «Evidente»¹². A «superare ogni linguaggio», a «sconfiggere il concetto stesso di linguaggio», ecco, testualmente cooptato, l'esempio di Mozart, la sua voce terrestre-celeste, naturale-divina, unica e multipla: il «cinguettio degli angeli». Travalicando ed inverandosi, l'invocazione del «dio di Salisburgo» presiederà alla composizione di *Viola di morte*, ai suoi tragitti e ai suoi fermi carcerari del desiderio, alle sue rinascite e alle sue nuove sconfitte.

La poesia, nell'opera di Landolfi, è dolorosa immanenza di «altrove»; la poesia – una parte per il tutto – è rima, e «Per tutto è rima»: la poesia imperversa, è dovunque, come il tragico tra «gioco» e «dolore» sperimentato¹³, come il Dio contro cui orgogliosamente si ribellano Sigismondo e la sorella Anna, due «reietti volontari»¹⁴ segnati da un unico destino di diversi, che non si riconoscono nell'ordine inferiore delle cose, e invece si fanno infaticabili, pertinaci testimoni presso gli altri di una presunta dignità divina di ciò che è. Anche da una fetida «cella» da stracciata urbanistica leopardiana dell'abiezione umana, da *Operette morali* e da *Dialogo dell'Islandese e la Natura*, «foggiare la realtà», imporle propri statuti e proprie norme di controllo, distilla la sua amara morale in versi, da apologo familiare che come in una lapide, in un funereo epitaffio all'esistenza estensibile ma personalissimo, intimo, rammenta: «Non meritò di vivere / chi visse sol per sé» (*Un amore del nostro tempo*)¹⁵.

Dalle filigranate scansioni biografiche di *Viola di morte* segnalate dalla critica (in particolare dalla figlia dello scrittore, Idolina Landolfi¹⁶) all'aperto discorso filosofico-peda-

gogico del *Tradimento* il leopardismo dilaga, assume retoricamente i connotati di forma usurpata: «ancella sovrana» di verità, nobile contraffazione, esibizione di schiavitù per essere sinceri, *ars combinatoria* fruttuosissima – come ha dimostrato Anna Dolfi in un suo studio¹⁷ – per rivelare all'uomo, sua pertinenza allotria, le proprie origini e i propri destini. Lo stesso paludamento immedesimativo citazionale, qualsiasi forma di ricorso a preesistenti, codificati modelli replicabili tra continuità e ribaltamento seriamente parodico e paradossale, si fa «cella segreta», stanza sbarrata di una lirica vedovanza di Grazia, bestemmia di un'orfanezza del divino, soluzione di riparo e nel contempo di impavida rivalsa nei confronti di un rapporto di discendenza venuto meno, ad un «premio» ereditario negato, inspiegabilmente sottratto e così reso irrintracciabile.

Il leopardismo, d'altronde, integralmente garantendo di una babele protratta, di un pubblico incollettivo e solitario cui indirizzare un messaggio legato all'ombelico del proprio io e delle sue scisse necessità, è dovunque, come la rima che, nel fare poesia, come un mantra automaticamente si impone, al pari del nascere e del morire, le inesplicabili, valorizzate rime estreme di chi è chiamato ad esistere: un agitato per l'eternità, cui la classica, foscoliana e prospettiva di quiete in un porto risulta alla fine, dopo esser stata lungamente sospettata e contesa, annullata nel suo contrario: una fine che, appunto, alla fine non c'è, oppure, secondo un libretto d'opera rovesciabile di cui diremo, e dando per scontato che la vita è inferno ed infelicità, «La morte è inferno all'infelice». E dunque, per Landolfi, anche per il sonoro, musicale e vocalizzante Landolfi in versi, la morte sarà orrenda vita (*La calura lugliatica mi spegne*)?

Nell'opera di Landolfi la poesia è riscrittura, «maniera», giustapposizione e cooptazione miscelata di «maniere» ai fini di un progetto strategico enfatico ed isolante, cui an-

che l'arcaismo e le sue patine collaborano: da Tjutčev a D'Annunzio. Il leopardismo soprattutto, lo dicevamo, dilaga, in tutti i sensi e in tutti i modi, in *Viola di morte* e nel terribilmente consecutivo, terribilmente aggravato *Tradimento*: «Passata è la tempesta» (*Vivo dunque sospeso e titubante*); «Muore l'uomo a fatica / Ed è rischio di nascita la morte: / Prova pena e tormento / Per ultimo, e in sull'ultimo momento... [...] Chi ci consolerà dell'esser morti?» (*Muore l'uomo a fatica*); «Silenzio e profondissima quiete / Dicono i regni negli spazi eterni» (*Silenzio e profondissima quiete*); e così via, fino alle proverbiali «mirabili sorti e progressive», da polemica antiscientifica e antiumanistica, di *Impossibilità*. Analogamente reagiscono i prelievi danteschi e petrarcheschi (*Perch'io fui rubellante alla sua legge*; il finale, ancora in *Viola di morte*, di *Se per gli occhi ci fosse aperto* «Pur, lasso, talor vo cercand'io / Donna, quando è possibile in te stessa / La desiata forma verace»); analogamente la *Laus vitae* di Landolfi si plasma sull'opera del dedicatario D'Annunzio, diurno e «notturno» («Chi vive, disse, non potrà morire», in *Vita Eterna*; *Non è il dono terribile d'un dio*, ancora nel *Tradimento*), mentre i panici meriggi di *Viola di morte*, il nuovo «merigiare assorto» e il nuovo «muro d'orto» distribuiti e distanziati in *Dovunque ci meni la vita* e *Fu mai trionfo e gloria*, citano addirittura, assestandosi e rimando fra loro, l'attraversato «merigiare» degli *Ossi di seppia*¹⁸.

Sta di fatto che a dominare nella poesia di Landolfi è, di continuo, la maschera (*La maschera è una forza*), un caleidoscopio, una ridda di maschere e di dizioni; come a dire che il «testimone diretto» di *Rien va* (la definizione è di Carlo Bo acuto rilettore di *Racconto d'autunno*¹⁹), fattosi testimone in poesia e secondo gli artifici della poesia, non rinuncia, nel voler illuminare *ab origine* la propria inadattabilità all'esistere, alle ragioni biologiche di un neopetrarchista

dodicenne già maturo e scialacquatore, fino ai giochi da falsari troppo facili, moltiplicabili a capriccio e a dismisura, per cui un falso landolfiano del tutto credibile potrebbe essere, mettiamo, «La vita si sconta non morendo». Ma il vero leopardismo di Landolfi – un copione negativistico novecentesco da mattatore del nulla che si muove, per dirla con Pampaloni, tra «alterigia negativa» e «forma letteraria di luciferina superbia»²⁰ – è proprio questo. Tollerando in definitiva solo l'unicità del proprio destino combaciante con l'io, o meglio la già in posa esemplarità di un accanito e mutevole autoritratto dietro una mano, per Landolfi Leopardi stesso sarà tutt'al più l'*alias* privilegiato di quella paradigmatica, assoluta espressione che impasta, dolendosi ma senza reali infingimenti²¹, parlando dell'uomo ma anelando all'universo, amore e morte.

Tuttavia (o proprio per questo) a imperversare in Landolfi poeta è pure lo «scrivere cantando», con relativi, diffusi e rilevabili debiti librettistici²², tanto da fare – in liriche come *Soverchianta fatica*, *È passato l'inverno* o (*Epitafio*), e con il ricorso all'*en travesti* – della verdiana Violetta ottocentesca abitatrice di un «popoloso deserto» una landolfiana, moderna Violetta di morte, o da creare – ancora in *Soverchianta fatica*, e per via di immediata ibridazione al femminile – una nuova, turbata Wally di Catalani romanticamente in cerca di morte tra infide e cupamente silenti lande montane, «tenebria spaventosa», sentieri che scompaiono, bianchi sprofondi, cruenti salti nel vuoto e valanghe: addirittura, secondo il rivissuto libretto di Luigi Illica, un «periglioso / mare di ghiaccio». Altro che fantasticare e illuso inneggiare in due, in compagnia di un ritrovato amante, a una «placida vita», «Là, sui prati, fra rose e viole» (rose e viole proprio come in Leopardi, e come altrove in Illica), secondo i «sogni ardenti» della giovinezza e dell'amore presto destinati a risolversi in «crudeli tormenti»!

Nell'opera di Landolfi la poesia è indiviso canto della sventura, impossibilità di prendere il volo, insollevabile e nel contempo pericolosamente instabile gravità, separazione; nell'opera di Landolfi la poesia è, al di là di ogni possibile minuta visibilizzazione di contaminazioni, incroci e ingorghi citazionali, la rima duplice e compendiaria del nascere e del morire (*Rima*, in *Il tradimento*), la rima «ultima e prima» (*La rima, ancorché imperfetta*, in *Viola di morte*) paragonabile a «L'ultimo bacio / o il bacio primo» feticisticamente impresso da Adriana Lecouvreur, l'attrice tragica di Cilea, su simbolici, menzogneri e letali fiori recapitati: un mazzetto – di nuovo – di «viole appassite», viole non d'amore, tornando a un titolo iridiscente e bellissimo, ma di morte, secondo l'interattivo richiamo di Macrì alle «viole / su la funebre zolla» dei *Sepolcri*²³ e secondo la confessata difficoltà, ossessiva in Landolfi, del convivere e del commorire per una fanciulla angelica, delicata e animosa²⁴, il cui evocato «balenare innanzi» (*Tu mi baleni innanzi*) rimanda al «balenare innante» di Alfredo Germont e persino al «Bella sì come un angelo» che Germont padre riferisce, parlando a Madamigella Valery nel celebre duetto della *Traviata*, atto II, a un'altra donna: un'ennesima vicenda di inganni, ferite immedicabili, colpi mortali, rovinose ricadute.

«Oh furioso volere / D'eternità sempre deluso, assalti / Non a te, donna: all'infinito», scrive, nuovamente ammiccando a Leopardi, Landolfi (*La mano delicata d'una donna*, in *Viola di morte*). La poesia, per suo conto, si dimostra di continuo obbligata a pensare alle scene, ad essere scritta, per via di differimenti ed analitiche decomposizioni, delegando la propria voce e i propri tratti di riconoscimento al canto di storie già scritte, ad accordi e significati profondi memorabili, alle finzioni e alle contraffazioni sceniche disvelanti appannaggio dello «scrivere cantando», situate oltre la volontà e oltre la consapevolezza: forze suscitatrici a tal

punto potenti, estrose e imprevedibili ma cogenti, auto-combinabili e in tutti i sensi incontrollabili, che il millepiedi che va e che viene di *Fondare il proprio mondo, per esso* implica forse il celebre «avanti indietro, indietro avanti» del misterioso *Libro* di Pascoli, ma anche, chi potrebbe escluderlo, il pronunciato e così reso musicalmente icastico «Che vuol dire quell'andare e venire?» di Rodolfo in *Bohème*, davvero ultimo atto, cui si dovrà bene o male comunicare che Mimì, la sua fanciulla di sogno, la sua Musa incontrata per le strade del mondo, è spirata, fare coraggio.

Come del resto accade nell'onirico e fluttuante universo di Poe, costantemente ai confini dell'oltretomba e dell'invisibile, tanto più il momento di crisi del personaggio landolfiano è forte, tanto più si ricorre al travestimento: il principe Prospero che trova melodrammaticamente la sua fine durante un ballo in costume, Montrésor e Fortunato che consumano in una cantina il delitto perfetto mentre più impazza il carnevale, William Wilson che è a Venezia. Landolfi è a viso scoperto, vive finalmente, potremmo dire, il suo attimo di verità, quando con voce tenorile, stretto nell'uniforme di un capitano spagnolo dei Granatieri del Re, esibisce una dichiarazione di poetica fondata sulla vanità del desiderio di morte. Il destino della sorella di Antigone che sarà valorizzato nella seconda raccolta è ormai del tutto implicito in quello di un Don Alvaro da *Forza del destino*.

«O morte sempre amata / Ed in segreto sempre corteggiata – si dirà nel *Tradimento* –, / Avvolgiti di nere bende il capo: / Tu non sei più speranza» (*Ismena*). La morte a lutto, personaggio di una tragedia, di un dramma grottesco; la maschera come un astuto raggiro, la retorica come una lente iperrealistica, una fabbrica alternativa di trabocchetti, un prontuario per kamikaze. «S'è perduto il linguaggio della natura, e questo sentimentale non è altro che l'invecchiamento dell'animo nostro, e non ci permette di parlare se

non con arte»: questo è il punto di vista del «Signor Giacomo Leopardi» in *La pietra lunare*²⁵.

Manieristicamente, alla maniera di Michelangelo, dal sasso di una colpa sarà d'altronde concesso – ci si chiede – raggiungere la purezza della forma (la «forma vera», l'anima incorporata, l'oggetto preesistente, coatto, murato, di contemplazione estetica)? Potrebbe essere un lavoro di «scarpello» contro il compatto, solidità contro solidità, monumento contro monumento, quello della poesia (*Tu, certo, come tutti rechi*), anche se alla figlia Idolina, negli auguri in versi di *Un capodanno*, il poeta raccomanda soprattutto il precario, la fiducia nel provvisorio, il culto del *casual*: «Lo vedi: / Sono sorelle perfezione e morte / (O son la stessa cosa forse) / Ed ambedue deludono».

Il vuoto stesso altrove è, nella poesia di Landolfi, «rima di Tempo», corrosivo «intaglio». In che modo – si torna a chiedersi – un «verso egregio», potenzialmente imperituro e soprattutto creato *ex novo*, potrà proteggere dal nulla, il suo «mai più» (il *nevermore* del *Corvo* di Poe, il «mai più» ripetuto in un'aria famosissima dalla spatriata, prigioniera Aida, dalla «celeste» Aida memore di «cieli azzurri») dal «mai» («*Mai più*»: *ma questo è già pegno celeste*)? Risponde, dal *Tradimento*, *Nel fingersi un oggetto ancor che atroce*: «La marea dell'angoscia e della nausea, / Questo improbabile, impossibile verso, / Questo verso da poeti moderni, / Genera, vino aiutando, / Immagini tuttavia senza tempo, / Ma buone da sgranchirsi / La mezza rima». E non giova, non giova a niente, in effetti, citare poco dopo l'antico Dante, *Inferno*, canto XIII, vv. 133-134: «O Jacomo, dicea, da Sant'Andrea, / che t'è giovato di me fare schermo?». Sogno e realtà, presente, passato e futuro si riconfermano, esercitando indifferentemente vizi da contrappasso o una «divina facoltà» avuta in sorte e finalmente provata, un medesimo lago nero, profondo, sterminato e puntuto, un in-

fernale orlo continuo del nulla, il «tetro stagno» di Poe o la bolgia-girone-voragine che inghiotte di *Non v'è modo invisibile compagno*.

I turbamenti angosciosi e di testo in testo rinascenti da cui muovono le istanze letterarie fondamentali di Landolfi si riconfermano le esigenze di un dannato la cui pena da scontare fra terra e cielo non avrà termine. Si pensa a Baudelaire, si pensa ausiliarmente alle scosse elettriche, al magnetismo ingenuo di Edgar Allan Poe che cerca di conservare in vita l'oggetto stesso dei suoi terrori... Ma anche dire che non c'è niente da dire non equivale, in Landolfi, a tacere: questa verità, acquisita oltre il «metro logico» dal «racconto impossibile» *Rotta e disfacimento dell'esercito*, appare ormai drammaticamente, quasi eroicamente ribadita dalle regole della «non credenza» (*È quasi un eroismo*), talché appunto, ampliando la requisitoria messa a suo tempo in bocca al Sigismondo di *Un amore del nostro tempo*, invece di morire Landolfi dovrà parlare.

Nell'opera di Landolfi la poesia è – oltre il decoro e il citazionismo che solo per un momento rassicurano – agitazione senza tregua, condanna affabulatoria, vita eterna ma del tipo che dicevamo. Sta di fatto che lo scrittore in versi, sicuro del proprio orribile futuro di morto-vivo, per tutti i secoli dei secoli ansioso e parlante, finisce per ricongiungere il suo postumo, incipiente supplizio all'illecito perpetrato ai danni del feto di «*Non ho niente da dire*»: abusi linguistici accertati, nel definire il senso assurdo e violento di una vita-morte rimante all'interno dei suoi elementi costitutivi e con se stessa, di soggetto pre- e post-fonico. Si capiscono benissimo l'affettuoso rimpianto di *In queste amare notti*, l'approdo provvisorio attestato da *L'indifferenza è l'ultimo terrore*, la durezza complessivamente certificata del procedere nel peggio, dell'avanzata, in una visione-previsione teleologica che è salire al gelo, al deserto, al buio: ritrovarsi,

come in vita, senza alcuna soluzione di continuità, in un «immoto oceano notturno» dal quale il naufrago precipitato continua, in balia di forze terrorizzanti che lo trascendono e insieme lo attivano, a raccontare di sé, delle proprie disfatte (*È tanto velenosa*, in *Il tradimento*).

Si ritorna non a caso, a livello di elaborazione testuale, pur continuando a fare poesia tra ancor più vertiginose insicurezze che con Pascoli definiremo «da spazio immenso ad altro spazio immenso», al discrimine di quel monte mitico-fantastico di cui parlavamo all'inizio, e proprio nei termini di una semplificata e cangiante profezia tra immagine presentatasi all'attenzione e spremuta moralità di consuntivo già rintracciabile nella raccolta del 1972, laddove Landolfi splendidamente, con sensibilità davvero da rastermato e sfarzoso D'Annunzio «notturno», da personaggio-poeta sopravvissuto a se stesso modernamente «tentato di morire» e proprio di questo incapace, dice: «L'ultime stelle madide di mare / Si spengono – Così trapassa in prosa / Il verso, l'illusione generosa / In disperata ostinazione» (*L'ultime stelle madide di mare*).

Viene in mente la conta-nominazione delle stelle del terminale *Libro segreto* dannunziano, si pensa a un D'Annunzio al cospetto del nulla che sillaba: «È notte. sono solo. a chi parlo?», ma che è costretto appunto a parlare, a scrivere, a doversi poeticamente rosicchiare per sempre – «se Pan è il tutto e / se la morte è il tutto» – come i suoi famelici, visionari cani sepolti di una lirica estrema e bellissima²⁶. Poi, nel *Tradimento*, anche a volersi dantescamente, leopardianamente rimettere, come la poesia imporrebbe, a «riguardar le stelle», a «noverarle ad una ad una», una luna non belliniana «casta diva» ma sulla scia di Dante «pruno» («che fu già vite, ed ora è fatta pruno», *Paradiso*, XXIV, v. 109) ricondurrà lo sguardo del pellegrino asiatico o ultramondano al basso, a se stesso: ai suoi impervi viaggi notturni

ni sonoramente rimanti nel deserto, alle sue indicibili selve oscure senza via, senza dio e senza poesia, senza «l'ale – come dice Leopardi – / Da volar su le nubi» (*Per chi contempli le stelle*).

Se d'altra parte nei versi premonitori, già sufficientemente ipotetici e disillusi di *Viola di morte* la seduzione musicale risultava attestata ed ampiamente accondiscesa (con risoluta convinzione, fino alla musica nei termini di invenzione titolativa e di tema ricorrente), le implacabili parole-vampiro di *E come potrai vivere* si attaccano ormai solo alla morte: al suo discorso pressoché monotematico e sostanzialmente ininterrotto, non passibile di sospensioni e deviazioni. Qualsiasi consolatoria pretesa di silenzio appare qui categoricamente esclusa, rendendo patetica e perfino struggente, nell'oltranza didattico-dimostrativa che sarà tipica del cosiddetto «terribile seguito» e dei suoi modi stilistici, la rivelazione del tradimento guadagnata dagli esiti singolarmente giovani ed esuberanti, «gemmanti»²⁷, spesso suggestivamente incantati, liberi e in se stessi perfetti nell'avvisare, di *Viola di morte*.

Viola di morte, colore e suono come in *Oh che compiute forme mi presenta*, fiore di primavera. Là, nella strofa centrale di *È passato l'inverno*, il poeta e Violetta Valéry, illudendosi, cantano ancora insieme. Riecheggiano intanto – fuori scena o dal fondo della «voragine senza fondo», a permanente commento se non a suggello dell'unica grande rima sperimentata – le considerazioni di un subito eccezionale, prodigioso bambino: «“Quello che è troppo è troppo” forse borbottavo: succhiarsi l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati. E anche suppongo che mi vergognassi, essendo così piccino, di passare già (come alle brutte sarebbe avvenuto) da grande poeta» (di nuovo *Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*)²⁸.

NOTE

¹ *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere, I (1937-1959)*, a cura di I. Landolfi, prefazione di C. Bo, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 105-106.

² E senza dimenticare, naturalmente, il *Landolfo VI di Benevento*.

³ In accordo con il recentissimo P. Zublena, «*Il nero gesto continua*». *Il tema della morte nella poesia di Tommaso Landolfi*, in *La voce secondaria*, «Istmi», n. 9-10, 2001, pp. 105-146. Cfr. anche E. Testa, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo, 1983, pp. 50-55.

⁴ *Rien va*, in *Opere, II (1960-1971)*, a cura e con nota introduttiva di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 348.

⁵ *De mois*, in *Opere, II*, p. 708.

⁶ Cfr. G. Luti, *Tommaso Landolfi*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 5592-5624.

⁷ *Un amore del nostro tempo*, in *Opere, II*, p. 504.

⁸ Cfr. G. Ioli, *Introduzione al «Bestiario poetico» di Tommaso Landolfi*, in *Omaggio a Landolfi*, in «Rapporti», n. 22-23, settembre-dicembre 1981, pp. 31-32.

⁹ *De mois*, in *Opere, II*, p. 681.

¹⁰ Cfr. I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a *Le più belle pagine*, Milano, Rizzoli, 1982, poi 1989, pp. 529-545.

¹¹ Cfr. *De mois*, in *Opere, II*, p. 744.

¹² Cfr. *Breve canzoniere*, in *Opere, II*, p. 1217.

¹³ Cfr. M. Luzi, *Gioco e dolore*, in *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi*, a cura di L. Fontanella e A. Serrao, «Gradiva», vol. 4, n. 3, 1989, p. 83.

¹⁴ *Un amore del nostro tempo*, in *Opere*, cit., p. 586.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 569-570.

¹⁶ Cfr. I. Landolfi, *Tommaso Landolfi. Dalla soglia del focolare*, in «Poesia», a. X, n. 12, dicembre 1997, pp. 67-68.

¹⁷ Cfr. A. Dolfi, «*Ars combinatoria*», *paradosso e poesia*, in *Una giornata per Landolfi*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, poi in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356.

¹⁸ Sull'esibito citazionismo letterario di Landolfi poeta si vedano soprattutto, oltre al già citato A. Dolfi, «*Ars combinatoria*», *paradosso e poesia*, M. Marchi, *Leggendo versi di Landolfi*, in *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi*, cit., poi in *Pietre di paragone. Poeti del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1991, pp. 191-201; E. Capelli, *Landolfi e la poesia*, in «Il Verri», nuova serie, n. 3-4, 1994, pp. 63-79; B. Stasi, «*Un che di sposato alla vita*». *Landolfi e D'Annunzio*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio*, III - *Letteratura contemporanea*, «Critica Letteraria», n. 91-92, 1996, pp. 539-557; M. Verdenelli, *La poesia di Landolfi. «Viola di morte» e «Il tradimento»*, in *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 431-451. Ancora sulla poesia landolfiana si vedano infine, tra i contributi più recenti, L. Fontanella, *La poesia di Tommaso Landolfi*, in «Otto/Novecento», a. XV, n. 3-4, maggio-agosto 1991, pp. 195-202; I. Landolfi, *Lecture di poeti. Tommaso Landolfi*, in «Cartolaria 1994», Pesaro, Flaminia, 1994, pp. 42-44; S. Benini, *Il cuore tragico dell'ironia* e G. Maccari, *Oltre l'ultima Tule: il superamento della morte nel «Tradimento»*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, rispettivamente pp. pp. 143-156 e 157-190; I. Landolfi, *Tommaso Landolfi. Dalla soglia del focolare*, cit., pp. 67-68; F. Pierangeli, *Poesia come altrove. Un esempio: «Il tradimento» di Landolfi*, in «Diario perpetuo», a. II (1997), n. 2, pp. 14-24; S. Nelli, *Questa pallida stanza umana. La costellazione del negativo nel Landolfi diarista e poeta*, in «Diario perpetuo», a. III (1998), n. 3, pp. 5-47.

¹⁹ Cfr. C. Bo, *Nota introduttiva a Racconto d'inverno*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. I-VI, in particolare p. II. In queste pagine Bo accenna peraltro a generali forme di incidenza della componente teatral-melodrammatica precocemente in atto nella scrittura di Landolfi: «Il caricare, l'appesantire le sue storie di motivi apertamente sostenuti, l'inseguire il giuoco dei colori, il servirsi di strumenti tipici del melodramma erano però nello stesso tempo dei mezzi per attutire i colpi del destino e un modo di evasione: non risentire più la musica dell'infanzia e dell'adolescenza e inventarsi delle piccole rappresentazioni di comodo» (ancora p. II).

²⁰ Cfr. G. Pampaloni, *Condanna alla vita*, in «Il Giornale», 17 aprile 1977.

²¹ Di landolfiana «pietà recalcitrante» parla con pertinenza E. Pellegrini, *L'arte di «aprire una finestra sul buio»*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, cit., p. 40.

²² Si veda a tal proposito il primo saggio di questo libro, *Letteratura e melodramma. Esempi novecenteschi di «scrivere cantando»*, con relativa casistica.

²³ Cfr. O. Macrì, *Parodia landolfiana dei «Sepolcri»*, in *Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 126-129.

²⁴ Sul tema del femminile in Landolfi coniugato alla morte ha fini osservazioni M. Baccelli, *Landolfi e la donna*, in «Diario perpetuo», a. II (1997), pp. 4-13.

²⁵ Cfr. *La pietra lunare*, in *Opere, I*, pp. 199-201.

²⁶ Cfr. G. D'Annunzio, *Qui giacciono i miei cani...*, in P. Gibellini, *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 265-266. I versi sono datati in calce «31 ottobre 1935».

²⁷ Cfr. la nota 11.

²⁸ *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere, I*, cit., p. 106.

XI

L'IRIDESCENTE ARCHETIPO. DANTE E PASOLINI

Dante è stato per Pasolini un archetipo: un archetipo iridescente, un archetipo singolarmente luminoso e cangiante, anche se non immediatamente avvertito, identificato e compiutamente messo a fuoco nella sua potenziale, costitutiva e poliedrica importanza. Un archetipo sfaccettato, per quanto, come vedremo, preferenzialmente terrestre, tellurico e discendente, cupamente infernale, corporalmente addolorato e esiliato: un archetipo da postumo e inarrestabile regime del non-senso, da stabile divieto paradisiaco pur venato di nostalgie vitali ed esaltanti prove in atto che quel divieto a loro modo incrinano, rendendolo ancor più doloroso.

Un'epigrafe di partenza fraterna, sintonica e modernamente solidale con quanto cercheremo di dire sul rapporto intercorso fra Dante e Pasolini, potrebbe fornirla uno scrittore del nostro Novecento a me particolarmente caro, di cui anni fa ho avuto il piacere di parlare proprio qui ad Assisi, alla Cittadella. Scrive Federigo Tozzi, appena ventenne, in una lettera del gennaio 1903 indirizzata a Emma Palagi, sua futura fidanzata e moglie: «S'imagini di vedermi in una selva, solo, a' piedi di tronchi smisurati; e di lontano io oda avvicinarsi il latrato d'infiniti cani e io fugga, e la paura mi faccia correre e urlare come un dannato nella selva delle arpie; ad un tratto, mi sembra che una voce mi chiami, una voce

melodiosa in quell'inferno di suoni bestiali: io rispondo con un grido e mi soffermo ansando, girando gli occhi smarriti... la voce mi chiama, io singhiozzo – i cani sbucano, gli occhi sanguigni – io caccio un urlo di terrore e corro, corro mentre la voce si spegne e gli animali sono alle mie calcagna. / Que' cani li infuria il Destino, e il suo ghigno cattivo è in ogni persona e in ogni cosa. / Ma la selva finisce, i cani son quieti: io ho finito di correre e di vivere all'aprirsi della luce [...] Negli ultimi lampi di vita, ho gli occhi pieni di fantasmi orribili e l'orizzonte me ne sembra oscurato» (*Novale*, lettera del 14 gennaio 1903).

Il riferimento a Dante è a tutti evidente, ma lo è anche quello alla vicenda umana e artistica di Pasolini. Anche Pasolini, com'è noto, ha provato l'inferno, ha sperimentato di continuo, nel corso della sua vita e all'interno di tutta la sua opera poetica, letteraria ed artistica, inferni, incalzato dal male e dal non-senso del reale, della storia e dell'esistenza, con «occhi pieni di fantasmi orribili» e al contrario desiderosi di luce, di riconciliazioni, di armonie unitarie, originarie; anche a Pasolini una voce, una dolcissima e lucente chiamata alla vita, alternativa rispetto a quella oscura, solo incipiente esperienza di solitudine e di morte, si era fatta sentire: fin dai tempi friulani di Casarsa e della giovinezza, fin da quel memorabile mattino inondato di luce dell'estate 1941 in cui una parola, una parola dialettale (del dialetto materno) sentita pronunciare, risuonata – «rosada» (rugiada) –, ma mai fissata da qualcuno in scrittura¹, aveva innescato in lui neppure ventenne la chiamata della poesia, il richiamo struggente ad un paese incontaminato, senza macchia, da alba della creazione, da paradiso in terra: da riaffermazione di prerogative e valori umani irrintracciabili, andati perduti, sopraffatti.

Precoce e tempestiva la chiamata della poesia, dunque, la vocazione ispirativa di riscatto, di conversione all'esistere

potremmo dire, con una rugiada purificatrice che può già sussumere al suo interno l'esempio dantesco di *Purgatorio*, I, 121-122; non altrettanto precoce ed immediato il riconoscimento complessivo e storiograficamente certificabile nella sua complessità di una lezione attiva di Dante, della sua archetipica rilevanza fondante di esempio dalle molte facce, dalle mille funzioni attualizzabili.

L'incontro con Dante sembra in effetti proporsi allo scrittore, dapprima, come tutt'altro che centrale, quasi evitabile in un quadro responsabilistico di privilegiabili tradizioni ed esempi letterari da trarre al presente, utili a una ricerca. Scrive Pasolini in una lettera all'amico Luciano Serra dell'autunno del 1945: «Io sono stato troppo brusco con Dante; ma tu forse troppo insincero. Infatti non avrai assolutamente modo di dimostrarmi che, per ora, Egli sia stato una tappa del nostro cammino, un aiuto, e un'influenza qualsiasi sulla nostra poesia. / Pel futuro nessuno può dir niente; certo l'imitabilità di Dante, la solitudine della sua concezione poetica, l'inaccessibilità delle sue terzine sono cose dimostrate. Che gratitudine, io, posso avere per lui? E perché ricordarlo con falsa venerazione, nei miei scritti che sono assolutamente privati?»².

Per ora, nell'autunno del '45, e *pel futuro*. A un Alighieri chiuso nella sua inaccessibile, suprema grandezza faceva riscontro un'individualità (anche grammaticalmente sensibile: l'io rilevabile due volte pure nel sintetico discorso epistolare riferito) interessata a se stessa anche nell'aprirsi al mondo e alla realtà, disposta a pronunciare i suoi «grazie» ad altri autori di riferimento riconosciuti primari, inevitabili. A un Alighieri riconvertibile in guida di un cammino comune, personale e nel contempo affiatato con quello di altri, non ossessionatamente solipsistico e separato, avrebbe fatto riscontro una riscoperta per via filologico-linguistica, continianamente garantita e insieme foriera di notevoli im-

plicazioni d'ampliamento e di coniugazione, sino a fare di Dante un esempio preclaro, inimitabile ma «citabile» e da tenere assolutamente presente, di un'idea di poesia modernamente bilanciata, nei termini di un rivendicabile impegno intellettuale, tra esigenze espressive dell'io ed esigenze di consapevole presenza di quell'io nella storia, fra poesia e ideologia schematizzando, nei mutevoli contesti attraversati presupposti da un'opera che dagli anni difficili del secondo dopoguerra giungerà a quelli violentemente capitalistici, violentemente omologanti, da neofascistico, storico dopostoria degli anni Settanta.

Già negli anni della poesia friulana di Pasolini, com'è noto, alla pretesa identificazione di ricerca di un'immagine di madre fa testuale riscontro, un po' inaspettatamente ma per chiara via titolativa, *La scoperta di Marx*: le poetiche sentite consentanee e inizialmente accolte di Pascoli e di Rimbaud (l'autore infernale, peraltro, di *Une Saison en enfer*), di Proust e di Gide³, decadono nel loro intatto protagonismo seduttivo a sfondo autobiografico, si complicano. Sta di fatto che, in un allargabile quadro post-ermetico di recupero del magistero dantesco che parallelamente investe altri poeti ed altri letterati italiani desiderosi di realtà, di fuoriuscita da una espressività di tradizione squisitamente lirico-ermetica e in sospetto di colpevole, rifiutata e in effetti condannata astrazione⁴, Pasolini fa sua l'idea di un plurilinguismo di marca dantesca contrapponibile a un monolinguisimo di marca petrarchesca. Ed è così, fedele a se stesso e alla inquieta, dibattuta sincerità che il suo io gli impone, che Pasolini scopre assieme a Dante e al suo plurilinguismo, la propria possibilità di poter parlare poeticamente più di una lingua, di potere e dover parlare poeticamente ormai, attraverso quelle lingue, di molte cose: di poter ricongiungere, come in Dante avviene, il pensiero al canto.

Scoprire assieme a Marx *La Divina Commedia* e una sua

imitabilità equivale per Pasolini ad accogliere, tutt'altro che rinunciando al sublime, nozioni come il realismo, il comico, il visionario, il commisto, l'espressionistico, il civile, con tutte le risorse loro appannaggio, ma anche un'accresciuta potenzialità di convivenza degli opposti colta esemplarmente efficiente nel modello: uno sguardo dall'alto risoltosi in orizzontale allargamento dell'orizzonte umano rappresentato, talché nel poema di Dante possono convivere e proficuamente interagire, come in seguito lo scrittore dirà in sede di chiarimento teorico-saggistico, *punto di vista teologico* e *punto di osservazione sociologico*, *registro rapido* e *registro lento*, *realtà figurativa* e *realtà allegorica*, fino alla compresenza in Dante stesso di un *Dante narratore* e un *Dante personaggio*, di una *lingua della prosa* e di una *lingua della poesia* (*La volontà di Dante a essere poeta*, 1965, in *Empirismo eretico*)⁵.

Così, raccontando la realtà e restando personaggio di una narrazione che a tutto si apre e tutto voracemente coinvolge, Pasolini accoglie su base dantesca la contaminazione dei generi e dei linguaggi, rafforzando la sua tendenza sperimentalistica e combinando il riscontro con moderne ascendenze joyciane e gaddiane di mimesi psicologica e sociale, in grado di valorizzare al discrimine di un novecentesco monologo interiore solo in apparenza soggettivo, parziale e per così dire circoscritto, la possibilità di una nuova oggettività, di rinnovati ed inclusivi differimenti per via linguistica.

Nel progettato romanzo *La Mortaccia*, del 1959, è la prostituta Teresa, un personaggio «parlante» e pensante in dialetto, che ha letto una popolarissima *Commedia* a fumetti, si appresta a «scendere all'Inferno, secondo la visione e lo schema dantesco», e in quell'inferno rappresentato, parole dell'autore, «si incontreranno tutti i protagonisti della nostra storia, della nostra cronaca, della nostra tipica vita quo-

tidiana». Analogamente già in una prosa datata 1950-1953 intitolata *Dal vero*, poi confluita in *Alì dagli occhi azzurri*, Pasolini offre didatticamente al lettore, ad apertura, un *Collage da Dante*, con una serie di citazioni di versi in florilegio mirato (tutti estratti infernali, si badi bene, tranne l'ultimo, il conclusivo, vitalistico «mentre che la speranza ha fior del verde» di *Purgatorio*, II, 135) che esibiscono la tessitura colta e già strutturalmente orientata nel senso del *plot* di una degradata, infera e realistica storia di valore sociale e civile, come sarà – ancora attraverso prelievi citazionali chiamati a far parte del testo stesso, sia esso letterario o commistamente filmico-letterario⁶ – nei romanzi e nei film romani di Pasolini più noti, da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, da *Accattone* a *Mamma Roma*.

Così, per dare qualche esempio di iridescenze, se lo sbandato Vittorio-Accattone scherza e si confessa con la giovane Stella dicendole dialettalmente e dantescamente «Stella... Indecheme er cammino» o parlandole meno sentimentalmente di «gente granosa» (cfr. *Inferno*, III, 9), ad accogliere l'ingenua ragazza sulla via plebea della prostituzione c'è la prostituta Amore, pronta ad un impiego proverbiale-idiomatico di commento di matrice dantesca del tipo: «Anche tu ce sei cascata... E ancora no lo sai! Eh! Lasciate ogni speranza, vi ch'entrate!»; né più né meno di come ad attendere Ettore, il figlio scapestrato, ingenuamente clownesco e sacrificale di Mamma Roma, in una cella del carcere dove tra poco figurativamente atteggiato a Cristo del Mantegna e compianto dalla musica di Vivaldi morirà, c'è, messa in bocca a un detenuto e di fronte a un pubblico di detenuti (uno di essi ha sognato dantescamente di essere in un girone stercorario), la recita di commento agli eventi del IV canto dell'*Inferno* («Ruppemi l'alto sonno nella testa / un greve truono...»); ma nella sceneggiatura il XVIII, con l'ingresso alle Malebolge, che lascia traccia nel sogno del

carcerato risvegliato). Una disponibilità volta a concentrarsi in parallelo in rapide epigrafi (si pensi di nuovo a *Mamma Roma*-testo scritto, al suo *explicit*), come a segretamente intarsiarsi, ingemmandolo, nelle maglie dello stile narrativo, nelle descrizioni in cui a tutti gli effetti il «parlante» è il narratore stesso.

Anche la scrittura in versi delle *Ceneri di Gramsci*, pur affidata all'impiego civil-narrativo di terzine e di slogati, anomali endecasillabi di preminente afferenza pascoliana, non si sottrae a questa grande suggestione, a questa prima, essenziale forma di iridescenza di un archetipo valida per Pasolini. «Sta di fatto – lo ha scritto e ottimamente dimostrato Maria Sabrina Titone in un suo studio, *Cantiche del Novecento* – che una filigrana preziosa attraversa la stagione romana di Pasolini facendo delle sue pagine tessere minute di un unico mosaico dallo sfondo infernale»⁷.

Roma, «la città di Dio», diventa così, in *Una vita violenta*, per via di violenti ribaltamenti, «la città di Dite»: il destino di un Pasolini romano drammaticamente fuggito dal Friuli e pervenuto nella capitale «come in un romanzo» si salda fin dal momento genetico-ispirativo dell'opera, camminando nel fango, di sera, con quello di altri camminanti nel fango: «fangose genti» (tra cui, per assimilazione profonda, colui che scrive) si ritrovano – qui e, ripetiamo, in tutto un Pasolini romano, secondo casistiche d'epoca agevolmente ampliabili – in uno stesso universo orrendo sottoproletario e borgataro storicamente datato e riconoscibile, fatto di baracche, di bolge di miseria ed emarginazione sociale, carcerario e penale, da contemporanea, storica condanna dell'esclusione e della sopraffazione contro cui, sia pure senza salde certezze di vittoria ma con partecipe «passione e ideologia», protestare; perfino l'Aniene e il Tevere, elementi naturali di una topografia urbana, confondono le loro acque scure e limacciose sotto i ponti con quelle mor-

tuarie, mitiche e da Ade, del Flegetonte.

Ma è nel 1965 che Pasolini firma, all'insegna della rilevata, complessiva «doppiezza» del poema dantesco cui accennavamo, il suo implicantissimo contributo critico *La volontà di Dante a essere poeta* (con l'importante codicillo di precisazione e di conferma dell'anno successivo, dal titolo *La Mala Mimesis*). L'istanza unificante della poesia si emancipa e trova rinnovata, teoricamente compiuta risposta in una «mimesi totale» disponibile all'ascolto della frantumazione e della differenza, indirizzata di proposito all'anomalia e alla contaminazione inglobante, alla più ardita, sperimentalistica apertura al reale *sub specie* linguistica. Pasolini calca su Dante, linguisticamente aggiornando e ricreando in un quadro di letteratura italiana del secondo Novecento, il suo *engagement* ideologicamente impostato e insoddisfatto e la sua altrettanto insopprimibile e umanamente solidale volontà di essere lui stesso poeta, un poeta del Novecento: *La volontà di Pasolini – potremmo dire – a essere poeta*.

È in questi termini che anche il modello fornito da Dante internamente si diacronizza, svolge le sue cangianti iridescenze recapitate all'oggi rifrangendosi e accordandosi a possibilità diverse per Pasolini di essere poeta, di continuare ad esserlo nel corso degli anni, assumendo sempre più connotati mortuari e vitalisticamente distanti, da funebre ed ambiguo regesto di una realtà postuma, già dislocata altrove, distanziata, considerabile già tutta trascorsa, esaurita, vissuta. La poesia stessa, per suo conto, si sfigura, forza i suoi connotati, li altera e li smentisce, si rende dolorosamente e scandalosamente irricognoscibile, trasmigra in altre forme per sopravvivere (magari, nel farsi brutalmente poesia politica d'intervento militante e di denuncia, epigrammatica e giornalistica, ma ritrovando anche così, già nel 1958, una precisa esemplarità dantesca: *A un Papa, nella Religione del mio tempo*).

Già nel 1964, del resto, un anno prima della pubblicazione del saggio su Dante che dicevamo, una stesura completa della *Divina Mimesis* (Auerbach, *Mimesis!*) è elaborata: pronta, nella specularità dantesca rivendicata fin dal titolo definitivamente accolto dopo molte incertezze, a valorizzare proprio quei caratteri stabilizzatisi, ormai, di lavoro interrotto, lasciato in tronco, giunto a chi legge nella sua configurazione ibrida, abbozzata e imperfetta, di lavoro recuperato e edito, in assenza di un autore scomparso, da altri: così come effettivamente avverrà un decennio dopo, nel 1975, all'indomani della tragica morte del poeta, con la pubblicazione postuma di un'opera da lui stesso licenziata, ma apparsa in libreria in sua assenza.

L'archetipo dantesco si fa nella *Divina Mimesis* più esigente, emette a metà degli anni Sessanta altre oscure lumenescenze, orienta con maggiore incisività, impone altri obblighi etico-responsabilistici e, come di consueto, linguistici. «Intorno ai quarant'anni – scrive Pasolini, parafrasando, attualizzando e personalizzando il dettato dantesco – mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella “Selva” della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità». Un dantismo della solitudine e insieme della morte pregressa a se stesso e al mondo (una morte valida, cioè, in senso artisticamente produttivo, come l'esilio dantesco e il suo ideale congedo dal mondo dei vivi rappresentato dalla composizione di un'opera scritta) di nuovo si attesta, e ha per scenario gli sconsolanti lineamenti degli iniziali anni Sessanta, il decennio presto anch'esso destinato ad ingiallirsi succedutosi ai vitalmente, intellettualmente disperati ed esaltanti anni Cinquanta delle *Ceneri* e dei romanzi romani.

Il cammino si è fatto più difficile, per la poesia, per l'uo-

mo Pasolini, per il mondo; ma Pasolini continua a camminare, a muoversi, dantescamente più che mai assistito dai riverberi di un archetipo: un archetipo poetico che fa di lui un pellegrino sufficientemente contrastato rispetto a quello, testimoniato con tutte le sue implicazioni di poetica, di un popolare Tommaso ispiratore, intravisto per le strade di un'allegorica ma realistica città.

Pasolini ora segue, cerca o insegue solo se stesso, è sulle proprie tracce o si precede, «ignaro», incerto, retrospettivo e ancora nel fango, ma al cospetto della vita e della morte di fiori colorati, all'ora nostalgica e rivelatrice del crepuscolo. «Cammino ignaro – questa è *La Divina Mimesis, Canto II* –, davanti a me: figlio di una nazione povera e borghese, poeta divenuto tale chissà come, chissà in che angolo provinciale, in che intimità straziante, in che mal vissuta, nobile mescolanza di ribellione e conformismo. [...] Guardavo ai miei piedi i fiori, che sbucavano tra l'erbaccia torva e innocente: ero come loro, gli increduli di morire, e destinati a una vita di pochi giorni. Fiorucci senza nome: inominati, e tanti, uno uguale all'altro, sparsi dal caso lungo i cigli del sentiero fangoso, uno uguale all'altro non solo nella sua sublime forma inafferrabile, col suo azzurrino per umiltà quasi bianco, col suo candore, per povertà, stinto nel viola o nel giallo, come vino annacquato – ma uno uguale all'altro nell'ignoranza della caducità, della vanità: della pochezza della loro vita. / Fiorucci in cui c'era solo lietezza, condivisa tra mille e mille piccoli fratelli, assetati di bel sole. E ora che il giorno se ne andava, spargendo su loro la sua triste umidità, essi, stupiti, si rattrappivano, tutti insieme: ma lieti anche in questo!».

Ritroviamo nella *Divina Mimesis* la «cieca testardaggine della poesia», ritroviamo, a squarci, la prospettiva di mitiche ed appaganti solarità da prodigio a contrastare e interrompere il buio, a decontaminarlo, a rivelarlo; ritroviamo

perfino «rosada»: ma è la rugiada che si fa pianto sulle guance di Dante, tornando a macchiarle, in *Purgatorio*, XXX. È un Pasolini pellegrino infernale senza guida, Dante senza Virgilio e senza padri, ormai diverso da quel era stato un tempo, appunto, ma anche sufficientemente uguale a se stesso: rimasto sorgivamente, con lieta umiltà, il poeta che saprà acutamente cogliere anche in seguito nel poeta in prosa Puškin, per via di dantesche assimilazioni ed insieme di autobiografiche proiezioni, «la sua tragica festosità, la sua funebre leggerezza» di inventore di forme, o in un altro classico russo, in Gogol', lo scrittore «tanto più oggettivo quanto più visionario» (*Descrizioni di descrizioni*).

Un Pasolini artisticamente operoso, irrenitente fino all'ultimo, nel riconoscere e nel riconoscersi nella poesia, nella scrittura, nell'espressione artistica. Qui, nella *Divina Mimesis*, lo scisso e ricongiunto pellegrino infernale, guida e guidato, ravvisa con spietata crudeltà immagini continue di se stesso, riconoscendo dovunque, anche nelle allegoriche nuove fiere incontrate, come si muovesse in una monotematica e paurosa selva di specchi, magre, personali e consunte «maschere della morte»; qui Pasolini nota ancora su un fangoso sentiero ai suoi piedi – per via di poetici emblemi naturali e recuperi di una individuale, naturale giovinezza, arcaica ma non del tutto perduta – un tappeto di anonimi fiori: «fiorucci», danteschi «fioretti», «fiorellini», un pascoliano prato del cosmo, di «altre primavere». Parificate «cose» per immagini costituiranno del resto, visivamente, nell'accezione di una personalissima «poesia visiva» d'epoca, la fotografica «iconografia ingiallita» di complemento alla *Divina Mimesis*, alla sua sospesa, deliberatamente incompiuta, commista e stratigrafica scrittura autobiografica di preludio a *Petrolio*.

Versi di *Poesia in forma di rosa*, del resto, già avevano profeticamente annunciato, tra passato, presente e futuro, e

sottintendendo, negli slittamenti temporali di una combinazione che ha il sapore sincronico del mito e dei sogni, *Inferno*, XXX, 136: «Io me ne starò là / qual è colui che suo dannaggio sogna / sulle rive del mare / in cui ricomincia la vita. Solo, o quasi, sul vecchio litorale / tra ruderi di antiche civiltà». Se la raccolta del 1971 *Trasumanar e organizzar* dichiarerà fin dal titolo possibilità residue e programmatici intenti legati ad una pratica poetica sotto il segno dantesco (l'ascesa spirituale in chiave di organizzazione), Dante (segnatamente il Dante degli ultimi canti del *Purgatorio*) comparirà tra i vasti e pur selezionati numi tutelari di *Petrolio*, di quella stupefacente opera di consuntivo definita da Pasolini stesso non un libro tra i suoi ma «il libro».

Petrolio: libro di una vita, libro della vita, libro della morte e del dopo-morte, libro per antonomasia. Un cerchio sta per chiudersi all'insegna di una spettacolare, germinante, multipla e potenzialmente infinita visione allegorica, rimasta del tutto priva però, consapevolmente e modernamente priva – come ha indicato Sandro Bernardi sulla scia di uno spunto di Croce⁸ – dell'autorità interpretativa significante di un autore che latita, che non c'è più.

Pasolini cerca da sempre la luce, tende a una luce risolutiva, folgorante, che serva e che salvi, che davvero illumini lui e il reale nella sua completezza, e si ritrova costantemente lontano da essa, attratto e rifiutato⁹. È come un novello San Paolo delle fedi e delle ideologie caduto da cavallo «da sempre» (e non «sulla terra di Dio»), il cui piede è rimasto impigliato in una staffa, la cui corsa non è una cavalcata ma un cruento essere trascinato via, «con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre».

Scrivendo infatti Pasolini a Don Giovanni Rossi, storico fondatore della Pro Civitate Christiana e della Cittadella d'Assisi e suscitatore del Vangelo secondo Matteo, il 27 dicembre 1964, in una bellissima lettera che vale la pena di

essere riletta: «Caro Don Giovanni, / La ringrazio tanto per le sue parole della notte di Natale: sono state il segno di una vera e profonda amicizia, non c'è nulla di più generoso che il reale interesse per un'anima altrui. Io non ho nulla da darle per ricompensarla: non ci si può sdebitare di un dono che per sua natura non chiede d'essere ricambiato. Ma io ricorderò sempre il suo cuore di quella notte. Quanto ai miei peccati... il più grande è quello di pensare in fondo soltanto alle mie opere, il che mi rende un po' mostruoso: e non posso farci nulla, è un egoismo che ha trovato un suo alibi di ferro in una promessa con me stesso e gli altri da cui non mi posso sciogliere. Lei non avrebbe mai potuto assolvermi da questo peccato, perché io non avrei mai potuto prometterle realmente di avere intenzione di non commetterlo più. Gli altri due peccati che lei ha intuito, sono i miei peccati "pubblici": ma quanto alla bestemmia, glielo assicuro, non è vero. Ho detto delle parole aspre con *una data* Chiesa e *un dato* Papa: ma quanti credenti, ora, non sono d'accordo con me? L'altro peccato l'ho ormai tante volte confessato nelle mie poesie, e con tanta chiarezza e con tanto terrore, che ha finito con l'abitare in me come un fantasma familiare, a cui mi sono abituato, e di cui non riesco più a vedere la reale, oggettiva entità. / Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalda-mente in sella (come molti potenti della vita, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sul-

la terra di Dio. / La ringrazio ancora, con tutto l'affetto, suo / Pier Paolo Pasolini»¹⁰.

Un disarcionamento macabro, continuo, da pena infernale perpetrata sulla via di Damasco, di valore profetico. L'oscurità, le tenebre sono tornate ora – come nella lettera a Don Rossi o come nell'esempio dantesco-tozziano che citavamo all'inizio da Tozzi – ad addensarsi sempre più cupe sulla vita e sull'opera di Pasolini: a farsi sempre di più cruda e opprimente mancanza di orizzonti, solo nero sonoro di latrati, di «fantasmi orribili» che gridano, che bestialmente inseguono e minacciano senza respiro la praticabilità dell'esistenza, riaffermando tuttavia non lo sventurato destino di un uomo o di un singolo poeta, ma un unico, complessivo destino del mondo: un tragico destino da dannati nel mondo, appunto, di uomini desiderosi ciò nonostante o forse proprio per questo di conoscere e di conoscersi, intenti anche al massimo del disagio provato, della disperazione e del cedimento al nulla, come mirabilmente l'esiliato e ultramondano poeta Dante insegna, al «sogno di una cosa», a una realizzazione alternativa e integrativa del reale e dei suoi molti «sogni».

L'uomo, tuttavia, non è solo ciò che è, ma anche ciò che vorrebbe essere. I gorghi silenziosi di un immobile angelo precipitato, conficcato per sempre nella sua condanna come Lucifero, si allontanano; la parola, poetica e non, riafferma a tutte le altezze le sue prerogative. 15 giugno 1975, «giorno di elezioni» in Italia, con prevista vittoria (per il Pasolini corsaro-militante molto probabile, ma di valore soltanto nominale) della sinistra. Lo scrittore abiura adesso pubblicamente, clamorosamente, dalla *Trilogia della vita*, ma non dalla vita, dal compendio per via di scrittura della sua vita, il suo libro terminale venuto dopo l'antinferno e gli atroci gironi del disumano e del potere di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, fra il male impavidamente raccontato senza infin-

gimenti e moralistici pregiudizi dal Marchese De Sade, i rastrellamenti e i concentramenti nazifascisti, la guerra, gli orrori persecutori e inimmaginabili dei Lager e le visioni di Dante¹¹.

«Dopo *Salò* – afferma Pasolini – farò un film che mi sta molto a cuore e quindi mi isolerò nella mia casa di campagna per scrivere *il* libro della mia vita... Non sono forse un poeta prima ancora di essere cineasta? La vita, come si vede, è un eterno ricominciare daccapo» (*Autointervista*)¹². Che equivale a dire, qui come in tutta un'opera progressivamente segnata sempre di più dal negativo e dall'umanamente insostenibile, anche la permanente letizia di Pasolini oltre il lutto accertato, il molto da fare – lietamente da fare, con schiva umiltà pascoliana da giovane laureando bolognese di Calcaterra – prima di giungere a quel punto di passaggio per Pasolini riassuntivo e rivelatore¹³, *unde negant redire quemquam*, il più possibile consapevoli, meticolosamente preparati, e in ciò stranamente gioiosi, fattivi.

«Identificare il mondo sociale col nulla – commenterà ancora Pasolini, questa volta in una pagina di *Petrolio*, internamente all'opera *in fieri* –, ed essere riattivati e vitalizzati da questo; non credere più nei valori del mondo annullato da uno spirito critico e umoristico davanti a cui non c'è fatto o argomento che possa resistere, e, in seguito a questo, applicarsi con maggiore chiarezza e bravura all'attuazione pratica di tali valori» (*Il gioco*). La diligenza e l'obbedienza di un eretico¹⁴ diventano irrisione totale della realtà, abolizione del futuro e del fascino del mondo che fu, ma anche «nuova nascita» collaborativa affidata a un interesse che gli altri potranno non capire o ridurre a mera «riaccettazione conservatrice o moderata della realtà». L'acquisito modello dantesco collabora in effetti, in maniera integrale e diremmo adesso biologica, con le sue partecipazioni a un terminale romanzo in cui, più che ricapitolarsi o stilare bilanci,

nascere e vedersi nascere, consentendo alla «pazienza illuminata» di Pasolini di riaccettare «nella pratica» il nulla.

Questo finale ritorno al «libro» e alla scrittura nel segno oltretombale e potentemente visionario di Dante, segna d'altra parte l'accettazione implicita di una delle conclusioni cui è approdato Philippe Lejeune nei suoi ormai classici studi sul genere autobiografico: che cioè, in fatto di prima persona, la scrittura teme pochi confronti. La scelta del mezzo cinematografico, per sua natura visivo, delegato ad immagini atte a verificare e fissare nella loro consistenza la realtà, aveva forse significato, per Pasolini, un ragionato scardinamento del proprio soggettivismo, un suo volontaristico decentramento, un argine oltre che una possibilità di presa, di cattura, di fisico accertamento.

Ora, attraverso qualcosa di scritto che rimanda a qualcosa di precedentemente scritto da un'io remoto (si pensi alla riscrittura per via di testi a fronte della *Nuova gioventù*) o scritto da altri, attraverso esponenziali «descrizioni di descrizioni», in un sogno-incubo-visione al quadrato o in un romanzo-non romanzo a scatole cinesi e labirinti come *Petrolio*, Pasolini, più che riuscire a confessarsi senza pudori e senza contraddizioni, potrà nascere e rinascere: conoscerà e sarà insieme oggetto di conoscenza, dantescamente autore e autore-personaggio, in vista o per meglio dire ormai al cospetto – in diretta, in tempo reale – di una autobiograficamente matura, geneticamente efficiente e nel contempo definitiva autoespressione coincidente con la morte.

Si legge nella *Lettera ad Alberto Moravia* contenuta in *Petrolio*, essa stessa parte del testo: «Non ho più voglia di giuocare (davvero, fino in fondo, cioè applicandomi con la più totale serietà); e per questo mi sono accontentato di narrare come ho narrato. Ed ecco il consiglio che ti chiedo: ciò che ho scritto basta a dire dignitosamente e poeticamente quello che volevo dire? Oppure sarebbe proprio necessario

che io riscrivessi tutto su un altro registro, creando l'illusione meravigliosa di una storia che si svolge per conto proprio, in un tempo che, per ogni lettore, è il tempo della vita vissuta e restata intatta alle spalle, rivelando come vere realtà quelle cose che erano sembrate semplicemente naturali?».

Sono toni, usando un titolo di Pasolini, da *Tetro entusiasmo*. Pasolini sta davvero scendendo all'inferno, come nella vita e come in molte delle sue letture, dei suoi grandi riscontri letterari qui saggisticamente convocati e resi efficienti: da Strindberg a Sade, da Dostoevskij a Dante, secondo ulteriori iridescenze, adesso, di un Dante come grande veicolatore garante della possibilità autoanalitica estrema in termini di poesia, se in chi elabora *Petrolio* – lo ha notato con pertinenza Aurelio Roncaglia – «l'impulso più profondo non è di tipo oggettivo-narrativo, bensì d'intima ricerca, dunque inclinato a un istintivo lirismo»¹⁵: fino ai nuclei fondanti che Pasolini stesso chiama i «momenti basilari del poema», che investono per via misterico-metamorfica privatissima, la disponibilità sessuale del personaggio protagonista. Pasolini affonda il bisturi nel proprio corpo, fa della sua affilata ed oltranzistica «autoanalisi» – come con efficacia è stato detto – un'«autopsia»¹⁶.

Dante come sperimentazione del morire, dunque, del vedere e comprendere attraverso la morte. Lo scandalo si rinnova, un'eretica, equivocata e inaccettata «forza del passato» si estremizza in forma linguistica, in struttura, in genere nuovo ambiziosamente intentato su base culturalistica dispiegata e di nuovo contaminata (dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio a *L'écriture et l'expérience des limites* di Philippe Sollers); ma i termini essenziali del confronto si ripropongono pressoché immutati, tra richieste ideologiche di pronunciamento e di giudizio ed esigenze di testimonianza poetica, di rigorosa, finale e ultramondana autorap-

presentazione conoscitiva in cifra poetica. «Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune: / solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume», recita, ironizzando all'insegna della divisione ma anche dell'elogio avvantaggiante riservato alla poesia, l'*Epigramma iniziale* predisposto per *Descrizioni di descrizioni*.

Tetis (il sesso indiviso, maschile e femminile, secondo l'intervento pasoliniano apparso nel collettaneo *Erotismo, eversione e merce*, 1974), ricompare non a caso personaggio di *Petrolio*, personaggio-finzione depositario di un segreto «di enorme valore pubblico», «storico», da trasmettere ad altri: Polis e Tetis, Carlo di Tetis e Carlo di Polis, per partenogenesi, per mutazioni e intrecci. Un sogno visionario di bolge e gironi in cui, si badi bene, il capire è «gioiosa cognizione del capire», dove i personaggi pare che parlino una lingua «meravigliosa», più che mai poeticamente risonante e lucente, «in versi o in musica». Non si può non ripensare, a integrazione del discordo e per contrasto, ai versi del *Glicine* che nella *Religione del mio tempo* dicevano: «tra il corpo e la storia, c'è questa / musicalità che stona, / stupenda, in cui ciò che è finito / e ciò che comincia è uguale, e resta / tale nei secoli».

«Il primo dei due disputanti – scrive Pasolini – aveva un aspetto angelico, e Carlo sapeva interiormente che il suo nome era Polis; il secondo, invece, aveva un povero aspetto infernale, di miserabile; e il suo nome era Tetis. / Era Polis, che aveva cominciato a parlare: “Questo corpo è mio, mi appartiene. Esso è il corpo di un buono, di un obbediente...” / “Sì, ma il Peso che ha dentro, invece, è mio...” ribatteva Tetis. Polis lo guardava sorridendo, coi suoi occhi celesti, sicuro di sé. Ricominciò a parlare con pazienza: “Se questo è il Corpo di un uomo che ha amato nei giusti limiti la madre, e contro il padre ha lottato, sì, come doveva, sapendo ben distinguere dentro di sé, le proprie colpe dalle sue –

questo Corpo è mio”. / “Va bene – ribatté ostinato il diavolo – ma il peso che è dentro di lui è mio...”» (dall'*Appunto 3*, secondo la «logica della Visione»).

Ciò nonostante persino l'idea di «fare una forma», dantesca-mente riconducibile a Dante e al sublime modello costituito dalla *Commedia*, appare nell'ultimo Pasolini di *Petrolio* contraddetta, sentita come «oggetto», intralcio alle richieste sempre più complesse, radicalizzate e incontenibili, dell'io: quell'io che – pur dantesca-mente interessato fino all'ultimo al noi, ad una rappresentatività estesa e plurilinguistica di una ricreata storia comune e condivisibile, salvaguardata nei suoi certi valori e nei suoi ideali, nella sua corralità e nelle sue individualizzate, irripetibili appartenenze – vorrebbe parlare ora «al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa», lasciando alla fisica realtà di drammatici fatti occorsi (già vissuti anch'essi in scrittura, per così dire pregressi), l'extratestuale, irrevocabile compimento di un'opera e di un'umana vicenda.

Inutile la scrittura, dunque, inutile l'arte, inutile ed insalvabile tutto, Dante compreso, la vita stessa compresa? È certo che in poesia, nei versi di uno dei lavorati poemetti delle *Ceneri di Gramsci*, Pasolini aveva scritto da tempo: «Nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza» (*Picasso*), e proprio questo, non altro, Pasolini stava ancora facendo, istoriando e ricoprendo di smalti le pareti immaginarie, radiosamente oscure ed esse stesse iridescenti, del suo ultimo inferno.

NOTE

¹ Secondo la rievocazione di *Dal Laboratorio (Appunti «en poète» per una linguistica marxista)*, del 1965, in *Empirismo eretico*, per cui cfr. M. Marchi, *Pasolini dopo «rosada»*, in *Sondaggi novcenteschi: Da Svevo a Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 171-206.

² Cito da P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 206.

³ Di proustismo rimpiazzato da Dante come «spina dorsale autobiografica» della prosa pasoliniana parla W. Siti, *Descrivere, narrare, esporre*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. CXIV.

⁴ Su Dante e la letteratura italiana del Novecento la bibliografia è molto ampia. Si segnalano indicativamente: G. Getto, *Dante e il gusto del Novecento*, in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 208-231; C. Bo, *Dante e la poesia italiana contemporanea*, in «Terzo programma», n. 4, 1965; L. Caretti, *Dantismo fiorentino del primo Novecento*, in «L'Approdo letterario», n. 43, luglio-settembre 1968, pp. 66-78, poi con il titolo *Dantismo fiorentino*, in *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 297-312; M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica Editrice, 1969, pp. 291-328; M. Petrucciani, *Dante e le poetiche contemporanee*, in *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1969, pp. 105-128; S. Ramat, *Il Novecento e una traccia dantesca*, in «Forum Italicum», IV, n. 3, 1970, pp. 311-330, poi in *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 171-191; A. Noferi, *Dante e il Novecento*, in «Studi Danteschi», XLVIII, 1971, pp. 185-209; L. Scorrano, *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1976; AA.VV., *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979 (contiene S. Vazzana, *Il dantismo di Pasolini*); A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in «Studi Danteschi», 58 (1986), pp. 307-342, poi in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 5-53; L. Scorrano, *Presenza verbale di Dante nel-*

la letteratura italiana del Novecento, Ravenna, Longo, 1994; D.M. Pegorari, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000; M. Guglielminetti, *Dante e il Novecento italiano*, in AA.VV., «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Roma, Salerno Editrice, 2001, t. I, pp. 515-531; M.S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, presentazione di G. Luti, introduzione di M. Marchi, Firenze, Olschki, 2001; L. Scorrano, *Il Dante «fascista». Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001; L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, Il Mulino, 2002; R. De Rooy, «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003.

⁵ Ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1376-1390.

⁶ Sulle varie e numerose attestazioni dantesche nell'intera opera cinematografica pasoliniana si veda il recentissimo studio di G. Tuccini, *Notizie dall'Inferno: «Porcile» e i vinti nell'eterno castigo*, in *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2003, pp. 162-176.

⁷ M.S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, cit., p. 78.

⁸ Cfr. S. Bernardi, *L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione*, in AA.VV., *A partire da «Petrolio» Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995, p. 59.

⁹ Sul tema della variegata ma contraddittoria e costantemente frustrata attrazione luminosa (con relativi, essenziali appoggi testuali di conforto), rimando al mio *Pasolini oggi*, in «Il Ponte», n. 3, marzo 1996, in particolare pp. 95-96.

¹⁰ La lettera, inviata da Roma, apparve per la prima volta nel quindicinale della Pro Civitate Christiana «Rocca», n. 22, 15 novembre 1975 (fascicolo commemorativo interamente dedicato a Don Giovanni Rossi), ad accompagnamento dell'articolo a firma di Dalmazio Mongillo sulla presoché coeva scomparsa di Don Rossi e Pasolini *La passione dell'uomo* (p. 46). È ora presente in P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 576-577.

¹¹ Su *Salò* si veda E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 382-384 (poi Firenze, Giunti, 1995).

¹² Il testo è presente in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, pp. 315-319.

¹³ Si allude all'importante *Osservazioni sul piano-sequenza*, del 1967,

confluito in *Empirismo eretico*. Qui Pasolini conclusivamente sostiene: «Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci» (corsivo del testo).

¹⁴ Sul tema, qui solo richiamato, cfr. il mio *Modalità dell'indecenza. Eresia e poesia in Pier Paolo Pasolini*, in *D'Annunzio a Firenze e altri studi*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 201-217. Cfr. anche M. Marchi, *Suggestioni da descrizioni. Il saggismo poetico dell'ultimo Pasolini*, in «Antologia Vieusseux», n.s., n. 2, maggio-agosto 1995, poi in *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 235-281.

¹⁵ A. Roncaglia, *Nota filologica*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, p. 574. Circa le incidenze dantesche sul titolo alternativo di *Petrolio, Vas*, cfr. *ivi*, p. 373. Sull'opera ha espresso un giudizio singolarmente autorevole e centrato Luigi Baldacci (cfr. *In quel romanzo di un romanzo si trova il Pasolini migliore*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1992, poi in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 417-419).

¹⁶ Cfr. M.S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, cit., p. 104.

XII

UNA RIVISTA DI BONSAANTI: L'«ANTOLOGIA VIEUSSEUX»

Ho accettato volentieri – lo dico subito – l'incarico di occuparmi in questa circostanza di un tema come Bonsanti e l'«Antologia Vieusseux». Parlare di Bonsanti, parlare della sua «Antologia» costituisce infatti per me, almeno in parte, una sorta di ritorno al passato, un'occasione autobiografica tutt'altro che immune da sentimenti, un'unica memoria affettuosa, un po' da «stampo del Novecento», volendo, che assieme al mio io di allora, assieme a Bonsanti e una rivista conosciuti, include al suo interno l'incontro con tutto un mondo: un mondo articolato e concretamente popolato in cui il fare cultura e il quotidiano di specifiche modalità del farla si coniugavano per me, da neolaureato, neoletterato e neoflorentino accolto, in un senso completamente inedito, affascinante e gratificante.

Mattutino (questa è l'immagine che il tema, prima di ogni dato e di ogni riflessione aggiunta, mi impone) Bonsanti arriva al suo Vieusseux, sfilava salutato e sobriamente salutante, toltosi il cappello all'ingresso, fra il «banco», scrivanie e tavoli di lettura della sala ed entra nella sua direzione-redazione, non senza essersi prima fermato, come molte volte avveniva, a dare un'occhiata ai giornali, ad ascoltare qualcuno, a chiedergli a bassa voce «Novità?», a rispondergli con il riserbo elegante e almeno in apparenza

un po' distratto che non da allora è la sua cifra, magari con la sola espressione del viso (degli occhi), per poi continuare nel suo percorso allo studio in fondo, a destra. Lo seguiamo, io e Giuseppina Branzi, «il Prof.», lasciandoci alle spalle e sentendoci in cuor nostro un po' dei privilegiati, la signora Adriana che chiede dalla sua postazione di lavoro a un giovane aspirante abbonato (la cosa immancabilmente mi divertiva) se è la prima volta, la Maria che un giorno, alzatasi dai suoi registri, definisce davanti al Professore e a tutti noi «superbo» un libro bonsantiano che ha appena finito di leggere, Donato che sorride dietro il «banco» in attesa di distribuire o già in azione agli scaffali, la Clelia, la Carla, il Braschi e quanti altri, mattutini per obbligo o per piacere. Se il passo del Professore è più lungo e marcato del solito, se il Professore soffia come fosse un gatto o il vento stesso che scompagina libri, strusciandosi nervosamente le mani come se continuasse a far freddo anche al chiuso, e magari è estate, allora «Oggi», come dice la Lucrezia, «si va a vela».

L'«Antologia Vieusseux» nasceva ed era nata proprio lì, in una stanza al piano terra di Palazzo Strozzi, fin dal suo primo numero, appunto, di rivista quadrimestrale datato gennaio-marzo 1966; si faceva ed era stata pensata da tempo in quella direzione d'istituto diventata all'occasione redazione con il costante contributo-presenza al fianco della Branzi, provenendo naturalmente con Bonsanti da altrove, e cioè da una già storica appartenenza intellettuale e letteraria di Alessandro Bonsanti a un Novecento attraversato quanto mai sfaccettata e poliedrica: una durevole, ben siglata presenza di scrittore (di scrittore solariano per antonomasia, integralistico diremmo), e insieme un'apprezzata, riconosciuta funzione *leader* di promotore e animatore di riviste, di frequentatore-sensore di letterati e uomini colti, salotti e caffè, di ascoltatore valorizzante di personaggi e di climi, di suscitatore caratterialmente riservato, da prover-

biale elogio della discrezione, ma vigile e attento di cultura, di forme di originalità, di intelligenza e militanza che dalla letteratura partivano ma che nella letteratura, per essere propriamente tali, mai si risolvevano.

C'erano, insomma, precedenti e ascendenze, compreso ovviamente l'importante e quanto mai delicato incarico direzionale assunto nel maggio del 1941, con l'Italia in guerra, sulla scia di Tecchi e di Montale, e all'indomani di un oscuro dopo-Montale a Palazzo Strozzi aziendale, politicamente allineato e gestito¹, ma anche, d'altra parte, sulla scia intima, di riscatto e di valore quasi profetico e ad ogni modo preparatorio, di uno studio dedicato al ginevrino Giovan Pietro, anzi Giampietro Vieuuseux e alle sue imprese datato 1937 (presente nella pregevole *Bibliografia* della Malatesti, segnatura 37.10, p. 45)², come pure di una provenienza formativa e lavorativa ibridamente tecnico-commerciale prerogativa di Bonsanti stesso. E c'erano, insieme, precedenti e ascendenze personali richiamabili pure per la neonata «Antologia Vieuuseux»: una creatura di carta, nella sua umile veste di servizio, di tipo informativo, riconducibile anch'essa per ripristini aggiornanti e intenti coltivati ad una propria tradizione, e cioè ad antichissime, qualificate origini primo-ottocentesche facenti capo a fondatore e fondazione di un gabinetto di cultura scientifico-letterario come il fiorentino Vieuuseux.

Un ricongiungimento, un recupero di radici in vista del presente e del futuro, nel nome di un impegno culturale da rianimare e assumere nuovamente, di marca interdisciplinare. Nell'avvertire l'editoriale del numero di esordio è, su questo punto, esplicito, documentale e citazionale: «Fin dall'immediato dopoguerra – vi si legge – fu evidente che il Gabinetto G.P. Vieuuseux doveva modificare l'indirizzo predominante dell'ultimo cinquantennio inteso quasi esclusivamente alla gestione della Biblioteca, per tornare ad es-

sere un Istituto dagli interessi culturali ampi, dinamici, attuali; come gli fa obbligo lo Statuto che ne regola la vita. E fu anche chiaro che fra le iniziative da prendersi, la pubblicazione di un organo periodico, dove alcune ragioni di tipo ricorrente fra quelle che avevano spinto Gian Pietro Vieusseux a farsi editore dell'*Antologia* sarebbero apparse di nuovo valide, doveva avere la precedenza³. Un vantaggio accordato, dunque, e l'indifferibile «attuazione di un voto» le cui premesse riconducevano al decennio precedente⁴, alla quale era affidata adesso, pur nella modestia dei mezzi disponibili, una concreta speranza: quella di potersi far interprete di una Città e di un Istituto cittadino (comunale per statuto, in effetti) «considerati dentro il più vasto quadro della cultura nazionale».

«Per fornire poi ai primi lettori un'idea più esatta degli intenti che, a tal riguardo, distingueranno l'opera – continua l'*Avvertimento*, bonsantiano anche nelle sue apocopi, nelle sue inversioni e in tutta la sua lubrificata sintassi da fiati lunghi –, par non si possa meglio manifestarli se non riportando un proposito che si legge nel Proemio all'*Antologia*, fascicolo N. 1 del Gennaio 1821: “...intendiamo di preferir quelli scritti che trattano le scienze in un modo più generale, per indicare agli uomini che vorranno ravvicinarle e paragonarle fra loro in che consistano i progressi reali dello spirito umano in tutte le sfere del suo dominio”». La citazione di suggello risulta per così dire rafforzata dalla riproduzione nella seconda di coperta del «Frontespizio del Tomo primo dell'*Antologia* che comprende i fascicoli di Gennaio, Febbraio e Marzo 1821» e dalla precisa ripresa denominante del quadrimestrale solo in seguito subentrata (dieci anni dopo, nel gennaio-febbraio-marzo 1831, vol. XLI) come *Giornale di scienze, lettere e arti*.

Anche mediante una rivista come l'«*Antologia Vieusseux*» «*la Vieusseux*» (al femminile, come pure a me era ca-

pitato di sentir dire, magari da testimoni abbastanza d'eccezione e arretranti nel tempo come la figlia di Italo Svevo, la triestina Letizia Fonda Savio che aveva soggiornato in gioventù a Firenze)⁵ poteva tornare ad essere «il Vieusseux», e cioè non una semplice Biblioteca cui abbonarsi per consumare di preferenza romanzi appena usciti e altre novità, ma un più impegnativo e versatile, come alle origini, Istituto di cultura: questo all'insegna di una auspicata comunicazione attuabile per confronti, promossa da un «foglio circolante» tra i vari settori della cultura forte di una divulgazione specialistica interdisciplinare rigorosa e tuttavia colloquante, aperta alle ragioni di un dialogo e di un unitario progresso, finanche ottocentescamente, romanticamente e pre-romanticamente fiduciosa in una educazione civile e sociale dell'uomo, nelle possibilità di avanzamento dello «spirito umano», appunto, «in tutte le sfere del suo dominio»: un dinamico umanesimo della perfettibilità e del progresso dalle molte facce incarnabile in schede, ragguagli critici, florilegi e letture (ecco l'originaria articolazione del periodico), e «con unito il Bollettino delle Pubblicazioni italiane e straniere» e magari, per via di suggeriti affondi storici in chiave di cultura cartacea, con la sobria pubblicità all'opera bibliografica *in fieri* delle «Prime edizioni francesi entrate in biblioteca dal 1819 al 1918», di cui era uscito per Vallecchi il volume I, essendo il II in corso di stampa e il III in preparazione.

Ecco così, nella *Scheda*, un'intervista ad Alberto Bertolino, preside della Facoltà di Economia e Commercio dell'Ateneo di Firenze, sul Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro, a cura di Piero Barucci, e corredata da suggerimenti bibliografici di Paolo Logli; il *Florilegio* epistolare dedicato ai rapporti intercorsi tra la Cassa di Risparmio di Firenze e l'antica *Antologia*; i *Ragguagli critici* di recensione divisi per materia, con *Economia* di nuovo a cu-

ra di Barucci ad apertura, *Scienze* a cura di Edoardo Boncinelli, *Storia* (Giovanni Cherubini), *Lettere* (Vanni Bramanti), *Arti* (Giorgio Bonsanti); e le *Lettture dell'«AV»*, infine, a base di segnature pure e semplici (o integrate da rapide indicazioni anonime di contenuto e talvolta di giudizio scrupolosamente fra quadre) di novità librarie valutate rilevanti, italiane e straniere, anch'esse ordinate per materie, partendo stavolta dal settore *Lettere*, settore a sua volta sottoscandito in *Classici italiani*, *Critica e filologia* (con inversione di una dittologia di sapore caretiano) e *Narrativa e poesia* (con anticonformistica, solariana e bonsantiana verrebbe di dire, abolizione di tradizionali privilegi, ma in effetti per congrua aderenza di tipo tecnico, quantitativa e seriale, alla titolistica raccolta, costituita da cinque libri di cui solo uno, l'ultimo, di tipo propriamente poetico: *Le cosmicomiche* di Calvino, *A scopo di lucro* di Inisero Cremaschi, *Il ragazzo morto e le comete* di Parise, *Alì dagli occhi azzurri* di Pasolini e *Gli strumenti umani* di Sereni).

Siamo già su una linea tracciata, in obbedienza a quella specie di puntuale, effettuale attenzione alla lettera che era alla base di ogni visione del mondo dell'uomo e dello scrittore Bonsanti, di ogni sua diffusa, panoramica ed analitica forma di rappresentazione del reale pronta solo su quelle basi, appunto, a farsi referto creativo di tipo moralistico-simbolico singolarmente lievitante e inclusivo, astrattizzante e perfino deliberatamente sfuggente nell'assolutizzazione e spesso nel serio gioco del paradosso. Per cui non mi appare un caso, ad esempio, che alla *Scienza* venuta prima della *Lettere* del fascicolo iniziale quasi in ossequio sintagmatico a un gabinetto per definizione scientifico e poi letterario, seguisse in alternanza, nel secondo numero dell'«Antologia», sensibile peraltro al legame interno con la *Scheda-intervista* di tipo letterario e l'attiguo, sintonico *Florilegio*, una riassetata sequenza dei *Ragguagli*. L'impronta di Bonsanti

consisteva anche in questo e questo Bonsanti poteva con chiarezza trasmettere, insegnare ad altri: una chiarezza sinonimo di onestà, di serietà.

Analogamente non sarà un caso che gli editoriali del secondo e del terzo numero risultino puntare, proprio per via cartaceo-editoriale e in particolar modo per via di riviste, a un raffronto fra l'oggi e il passato recente, tra immersione nei dati e sguardo dall'alto, vaglio del continuo e del discontinuo, dell'emergente e dell'immutato, e volontà di capire. Ecco profilarsi ancora, come si fa nel riferirsi all'elogiato, fresco di stampa *Cronache letterarie tra le due guerre* di Giorgio Luti (e nello smussare un secco e in tal senso inappellabile «apprezzamento» sul «Frontespizio» passato da un giovane nel numero precedente e fatto per dispiacere ai vecchi, Betocchi *in primis* direi)⁶, l'indicazione di capillari, pazienti possibilità di accertamento-accerchiamento, di minuta testimonianza, di graduale approssimazione alla verità decantata da equivoci, abbagli, deformanti insorgenze ed accensioni di marca polemica che è destino la contemporaneità porti con sé, come un bagaglio inevitabile, non decantato appunto, del partecipato, del vissuto in diretta.

Ma un'altra contemporaneità, una contemporaneità drammatica e dolorosa, storica ma da catastrofe della natura, stava per mettere a dura prova la vita stessa del Gabinetto Vieusseux e della nuova creatura bonsantiana. Ad aprire il quarto ed ultimo fascicolo della prima annata non è più il calendario delle manifestazioni 1965-1966 o la promozione per immagine del *Gian Pietro Vieusseux* di Sestan negli inaugurati «Atti e documenti», in «Edizione numerata di N. 333 esemplari», ma un incipiente mini-album fotografico degli orrori distruttivi dell'alluvione, fotografie in cui tuttavia già uomini riconoscibili (tra essi il giovane Piero Gelli) ricompaiono al lavoro, intenti a cercar di recuperare in infernali, fangose e bituminose gallerie di deposito, o pa-

zientemente seduti a un tavolo e a un inconsueto lume di candela della modernità contraddetta, quei libri investiti da una furia inaspettata, quei libri e quei documenti preziosi da soccorrere, da pulire come si può, da salvare. Alla Giuseppina discesa in uno degli ipogei appena praticabili dopo il disastro del 4 novembre, la voce di Bonsanti raccomanda, dall'alto di una scala che ha resistito nella sua solida eleganza alle onde di acqua e nafta della devastazione, dello scempio: «Signora Branzi, respiri poco».

A queste tragiche circostanze, potenzialmente mortuarie per uomini e cose, e se non altro impressionanti, davvero da togliere il respiro, l'«Antologia Vieusseux» reagì, non rinunciando alla sua periodicità d'uscita e ai suoi caratteri di informatore-potenziatore d'Istituto, continuando la propria storia e insieme una storia più ampia, facendosi forte di una tradizione nel bene e nel male protratta e di una recenziere tradizione di nuova rivista di quell'Istituto: di evoluzioni, di sviluppi. Commuovono, nella consultabile raccolta d'uso ufficiale del periodico rilegata per annate, i segni ancora percettibili dell'immersione subita dai tre esemplari di fascicolo restaurati; commuove e nel contempo significa molto una fascetta di «errata corrige» acclusa al quarto numero, il numero di ripresa, che con puntigliosa precisione, da una interfogliata strisciolina di carta più leggera, avvisa di un refuso: «A pag. 37 si legga: V. Pratolini, *Allegoria e derisione*»⁷.

Ancora dal particolare al generale, da un dato contabile minore meticolosamente registrato e rivisto a una visione del mondo, a un ben più vasto ed implicante orizzonte della civiltà ritenuto non abdicabile e proprio in questa prospettiva realisticamente praticato, reso attivo. «Nel precedente editoriale – scrive Bonsanti, muovendosi di nuovo tra passato, presente e futuro e rifacendosi come di solito a puntuali attestazioni – si auspicava per questo periodico

una vita discreta all'ombra dell'Istituzione che gli ha dato origine. Soprattutto, si faceva risaltare, quale considerazione conseguente e quasi ovvia, che quella vita avrebbe potuto svolgersi durevolmente nel tempo, a fianco delle altre attività che il Gabinetto Vieusseux svolge: le conferenze, le recensioni parlate, la biblioteca, le pubblicazioni bibliografiche e saggistiche, e così via. Ora – continuava Bonsanti, da scrittore fervido di metafore e da memorialista anche allorché calato nella cronaca e nell'immediatezza delle contingenze –, improvvisamente, l'Antologia Vieusseux ha corso il rischio di restare l'unico, o quasi, documento di programmi attuati e da attuare, di intenzioni spezzate sul più bello, e forse di non del tutto eccessive velleità; anzi, dal momento in cui esce questo quarto fascicolo con qualche giustificato ritardo, essa rischia d'essere vista come una testa senza corpo, o un corpo senza testa, quanto rimane dopo una decapitazione. Fortunatamente ci sono membra che si riattaccano, come la chirurgia attuale ci insegna, e ciò si sta tentando già da questo momento»⁸.

Il passato, il presente e il futuro. Si profilava per il Gabinetto Vieusseux un impegno «per i prossimi dieci anni – cito – che ha nome *recupero dei libri sommersi e deturpati*»; e restava nel frattempo all'«Antologia», fra ruoli scenici e metafore belliche letterariamente rilevabili, «una bella e importante parte da recitare; spinta in prima linea dalle circostanze, dovrà essere voce e testimonianza di questi propositi di ripristino e insieme garanzia che si cercherà di costruire del nuovo sulle rovine, in una complementarità d'intenti». Ed ecco infatti che anche dopo quel fatidico 4 novembre il viaggio riprende, sul filo del tempo e in special modo della storia, con l'intervista con Carlo Francovich a cura di Cherubini volta a fare il punto sugli studi dedicati alla Resistenza, con le distanziate eppur convergenti testimonianze di viaggio, di lotta e di «ruine» *Sulla Grecia nella*

primavera del 1825 estratte dall'«Antologia» del dicembre di quell'anno, con il discorso storico continuato dai *Ragguagli*, cronologicamente e geograficamente spaziante attraverso libri recensiti fra Oriente e Occidente, mondo ellenistico, tardo Medioevo e Rinascimento.

Un viaggio si riattiva, destinato a protrarsi e ad accrescere, assieme a mete riconfermate e subentrate adesioni, i propri bagagli di sussistenza: i suoi «contributi» (così il titolo di una nuova rubrica che si inaugura a partire dal n. 12, ottobre-dicembre 1968, con *Cristallografia strutturale* di Luca Fanfani, nel n. 17, primo fascicolo del 1970, con tre compactati scritti di Boncinelli, Franco Cardini e Alessandro Parronchi), le sue incrementate collaborazioni (per materie anch'esse via via incrementate: la *Filosofia* con Cristiano Camporesi, più tardi, con Fiamma Nicolodi, la *Musica*), i suoi personaggi gravitanti (spesso giovani alle prime armi e alle prime prove, preferiti e costantemente segnalati dal fiuto di un *talent-scout* pressoché infallibile) e il suo pubblico di lettori sempre più numeroso. La presenza di Alessandro Bonsanti visibilizzata con puntualità dai suoi corsivi d'apertura continuerà per suo conto ad affrontare fino al 1984, l'anno della sua morte, i tempi e il Tempo, fedele nelle occasioni e nei pretesti ad una sua matura, quotidianamente allenata e mobilissima ottica del vicino e del lontano, a una acquisita capacità di pronunciamento sul mondo discreta, duttile e intransigente, all'insegna della sobrietà e della riluttanza ai clamori quanto incisiva e profonda, sempre umanamente interessata e attenta: a una sua cifra, alla sua cifra inconfondibile.

Ecco nel corso degli anni, mentre i fascicoli dell'«Antologia Vieusseux» acquistano in tutti i sensi spessore (obbligando peraltro a un certo punto a sostituire nella loro confezione, doppi o meno che si dichiarino in copertina, l'originaria spillatura), innumerevoli partecipazioni significati-

ve, difficili da scegliere anche nel voler dare esempi: da *La «Sconosciuta» di Pascoli* di Mario Luzi a *Due utopie di Leopardi* di Baldacci, da un denso saggio di Macrì su Betocchi a *Pirandello e il Teatro sintetico futurista* di Mario Verdone; e ancora le tavole rotonde su *Leopardi progressivo anni '80* (con Binni, Landucci, Varese e naturalmente Cesare Luporini), su Montale (con la Bettarini, Contini, Dante Isella e il fedele – a Montale e a Bonsanti – Giorgio Zampa), i *Quattro contributi per Don Milani* (con Gaetano Arfè, Tullio De Mauro, Guasco e Lombardo Radice, le interviste a Caretti e ad Anceschi, gli interventi di Spadolini, Margiotta Broglio, Musatti, Dallapiccola, Guttuso, Pampaloni, Dionisotti, Macchia, Timpanaro, e quelli di Giansiro Ferrata, Mila e Vlad, Betocchi, Bo e Bigongiari, Bilenchi, Guarnieri, Ulivi, Forti, Vanni Scheiwiller, Luciano De Maria, Garin, Cordié, Domenico De Robertis, Santi, Raghianti, Masciotta, Fortini, Gramigna, Ceccuti, Silvio Ramat. E ci si consenta pure di tacere, in luogo di altri elenchi incompleti e fatti sempre per deludere qualcuno, su tutta una fitta, valorosissima palestra di giovani, impegnati in qualità di curatori ed estensori di note nei *Ragguagli*.

È, liste e omissioni incluse, un discorso solo abbozzato, orientativo, nemmeno la testa di un corpo, per dirla fra anatomia e ghigliottina con Bonsanti, che in sede di sistematica ricerca a vasto raggio, di indagine analitica sostenuta e arricchita da documentazione d'archivio agevolmente reperibile, resta tutta da fare e altri farà (penso ai rapporti testimoniati dai carteggi, per lo più inediti e ancora da esplorare, intercorsi fra Bonsanti e i molti prestigiosi amici suoi, e quindi dell'«Antologia»: da Montale a Sergio Solmi, a Gianandrea Gavazzeni). Ma mi piace ricordare, a suggello di questo semplice ma affettuosissimo e convinto saluto ad una, a tutti gli effetti, delle storiche riviste di Alessandro Bonsanti, terza assieme a «Solaria» e «Letteratura» come in un

conservato, delizioso bozzetto-*collage* di testate in verticale approntato a suo tempo da Bonsanti stesso⁹, quarta considerando «Il Mondo», soltanto un episodio: un episodio per di più collaterale, ma utile, attraverso un unico stile rivelatore di poetica come con gli scrittori è d'obbligo, a capire.

Quando molti anni dopo (nell'ottobre del 1979 per la precisione, con l'«Antologia Vieusseux» ormai al suo cinquantaseesimo numero) fu festeggiato il bicentenario della nascita del primo direttore dell'Istituto e dell'antica «Antologia», e con esso anche una sorta di grande compleanno di tutto il Vieusseux, Bonsanti scrisse non per la rivista ma per il catalogo multiplo, a più sezioni e più curatori, delle mostre documentarie allora allestite una pagina di presentazione che resta in tal senso, ai fini della connotazione di un operato e di una presenza intellettuale, delle sue modalità comportamentistiche, dei suoi atteggiamenti, delle sue intime strategie e dei suoi gusti, esemplare.

Una *Giustificazione* arcaicamente esplicativa e libresca perfino nell'autodefinirsi, scandita in due paragrafi, nel primo dei quali si contempla come il tempo veicoli un ricordo personale, solleciti la scrittura, ponga in ascolto delle ragioni espressive dell'arte, sinesteticamente e modernamente le realizzi, le soddisfi: «Or è un certo numero d'anni, trovandomi in un grosso centro agricolo della bassa padana, assistei per caso di primo mattino alla totale uscita della popolazione bovina dell'azienda, compresa quella da latte, alcune centinaia di capi attaccati all'aratro. Era una specie di esercitazione da piazza d'armi, non capii bene se del bestiame o degli addetti, e magari degli uni e degli altri; gli immensi spazi delle coltivazioni, in una foschia preannunciante l'umidiccio della giornata, furono in breve ricoperti di groppe ondegianti, mentre i muggiti cercavano vanamente, su quella distesa, la parete contro cui infrangersi o rimbalzare. Ma forse lo spettacolo offerto all'occasione voleva

anche essere una prova di efficienza della azienda, una esplosione di vanità... La superficie irrequieta delle gobbe affiancate procedeva a sgrolloni; dietro però la terra rimaneva arata nella perfezione geometrica e astratta dei solchi paralleli»¹⁰.

Spaziatura, e secondo paragrafo, in cui a sua volta si contempla, dopo una ideografizzata pausa e mediante uno speculare, raddoppiato ricorso interno all'avversativa, come l'attualità di una circostanza renda funzionalizzabile e moralisticamente efficiente quella memoria emersa, fattasi sondabile e perspicua nel differimento: segni tesi a fissare l'intermittenza di immagini retrospettive private e probabilmente casuali, indominabili ma rese tuttavia paragonabili, riconducibili per estensione o diversità di mutato scenario ad ulteriori applicazioni e decodifiche, a una riflessione, ad un insegnamento, infine, valido per tutti: per uomini non eterni e non perfetti ma efficienti, curiosi, culturalmente vivi nel ritrovarsi «tra gli elementi naturali del vivere» e così parte di una vicenda in corso, di meccanismi e dinamismi, al pari di quelli della memoria, cogenti: «Anche il "Vieusseux" – scrive Bonsanti – compie in questi giorni la sua massiccia "uscita totale" con le mostre di cui queste righe vogliono essere una giustificazione di tipo metaforico e di genere leggero, non perché i risultati non siano reali, e anche meritevoli d'esser accolti con serietà e con serietà vagliati. Ma come l'azienda agricola nella esplosione della sua potenza animale e della sua vanità, anche questo Istituto, esponendo la propria storia e la propria cronaca ad onore del Fondatore, tocca e mescola gli elementi naturali del vivere, spirito e materia, ieri e oggi, l'enfasi del passato e i toni sommessi e discreti del presente, la sua metafisica e la sua realtà. Può darsi – ipotizza alla fine Bonsanti – che allo sguardo di chi ne veleggiò le acque mosse, insieme pretenziose e remuneratrici, quanto vede che aveva dimenticato e

che riaffiora si presenti nel movimento di breve risacca delle groppe degli animali pazienti in un ieri lontano e irripetibile; la metafisica vive col Tempo e sfacciatamente lo sfrutta. Ma si vorrebbe che gli sguardi degli estranei ai lavori cogliessero piuttosto l'operosità dalle molte forme e dai vari indirizzi d'oggi nella fermezza di ciò che è accaduto e di quanto viene realizzato, prima ancora di soffiare a gonfie gote, Eolo noleggiato per pochi spiccioli, acciocché si diradi la foschia che ottenebra la distesa dopo il lento ruminare dei solchi».

Solchi tracciati, appunto, compiti svolti, e tra essi, ancora a dissodare la terra e a rasserenare la vista, «ad onore del Fondatore», l'«Antologia Vieusseux»,

NOTE

¹ Si veda il mio sintetico opuscolo informativo (revisionato e approvato da Alessandro Bonsanti, ammirativamente bonsantiano e ammirativamente dedicato, aggiungo, anche nello stile derivato della sua breve *Avvertenza* introduttiva siglata) *Notizie sul Gabinetto Vieusseux nel Novecento*, apparso nella collezione Atti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, n. 7, Firenze, Arti Grafiche C. Mori, 1980, pp. 12-15.

² Cfr. la *Bibliografia degli scritti di Alessandro Bonsanti*, a cura di L. Malatesti, in «Antologia Vieusseux», nuova serie, a. IX, n. 27, settembre-dicembre 2003, pp. 27-160. Si tratta di un numero speciale interamente dedicato a Bonsanti il cui sommario è completato da un *Editoriale* di G. Gozzini e M. Fazzini, dall'ampio, centrato saggio di A. Andreini, *Alessandro Bonsanti. Fatiche e lungimiranza di un edificatore* e dall'altrettanto utile scritto in appendice di L. Desideri, *La biblioteca del Gabinetto Vieusseux negli scritti di Alessandro Bonsanti* (rispettivamente pp. 3-4, 5-25 e 161-177).

³ [A. Bonsanti], *Avvertimento*, in «Antologia Vieusseux», a. I, n. 1, gennaio-marzo 1966, p. 1. Così per il prosieguo citazionale, poco dopo nel testo.

⁴ Cfr. la relazione di Ugo Castelnuovo Tedesco al Sindaco di Firenze Giorgio La Pira del 29 settembre 1956, in cui già si avanza un'ipotesi di rinascita dell'«Antologia», e il relativo *Progetto per la rivista Antologia* di mano di Bonsanti presumibilmente databile giugno 1958, puntualmente documentati nel catalogo *Bonsanti direttore del Vieusseux*, Mostra documentaria dell'Archivio storico del Gabinetto Vieusseux, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Edizione del Gabinetto Vieusseux, 2004, p. 11.

⁵ Una sua breve testimonianza scritta si può leggere in *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto G.P. Vieusseux*, a cura di M. Marchi, Atti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, n. 6, Firenze, Arti Grafiche C. Mori, 1979, p. 13. L'opuscolo contiene inoltre, alfabeticamente seriat, scritti di Carlo Cordié, Arturo C. Jemolo, Michelangelo Masciotta, Eugenio Montale, Domenico Rea, Giovanni Spadolini,

Ernesto Treccani e Cesare Zavattini. Mi piace ricordare che l'estesa intitolazione ad epigrafe di gusto antiquariale che compare in copertina fu suggerita da Bonsanti e con lui (con comune grande soddisfazione) minuziosamente studiata e provata anche dal punto di vista grafico-restitutivo («TESTIMONIANZE E RICORDI / SUL / GABINETTO SCIENTIFICO / LETTERARIO / G.P. VIEUSSEUX / SCRITTI DA / ... // RACCOLTI DA MARCO MARCHI / CELEBRANDOSI / IL SECONDO CENTENARIO / DELLA NASCITA / DEL FONDATORE / 1779-1979»).

⁶ [A. Bonsanti], *Editoriale*, in «Antologia Vieusseux», a. I, n. 3, luglio-settembre 1966, p. 1. Cfr. la recensione di V. Bramanti a G. Luti, *Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Bari, Laterza, 1966, apparsa nel n. 2 dell'«Antologia Vieusseux», aprile-giugno 1966, pp. 16-18, in particolare p. 17 («La cupa reazionarietà del fiorentino "Frontespizio", sulle cui colonne si sposavano gli interessi cattolici e quelli fascisti...»); e si ricordi che nel 1966, e non da allora, oltre che amico di Bonsanti, Carlo Betocchi era membro del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto.

⁷ *Allegoria e derisione* in luogo del doppiamente errato e banalizzato *Allegria e decisione* nelle finali «Lecture dell'AV».

⁸ [A. Bonsanti], *Editoriale*, in «Antologia Vieusseux», a. I, n. 4, ottobre-dicembre 1966, p. 1. Così per le successive citazioni.

⁹ Il documento, donato a Giuseppina Branzi, risale all'epoca dell'elezione a sindaco di Firenze (1983).

¹⁰ A.B. [A. Bonsanti], *Giustificazione*, in *Vieusseux e il «Vieusseux». Storia e cronaca di un istituto di cultura e del suo fondatore*, catalogo delle mostre del bicentenario della nascita di Giovan Pietro Vieusseux (28 Settembre 1779), Firenze, 20 ottobre-10 dicembre 1979, Palazzo di Parte Guelfa, Palazzo Strozzi, Palazzo Corsini-Suares, a cura di A. Albertini, M. Bossi, C. Del Vivo, M. Marchi, L. Mascilli Migliorini, C. Tonini, Firenze, Arti Grafiche C. Mori, 1979, p. 3. Così per il prosieguo citazionale. Il testo di Bonsanti è stato poi ristampato in M. Marchi, *L'esperienza novecentesca del Vieusseux (con un'appendice di testi di Carlo L. Raggianti, Sergio Solmi, Alessandro Bonsanti)*, in *Il Vieusseux. Storia di un Gabinetto di lettura 1819-2000*, a cura di L. Desideri, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001, pp. 231-253 (pp. 252-253).

XIII

PRIMI APPUNTI. RICORDO DI LUIGI BALDACCI

Nessuna enfasi del giorno dopo, nessuna distraente amplificazione di un dolore che in altro modo continua ad annebbiare la vista, che ammantava le cose da sempre guardate e che tende istintivamente a negarle o a ingigantirle, quasi a colmare un vuoto, per aumentare – proprio lui, dolore – se stesso e i suoi significati più profondi, i suoi messaggi d'assenza.

Per me perdere Luigi è stato soprattutto perdere un amico, l'amico per eccellenza, l'amico numero uno: tutto il resto (ed è moltissimo, è ovvio, lo so bene) mi appare in questo momento secondario, o valido ed importante solo per il suo grado di incidenza sui dati di quella instaurata amicizia. Non credo di esagerare dicendo che l'incontro con Luigi Baldacci è stato per me l'incontro con una dimensione adulta dell'esistere, la conquista di quella oggettivamente poi risultata per me la più praticabile, prima ancora che la più giusta: vi ha contribuito e coinciso per molti aspetti, gradualmente, per via di confronti diluiti e sussunti nel corso degli anni che sempre incoraggiavano in me, nella diversità delle epoche e dei modi, non soltanto una vasta acquisizione di notizie e principi o il semplice adeguamento a modelli proposti, ma la scelta stessa dei problemi specifici valutabili per me decisivi, da portare o mantenere all'atten-

zione e affrontare, e che io adesso, in quel senso di mobile e fiancheggiata maturità perseguita e di continuo messa alla prova che era la presenza di Luigi al mio fianco, considero più che mai fondamentali, irrinunciabili.

Dicendo questo, spostato subito il mio discorso su Baldacci, questa testimonianza che mi è stata richiesta, questi miei primi difficilissimi appunti, su un piano privato, in una prospettiva degli affetti intimamente totalizzante, anche se non so bene quanto la letteratura o più in generale la cultura di cui Baldacci era rappresentante così accreditato nelle cronache da essere ormai nella storia, influisse, influenzasse la verità essenziale e il grado stesso di resistenza del nostro rapporto lungamente protratto, evolutosi e cresciuto secondo proprie modalità e proprie maniere attualizzanti, ma mai venuto meno, mai rimasto incoltivato o in sospenso, momentaneamente interrotto o dubitato. Un rapporto anche passato attraverso quegli incidenti di percorso dolorosi e generatori di rimorsi, quelle cose fatte e non fatte, dette e non dette, che accadono proprio con le persone più care e che subito si profilano incancellabili, per cui una volta Luigi mi disse, rassicurandomi come solo lui sapeva fare, «sono inevitabili».

La lezione di Baldacci, non solo per chi lo ha conosciuto e ammirato come critico letterario di altissimo profilo, era una straordinaria ed impegnativa lezione di autonomia, di anticonformistica e in questo responsabile, singolarmente aperta e militante presenza: un personaggio costantemente «senza regole» e invece, nella sua trasparenza ed autoevidenza di personalità autorevole, con molti segreti; un personaggio originale e imprevedibile, sempre da riconoscere ed esplorare nonostante la sua cifra inconfondibile, come il suo prediletto pittore secentesco Cecco Bravo, o come il suo scrittore del Novecento per antonomasia, Federico Tozzi. Anche il talvolta poco difendibile Pietro Masca-

gni (il musicista di *Iris* e del *Guglielmo Ratcliff*, tuttavia, capace di rivaleggiare con il certo più sistematico e tecnicamente attrezzato Puccini e con la sua opera-capolavoro, che per Baldacci e per me rimaneva senz'altro *Manon Lescaut*) rientrava in questa ideale tavola di riferimento, indice, peraltro, della varietà degli interessi culturali, spesso e non a caso territorialmente incarnati, linguisticamente originari e in questo più garantiti, di cui Baldacci si faceva portavoce pure nei modi feriali dell'amicizia, fino, se l'intimità era forte, al ridottissimo codice del mi piace e del non piace, del sì o del no senza ragioni espresse o spiegazioni da addurre. Da Cecco Bravo si giungeva, è inutile dirlo, a Velásquez, a Picasso, all'*art nègre*, dal labronico Mascagni a Wagner e Berlioz, da Tozzi e Palazzeschi alle più internazionali «traferte», nello spazio e nel tempo.

Come nelle vere crescite di maturità la figura di Luigi aveva investito e investiva tutto: tutti gli aspetti del reale e tutte le possibilità di interpretarlo: prima ancora di vederlo, di identificarlo. Avvertivo di continuo in Baldacci (con naturalezza ormai, solo qualche volta con sussiego, il rispetto impacciato dell'ammirazione) il magistero di una cultura onnicomprensiva e necessaria, inclusiva e mai innocua, alta e sempre concretamente rapportata alle occasioni dell'esistenza: tutte anch'esse, senza esclusioni, anche le più minute e in apparenza irrilevanti, che ad ogni modo richiedevano, rivendicando accertamenti di significato, un pronunciamento, una adeguata presa di posizione, un congruo comportamento in linea. Qui il rigore e la spietatezza dell'intelligenza di Baldacci continuavano a trionfare, inducendo, nella battuta ironica e nella sferzata come nell'autoindagine, a realistico, cupo pessimismo. È così che all'interno dei nostri giornalieri scambi di idee e comunicazioni, a me risultava spesso quasi imposto e piaceva moltissimo (anche perché mi sapevo capace di ribaltarlo, procedendo se era il caso a

sdrammatizzanti, paradossali ipotesi-smentita di un negativo più negativo di quello di partenza) il ruolo di spalla dell'ottimista consolatore, dell'ingenuo in sospetto di stupidità, visto che, come Luigi amava spesso ripetere nei suoi temibili commenti, «la stupidità aiuta».

Luigi, appunto, e non Gigi. Per me Baldacci era e resta Luigi, rigorosamente e continuativamente Luigi, dopo l'inevitabile «professore» d'inizio frequentazione (il mio «professore», lo dico qui con grande affetto, è sempre stato Giorgio Luti), ma mai Gigi, come per la quasi totalità degli amici e delle persone che con lui avevano familiarità o potevano in qualche modo vantare forme di confidenza. Lo chiamavo – come mi disse una volta, lasciandomi sorpreso e singolarmente felice – come lo chiamava sua madre; Luigi (questo l'ho messo a fuoco da solo, e solo di recente), come gli si rivolgeva anche un educato, un po' formale ma in verità molto affezionato giovane studioso straniero, l'italianista olandese Ronald de Rooy, ora insegnante all'Università di Amsterdam, che alcuni a Firenze hanno avuto modo di conoscere in compagnia di Luigi e certo ricordano.

Mi piacevano di Luigi, oltre alla sua cultura sterminata, senza confini, pressoché infallibile e di continuo incrociata, e oltre alla sua intelligenza che ho sempre ritenuto un valore assoluto, al di là della cultura disponibile o ormai un tutt'uno con essa, anche gli aspetti un po' selvaggi, scontrosoamente appartati e fieramente autosufficienti che erano in lui, uomo per molti versi di grande civiltà, di eleganza squisita, di onestà e di socialità ineccepibili in qualsiasi intrattenuta relazione, fino al rispetto intransigente ed ansioso per qualsiasi impegno contratto, fino al rifiuto degli intrappamenti omologanti in cui il noi deve prevalere sull'io, fino al disprezzo per l'eccentricità ricercata, pianificata e fasulla degli *snob*. Era il suo coraggioso, autentico anticonformismo mentale istintivamente e culturalmente protetto che mi

attraeva, un anticonformismo vigile e intellettualmente nutrito ma quasi biologicamente salvaguardato, in ogni accezione curioso del nuovo, del non ancora saputo, incontrato e sperimentato, dell'inesplicato o non del tutto esplicabile, del misterioso: l'elemento-base affratellante rispetto ai «senza regole» amati e valorizzati, ai davvero disposti a tutto sui cammini della ricerca artistica e della conoscenza del vero, magari anche a dover conoscere meglio di altri quelle regole prima di perdere, o a giocare a proprio danno, ma nell'assoluta obbedienza ad altre regole, calamitanti nella loro intima portata individualizzante. Mi piaceva insomma la sua libertà di individuo costantemente al di fuori del gruppo, in cerca tuttavia di una propria verità comunicabile e verificabile con altri, e ancora tuttavia inevitabilmente, leopardianamente contro ogni falsa e mistificante forma sociale e aggregante, contro ogni retorica corrente e vincente, secondo un atteggiamento che è dato ritrovare alla base di ciò che resta, per tutti e per sempre, di lui, nel suo lavoro intellettuale fattosi opera, prezioso messaggio aperto.

La sua stessa casa, per quanto tappezzata di cultura e gremita fino all'inverosimile di arte, era la «tana». I «feticci», le sue scoperte ed amatissime maschere di *art nègre* di più difficile lettura e apprezzamento da parte di visitatori che magari potevano capire ed apprezzare Regnier o Leopardi, non lo spaventavano; un gatto fattosi familiare meritava nome memorabile, umane attenzioni e lacrime di congedo, secondo una sorta di oltranzistico antiumanesimo, o di «altro» umanesimo, insofferente di codificate gerarchie e vantabili primati che ci attraeva, che ci rendeva simili. Un umanesimo incircoscritto e modernamente non disposto a troppi privilegi che aveva potuto anche fargli incontrare in sede critica, tutti sanno con quali esiti, la poesia di Carlo Betocchi (specialmente dell'ultimo Betocchi), o affermare in una conversazione privata (non certo per compiacermi,

anche se quel pronostico còlto al volo mi aveva allora gratificato e inorgogliato) l'importanza destinata a confermarsi ed accrescersi della poesia di Luzi, da me tanto coltivata e amata.

Ma soprattutto la predilezione tozziana ci aveva fatto e continuava a farci sentire insieme: incondizionatamente, non solo dal punto di vista professionale, tanto da non poter ammettere, nella valutazione pubblica dell'autore come in quella privata, un Tozzi livellato, reso sempre e dovunque simile a se stesso, alla sua altezza assoluta in certi testi così meravigliosamente, inesplicabilmente raggiunta. Sicuro di me, quando la discussione-conversazione su autori pur grandi e significativi rivelava da parte mia sospetti di cadute o zone d'ombra, riconfermando scelte di cui mi riteneva del tutto e autonomamente persuaso, Luigi affermava con naturalezza: «Certo, non è Tozzi...». Sapeva, con me, di poterlo dire così, perché la letteratura c'era tra noi, ma c'erano tra noi altre cose, alle quali la letteratura partecipava di continuo e quasi serviva, fornendo una sorta di grande e insieme capillare riscontro ad una comprensione ormai stabilitasi, ad una sintonia resistente anche nelle differenze di opinione e nel disaccordo.

Se con Palazzeschi potevamo ridere e immoralisticamente dissacrare, sentendoci profondamente ancora insieme nel riso e nei risvolti amari che quella irresistibile, geniale e scandalosa estroversione lasciava trasparire (ma Tozzi e non Palazzeschi, come è stato scritto, era il suo autore novecentesco per eccellenza), ecco che con Arturo Loria, con un Loria *sub specie* di Leopardi e magari di Daumier, ritrovavamo in scrittura, in quegli straordinari e poco celebrati racconti del nostro Novecento (i soli forse rivaleggianti con le «punte di diamante» tozziane), la vita già vecchia, inevitabilmente sciupata e franta, che aveva avviato uno scrittore un tempo così felicemente condisceso dalla

sua arte al blocco scrittorio, alla chiusura dolente e gravida di rimpianti di un'alternativa dimensione in cui vivere. Quelle complicazioni intervenute, che completavano il ritratto di un Loria grande scrittore nei termini di grande perdente e di grande inesplicato, avevano previsto del resto sorprese, rotture inattese, strappi, e anche questo Luigi aveva nei propri interventi critici subito individuato e valorizzato: i miracoli di alcuni dei suoi racconti più tardi, tra i suoi più significativi e più belli.

Ma era Tozzi, ripeto, il senese, scontroso, primitivistico e integralmente tragico Federigo Tozzi, a poter vantare, nel giudizio di Baldacci e nella sua costituita tavola dei valori, una sorta di unicità assoluta, paradigmatica e inattaccabile: unicità direi, al di là dei significati storico-culturali di cui ci appariva portavoce, di segno linguistico appannaggio della sua scrittura: della sua «stoffa», come Luigi diceva, che un critico vero dovrebbe subito saper riconoscere al tatto. In uno dei suoi libri di raccolta e di riordino, *Novecento passato remoto*, Baldacci lo aveva definito, com'è noto, «l'insostituibile, estremo Tozzi»; e a Tozzi, come a Leopardi, Baldacci aveva dedicato uno dei suoi rarissimi libri monografici incentrati su un unico autore.

Baldacci, tentato suo malgrado – per colpa o per merito della sua fortissima personalità – dal plagiare, non di rado apprezzava profondamente il divergente da sé, le ragioni interlocutorie di un modo di vedere o di comportarsi non allineato con il suo, ma da lui considerato realisticamente plausibile e come tale, dopo il vaglio delle plausibilità realistiche appunto, accettato. Anche su Tozzi le strade potevano qualche volta dividersi, e mi piace qui ricordare, fra troppi e troppo generosi riconoscimenti pubblicamente riservati ai miei studi, l'assenso alla fine del tutto convinto di Luigi a questa ipotesi di lettura molto implicante: la cristificazione, evangelicamente documentata anche per via stili-

stica, che faceva del padre di Remigio, Giacomo Selmi morente ad apertura del *Podere*, non un «mostro» (proprio questo termine aveva usato in precedenza Luigi: «Per me è solo un mostro»), ma pure lui, come Remigio, un Cristo, un povero cristo, un crocifisso, un figlio di un altro padre.

Luigi, del resto, qualche volta gustosamente ironizzava su certi richiami religiosi e del «sacro» in me fattisi negli ultimi anni presenti, e con lui per così dire altrettanto gustosamente estremizzati e retoricizzati, nel quotidiano dell'amicizia, fino all'esortazione al ravvedimento e al pentimento salvifico, o alle prospettazioni di accessibili paradisi e inferni in cui potersi per sempre ritrovare: elementi sui quali io stesso appunto, per mio conto, provocando di proposito e fornendo spunti quasi per programma, nelle nostre conversazioni orientate al crescendo paradossale delle possibilità, forzavo. Una gamma pressoché inesauribile di nuovi argomenti, motivi e pretesti sui quali assieme potevamo di nuovo intrattenerci con ludica e maliziosa spregiudicatezza fino all'oscenità blasfema e alla risata incontenibile, in integrale libertà, restando sostanzialmente seri e responsabili: sinceri, in ascolto vicendevole e stranamente dialoganti già conoscendoci, solidali ed osmotici anche nell'obiezione, complici e almeno in parte rappresentati in ogni replica dell'altro. Tra i ricordi che Luigi ha voluto fossero con me dopo la sua scomparsa c'è anche l'immagine di un *Compianto sul Cristo morto*, uno dei suoi dipinti certamente più amati, del suo pittore prediletto. Un amico comune non ha affatto sbagliato, anzi ha colto davvero nel segno, credo, quando ha definito questo ricordo riservatomi, questa memoria fatta cosa da tenere con me, «un pezzo di se stesso».

L'ultimo incontro che ho avuto con Luigi vale forse la pena di essere raccontato nella rapidità del suo epilogo di fine serata e di fine frequentazione, partecipato ad altri che lo hanno conosciuto. Avevamo cenato insieme, invitati come

spesso accadeva a casa di un amico, che molto gentilmente ci veniva a prendere, com'era ancora tra noi abitudine, poi ci riaccompagnava a casa, ambedue in centro, prima me e poi Luigi, secondo gli itinerari imposti dalla circolazione stradale cittadina. Ci salutavamo: le mie vacanze in Trentino in compagnia dei miei stavano per cominciare, ma presto sarei ripassato da Firenze, per un impegno di lavoro in Toscana, a Pienza. Appena la macchina si fermò per le consuete ultime battute di conversazione a motore spento, mi venne fatto di dire a un tratto, quasi all'improvviso, interrompendo il momentaneo silenzio alla fermata, essendomi evidentemente di nuovo balenata in mente l'imminenza di una data: «Ma ci pensi, Luigi, che tra poco hai settantadue anni?». Lo dissi all'improvviso, proprio così, sporgendomi d'impulso in avanti dal mio posto retrostante. L'amico al volante, accanto al quale come al solito Luigi era seduto, disse quanti anni aveva da poco compiuto lui, io quelli che tra qualche mese sarebbero stati i miei. Conclusi, ancora ridendo e mentre Luigi ascoltava divertito queste rapide e un po' inaspettate ricognizioni d'età: «Siamo tutti invecchiati!». Anche nell'esser vecchio Luigi non era solo, non lo sarebbe stato.

Poi i saluti (anche essendo io già sceso di macchina, anche con un gesto e lo sguardo mentre l'automobile procedeva nel suo percorso notturno per la vicina seconda destinazione), e qualche giorno dopo, dalla raggiunta vacanza estiva e in uno splendido giorno di sole, ancora una telefonata, con le notizie, gli aggiornamenti reciproci, secondo una di quelle chiacchierate fra noi che tutto potevano investire e tutto potevano coinvolgere (all'occasione, assieme ad altre cose, anche un mio lavoro su Palazzeschi cui Luigi teneva in particolar modo, considerabile terminato, ormai «a posto»); fino all'«a presto» legato all'appuntamento ormai stabilito e già prossimo, espressamente riconfermato, antic-

pato e intervallato però dalla possibilità di altre chiamate che prima di allora, a piacimento, avremmo potuto farci: io, senza dirlo allora, l'avrei chiamato di sicuro per gli auguri. Così eravamo rimasti, compresa una mia banalissima raccomandazione finale di tipo pratico a servirsi eventualmente del cellulare che aveva per raggiungermi. L'incontro del 2 agosto non c'è mai stato.

La tristezza è immensa, continua a ferire anche ora che scrivo, che racconto, sottintendendo di volta in volta al ricordo di semplici avvenimenti, di cose piccole e grandi accadute, altri impegni mancati, altre mie insufficienze, incapacità, latitanze: errori e difetti che a Luigi però, sono convinto, piacevano, facendo parte inalienabile, caratterizzante e incorreggibile di Marco. E ancora amichevolmente, perfino scherzando come a Luigi con gli amici piaceva fare, annetto a questi miei primi sommari e poco controllabili appunti un episodio ancora più recente, postumo e forse del tutto casuale, che nella mia interpretazione si è stabilito però come un messaggio rinnovato, che continua, privatamente prezioso come la sua opera.

Al suono onorifico e celebrativo echeggiato all'interno di San Remigio, tra la folla ufficialmente raccolta per la cerimonia funebre di congedo, si sovrappone, in quello che in me è quasi un continuo, poco scandito ricordo di quei giorni, il suono del campanello fatto scattare a cancello già socchiuso, un sabato pomeriggio, dal custode del cimitero dell'Antella. Un'inutile, affannata corsa per il viale, fuori e al di là del cancello, per me e per un amico affranto, giunto davvero da lontano, obbedendo alla chiamata impellente di venire a Firenze che lo aveva colto alla notizia, appresa da lontano appunto e in ritardo, ed il ritorno a vuoto, ancora di corsa, ancora con quel suono nelle orecchie, senza aver potuto trovare una volta entrati, prima che l'orario si esaurisse e il cancello si chiudesse, la zona «San Bruno» e la sua

tomba. Luigi ci avvertiva (nonostante Internet avesse preteso di fornire al precisissimo Ron precise indicazioni di orari e mezzi pubblici) che non dovevamo andarlo a cercare lì, che lui era altrove e insieme lì per sempre, non disponibile comunque, adesso, alla nostra visita, a quel modo di andarlo a trovare. Io, a dire il vero, ne ero già convinto nell'offerirmi come accompagnatore, ed avevo perfino comunicato all'amico l'idea che sapevo accordarsi di più con quella di Luigi, con una delle sue persuasioni profonde da lui messe in pratica, eventualmente da infrangere (e da lui, per me, infranta) solo nell'emergenza, ma in un eccezionale, esclusivo momento di accorata, disarmata amicizia pietosamente espressa da vivente a vivente.

Adesso che i minuti contati a noi concessi erano quasi del tutto trascorsi, la chiusura del cimitero incombeva: il custode, orologio alla mano, era stato chiaro, se ne sarebbe andato. E Ron ed io, ormai divisi nell'identificazione del traguardo, a correre, a scendere e salire scale, a scomparire l'uno all'altro in labirinti di loculi, piani e pianerottoli, a chiamarsi per nome, non volendo soprattutto l'amico desistere nel tentativo, mentre io – lo confesso – avvertivo anche il bisogno di guadagnare il viale centrale, per controllare meglio la situazione, per non perderci di vista in quel luogo ormai completamente deserto o rischiare di rimanerci chiusi. Il campanello riprendeva frattanto a suonare, con suono più deciso, più impaziente e prolungato. Amichevolmente, paternamente Luigi ci sgridava, tentava con ribadita fermezza di dissuaderci, di estrometterci da quelle pertinenze reliquiarie troppo materialmente marcate, valutabili sostanzialmente estranee e separate, ininfluenti al di là delle buone intenzioni di un omaggio o delle urgenze di una commozione disperatamente ancora in cerca di fisici appigli. Finché vivi e non nei paventabili territori da lui raggiunti *unde negant redire quemquam*, dovevamo cercarlo e ritrovarlo altrove,

magari visitando la chiesa lì vicino, in piazza, e sperando di potervi vedere come a lui e con lui accadeva qualche nuovo quadro antico, o entrando in un bar a bere qualcosa, o meglio ancora (a Luigi anche questo davvero piaceva) andando fra poco a cena in una trattoria, a mangiare insieme le cose che lui sapevamo prediligere: continuando a parlare a tavola di lui, ricostruendo occasioni e circostanze di incontro, perfino divertendosi alla rievocazione di qualche remoto episodio vissuto insieme che l'uno o l'altro di noi considerava perduto, irrimediabilmente destinato a non riemergere, a rimanere per sempre oscuro e incomunicato.

L'indomani, domenica mattina, l'amico venuto da lontano avrebbe avuto il tempo di ritornare da solo al cimitero, prima di ripartire il pomeriggio alla volta di Amsterdam; io sarei tornato a Castelfiorentino, dai miei, poi di nuovo a Firenze, ma ripensando di continuo a quel suono di campanello e a quella corsa. Segni, veri o soltanto immaginati, ma comunque captati e per un momento almeno condivisi, dei quali Luigi sorriderebbe.

INDICE DEI NOMI

- Accrocca, Elio Filippo 241n
Adorno, Theodor Wiesengrund
28
Agostino, Sant' 69, 280, 296
Alain-Fournier (Fournier Henri-
Alban) 235
Albertini, Albarosa 358n
Alfieri, Vittorio 99, 106, 130,
147
Alighieri, Dante 37, 43, 83, 151,
176, 208, 285, 287-289, 297,
310, 314, 316, 321-342n
Anceschi, Luciano 353
Andreini, Alba 357n
Apollonio Rodio 337
Arfé, Gaetano 353
Auerbach, Erich 327

Baccelli, Monique 320n
Bacone, Francesco 235
Bagatti, Fabrizio 185n, 188n,
191n
Baldacci, Luigi 9, 17, 46n, 48n,
63-64, 70, 72, 77, 123, 158,
165, 186n, 188n, 189n, 211,
213n, 215n, 217, 239n, 266,
271, 342n, 353, 359-370
Baldi, Sergio 232, 242n
Baldini, Antonio 169, 190n, 200,
214n

Balzac, Honoré de 53, 115
Banda, Alessandro 45
Barbolini, Roberto 265
Bargellini, Piero 213n, 217-221,
223, 228-233, 235-237, 239n,
240n, 242n
Barucci, Piero 347-348
Battistini, Andrea 50, 105
Baudelaire, Charles 64, 221, 254,
306, 315
Beethoven, Ludwig van 20, 128,
208
Bellini, Vincenzo 25, 316
Benco, Silvio 119
Benedetti, Carla 341n
Benini, Stefania 319n
Benjamin, Walter 112
Berenson, Bernard 269
Bergson, Henri 22, 46n, 59, 82,
89, 126
Berlioz, Hector 361
Bernardi, Sandro 332, 341n
Bersezio, Vittorio 115
Bertacchini, Renato 263
Bertolani, Lorenzo 240n
Bertolino, Alberto 347
Betocchi, Carlo 11, 13, 217-218,
222, 225, 228, 233-234,
239n, 241n, 242n, 278, 292,
349, 353, 358n

- Bettarini, Rosanna 246, 353
 Betti, Laura 341n
 Bigiaretti, Libero 242n
 Bigongiari, Piero 242n, 353
 Bilenchi, Romano 353
 Binet, Alfred 126
 Binni, Walter 353
 Bo, Carlo 47n, 233-236, 240n,
 242n, 243n, 280, 310, 318n,
 340n, 353
 Boccaccio, Giovanni 169
 Boito, Arrigo 36
 Bonaventura, San 204
 Boncinelli, Edoardo 348
 Bonsanti, Alessandro 236, 269,
 271, 343-358n
 Bonsanti, Giorgio 348
 Borgese, Giuseppe Antonio 51,
 61, 66, 71-72, 148
 Bossi, Maurizio 358n
 Bramanti, Vanni 348, 358n
 Branzi, Giuseppina 344, 350,
 358n
 Braschi, Graziano 344
 Browning, Robert 254
 Bruscia, Marta 190n

 Caetani, Margherita, Principessa
 di Bassiano 138
 Calamandrei, Piero 273
 Callas, Maria 34, 39
 Calvino, Italo 307, 318n, 348
 Calzabigi, Ranieri de' 41
 Cammarano, Salvatore 39
 Campana, Dino 204, 222, 240n,
 280-281
 Camporesi, Cristiano 352
 Cancogni, Manlio 242n
 Capelli, Elena 319n
 Caproni, Giorgio 17, 42-45, 48n,
 247, 280
 Capuana, Luigi 114
 Carbonelli, Riccardo 242n
 Cardini, Franco 352
 Carducci, Giosue 194, 225, 252-
 253
 Caretti, Lanfranco 189n, 340n,
 348
 Carocci, Alberto 271, 273
 Casini, Tito 223, 240n
 Cassola, Carlo 242n
 Castelnuovo Tedesco, Ugo 357n
 Catalani, Alfredo 26, 38, 311
 Caterina da Siena, Santa 64, 67,
 73, 80-81, 84-87, 256, 298
 Cavalcanti, Guido 285
 Cavallo, Luigi 241n
 Cecchi, Emilio 190n, 261
 Cecco Bravo (Francesco Monte-
 latini) 360-361
 Ceccuti, Cosimo 353
 Cellini, Benvenuto 106
 Cesari, Giulio 117, 130
 Cescatti, Olimpio 26
 Cézanne, Paul 237
 Chelli, Gaetano Carlo 114
 Cherubini, Giovanni 34, 351
 Cherubini, Luigi 348
 Cilea, Francesco 19, 40, 312
 Cimarosa, Domenico 47n
 Cioran, Emile 11
 Citati, Pietro 38, 47n
 Colacicchi, Giovanni 271
 Coletti, Gladys 242n
 Colombo, Cristoforo 208
 Comnène Crémieux, Marie Anne
 125, 139, 145, 147, 150
 Compayré, Gabriel 82
 Conti, Angelo 58, 128
 Conti, Primo 239n

- Contini, Gianfranco 168, 189n, 195-196, 202, 204, 208, 213n, 214n, 246, 286, 288, 353
- Contorbia, Franco 240n
- Corazzini, Sergio 64, 76
- Cordelli, Franco 10
- Cordié, Carlo 353, 357n
- Cremaschi, Inisero 348
- Crémieux, Benjamin 125, 136, 138-139, 141-144, 148
- Crémieux, Marie Anne v. Comnène Crémieux, Marie Anne
- Croce, Benedetto 224, 332
- D'Alba, Auro 233
- Dallapiccola, Luigi 353
- D'Annunzio, Gabriele 12, 32, 36, 44, 50, 53, 56-58, 61, 64, 67, 74, 76, 95, 115, 128, 149, 160, 171, 200, 204, 252-253, 303, 306, 310, 316, 320n
- Daumier, Honoré 364
- Da Verona, Guido 221
- Debenedetti, Antonio 187n
- Debenedetti, Giacomo 10-11, 17, 46n, 53, 55, 66, 71, 73, 94, 97, 248
- De Bosis, Lauro 132
- Dei, Adele 48n, 186n, 191n
- De Luade, Silvia 340 e 341n
- De Luca, Giuseppe 220
- Del Vivo, Caterina 357n, 358n
- De Maria, Luciano 185n, 186n, 187n, 189n, 192n, 353
- De Marchi, Emilio 53, 115
- De Mauro, Tullio 353
- De Michelis, Eurialo 71
- De Robertis, Domenico 353
- De Robertis, Giuseppe 29, 47n, 186n, 243n
- De Rooy, Ronald 341n, 362, 369
- Derrida, Jacques 276
- Desideri, Laura 357n, 358n
- Dickinson, Emily 242n
- Dionigi Areopagita 294
- Dionisotti, Carlo 353
- Dolfi, Anna 17, 46n, 47n, 239n, 309, 318n, 319n, 340n
- Donizetti, Gaetano 25
- Dostoesvkij, Fëdor Michailovič 85, 92, 337
- Duse, Eleonora 182
- Eguez, Maria Luisa 46n
- Eliot, Thomas Stearns 102, 232
- Eluard, Paul 235, 282
- Emerson, Ralph Waldo 58
- Empson, William 101
- Epicuro 151
- Epitteto 151
- Eraclito 121
- Erdberg, Nerina von 270
- Esopo 152
- Fallacara, Luigi 215n, 224, 229, 231-233, 240n, 241n, 279
- Fanfani, Luca 352
- Farneti, Maria 23
- Farnetti, Monica 17, 35, 46n, 47n
- Fasolo, Ugo 233
- Fazzini, Marcello 357n
- Fenu, Edoardo 224, 240n, 241n
- Ferrata, Giansiro 187n, 353
- Ferrero, Leo 221
- Ferrieri, Enzo 132
- Fini, Carlo 88
- Fitzgerald, Francis Scott 11

- Flaubert, Gustave 53, 115
 Folena, Gianfranco 47n
 Fonda Savio, Antonio 144
 Fonda Savio, Letizia v. Svevo
 Fonda Savio, Letizia
 Fontanella, Luigi 47n, 318n,
 319n
 Fornaciari, Raffaello 144
 Forti, Marco 164, 189n, 353
 Fortini, Franco 14, 290, 353
 Forzano, Giovacchino 192n
 Foscolo, Ugo 267, 280, 309
 Fracchia, Umberto 273
 Francesco, San 204, 208
 Francovich, Carlo 351
 Fregoli, Leopoldo 181
 Freud, Sigmund 54, 59, 102,
 105, 115, 119, 126, 147-148,
 152, 161, 179, 249
 Fruttero, Carlo 10

 Gamberale, Luigi 92
 Garbari, Tullio 237
 Gargiulo, Alfredo 72, 172, 190n
 Garin, Eugenio 353
 Gattamorta, Lorenza 341n
 Gatto, Alfonso 233, 236
 Gavazzeni, Gianandrea 353
 Geddes da Filicaia, Costanza
 47n
 Gelli, Piero 348
 Gentile, Giovanni 220, 224
 George, Stefan 112
 Gesù Cristo 32, 80, 83, 86-88,
 90, 163, 175, 179, 181, 208,
 300, 326, 366
 Getto, Giovanni 340n
 Ghidetti, Enrico 112
 Ghigo del Sasso, v. Tozzi, Fede-
 rigo senior

 Ghislanzoni, Antonio 42, 48n
 Gibellini, Pietro 320n
 Gide, André 95, 112, 221, 235,
 324
 Giordani, Igino 235
 Giordano, Umberto 36
 Giotto 96, 222
 Giovanni, San 291
 Giuliotti, Domenico 20, 220,
 223, 235, 239n
 Giusti, Giuseppe 157
 Gluck, Christoph Willibald 42
 Gnerre, Francesco 188n
 Goethe, Johann Wolfgang 99-
 101, 103, 151, 306
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 331
 Goldoni, Carlo 44
 Gozzano, Guido 64
 Gozzini, Giovanni 357n
 Gramigna, Giuliano 353
 Grande, Adriano 242n
 Grignani, Maria Antonietta
 341n
 Guarnieri, Silvio 353
 Guasco, Maurilio 353
 Guglielminetti, Marziano 340n,
 341n
 Gulinucci, Michele 341n
 Guttuso, Renato 353

 Heine, Heinrich 44
 Heintelmann, Anatolij 306
 Hermet, Augusto 220, 231-232,
 240n
 Hitler, Adolf 237
 Hofmannsthal, Hugo von 101,
 112
 Hölderlin, Friedrich 214n, 280
 Hopkins, Gerard Manley 242n
 Huysmans, Joris-Karl 58

- Illica, Luigi 24, 38, 311
 Innamorati, Giuliano 229, 239n, 241n
 Ioli, Giovanna 318n
 Isella, Dante 353
 Isnenghi, Mario 193, 195, 202, 213n, 214n

 Jabès, Edmond 22, 46n
 Jahier, Piero 115
 James, William 19, 24, 54, 56, 58-62, 66-67, 81-82
 Janet, Pierre 56, 59, 61, 82, 126
 Jarro (Giulio Piccini) 47n
 Jemolo, Arturo Carlo 357n
 Joyce, James 102-103, 119, 124-125, 132-134, 143

 Kafka, Franz 53, 92, 115, 232, 306
 Kind, Friedrich 42
 Koeler, William 291

 Landolfi, Idolina 15, 314, 319n
 Landolfi, Tommaso 36-39, 42, 47n, 303-320n
 Landucci, Sergio 353
 Langella, Giuseppe 234, 241n, 242n
 La Pira, Giorgio 357n
 Larbaud, Valery 114, 132-135, 137-140, 143-144
 Lecouvreur, Adrienne 40, 312
 Lehár, Franz 42, 48n
 Lejeune, Philippe 51, 336
 Leonardo da Vinci 237
 Leoncavallo, Ruggero 20
 Leopardi, Giacomo 24, 33, 37-38, 41, 60-61, 74, 82, 92, 106, 152-153, 156-157, 161, 173, 183, 267, 278, 280, 282, 308-312, 314, 316-317, 363-365
 Lisi, Nicola 218, 222, 225
 Logli, Paolo 347
 Lolini, Attilio 41
 Lombardo Radice, Lucio 353
 Lombroso, Cesare 54, 59
 Lonardi, Gilberto 17, 46n
 Loria, Aristide 261
 Loria, Arturo 10, 41, 47n, 221, 261-276, 364
 Lucatello, Enrico 219, 239n
 Lucentini, Franco 10
 Lucrezio Caro 300
 Ludwig II di Baviera 160
 Luperini, Romano 70, 82
 Luporini, Cesare 353
 Luti, Giorgio 110, 218, 229, 239n, 241n, 305, 318n, 341n, 348, 358n
 Luzi, Mario 10, 235, 240n, 242n, 277-301, 318n, 353, 364

 Maccari, Giovanni 319n
 Macchia, Giovanni 353
 Machiavelli, Niccolò 194, 200-201, 223-224
 Macrì, Oreste 229, 235, 320n, 353
 Maeterlinck, Maurice 24, 58, 181
 Magnino, Leo 239n
 Magris, Claudio 131
 Maier, Bruno 110, 115, 146
 Mainardi, Nicoletta 272
 Malaparte, Curzio 226-227, 241n
 Malatesta, Annalena 19
 Malatesti, Laura 345, 357n

- Mallarmé, Stéphane 197, 222, 254, 280-282
- Manacorda, Guido 231, 243n
- Manganelli, Giorgio 10
- Mangoni, Luisa 232, 240n, 242n
- Mann, Thomas 160
- Marchi, Marco 15, 47n, 185n, 186n, 187n, 188n, 189n, 214n, 239n, 243n, 319n, 340n, 341n, 342n, 357n, 358n
- Marcon, Giorgio 186n, 187n
- Marconi, Guglielmo 26
- Marcovecchio, Aldo 47n
- Margiotta Broglio, Francesco 353
- Marinetti, Filippo Tommaso 189n, 192n
- Martelli, Mario 189n
- Martini, Simone 295, 298
- Marx, Karl 324
- Masaccio 228
- Mascagni, Pietro 17, 20-22, 25, 33, 61, 178, 191n, 227, 360-361
- Mascilli Migliorini, Luigi 358n
- Masciotta, Michelangelo 353, 357n
- Mauriac, François 235, 279
- Mazzoni, Giuseppe 63
- Mengaldo, Pier Vincenzo 10, 17, 40, 46n, 47n, 251
- Metastasio, Pietro 44
- Miccinesi, Mario 187n
- Michel, Paul-Henri 130
- Michelangelo 58, 208, 314
- Michelstaedter, Carlo 96
- Michelucci, Giovanni 235
- Mignosi, Pietro 230, 240n, 241n
- Mila, Massimo 353
- Miozzi, Umberto Massimo 239n, 240n
- Mongillo, Dalmazio 341n
- Montale, Eugenio 17, 24, 40, 64, 95, 97, 113-114, 124, 145-146, 204, 221, 230, 241n, 245-260, 269, 271-273, 279, 280-281, 345, 353, 357n
- Moravia, Alberto 10, 62, 221
- Moravia Schmitz, Allegra 108
- Moretti, Marco 15, 240n, 241n
- Moretti, Marino 158, 186n
- Mozart, Wolfgang Amadeus 308
- Musatti, Cesare 353
- Mussolini, Benito 50
- Naldini, Nico 340
- Nelli, Sergio 319n
- Neri, Filippo, San 204
- Nerval, Gerard de 37
- Nicoletti, Giuseppe 185n, 213n
- Nicolodi, Fiamma 352
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 57-58, 160
- Noferi, Adelia 340n
- Oblath Stuparich, Elody 123
- Occhini, Barna 225, 236, 243n
- Offenbach, Jacques 33
- Ojetti, Ugo 273
- Omero 204, 227, 267, 288
- Orazio Flacco 194, 275, 287
- Orelli, Giorgio 245
- Orvieto, Paolo 189n
- Paisiello, Giovanni 26
- Palagi Tozzi, Emma 21, 52, 54, 68, 85, 321
- Palazzeschi, Aldo 11, 18, 25-28, 31, 32-34, 39-40, 46n, 47n,

- 155-192n, 200, 204, 226,
361, 364, 367
- Pampaloni, Geno 311, 319n
- Pancheri, Alessandro 186n
- Pancrazi, Pietro 71, 76, 169-170,
215n
- Panicali, Anna 285
- Paoli, Rodolfo 232, 236, 242n
- Paolo, San 288, 332
- Papini, Giovanni 10, 193-215n,
219-220, 222-225, 227-228,
233, 236-237, 239n, 240n,
241n, 242n
- Parigi, Pietro 218
- Parise, Goffredo 348
- Parmenide 121
- Parronchi, Alessandro 233, 352
- Pascal, Blaise 280, 288
- Pascoli, Giovanni 33, 40, 64,
183, 204, 252-253, 313, 316,
324, 327
- Pascoli, Ida 35
- Pascoli, Mariù 35
- Pasolini, Pier Paolo 34, 39, 129,
321-342n, 348
- Passavanti, Jacopo 58
- Pater, Walter 128
- Pea, Enrico 96
- Pegorari, Daniele Maria 341n
- Pellegrini, Ernestina 15, 319n
- Penna, Sandro 18-19, 36, 242n
- Pessoa, Fernando 13
- Petrarca, Francesco 37, 65, 282,
285, 287, 304, 310
- Petroni, Franco 70
- Petruciani, Mario 340n
- Platone 305-306
- Piave, Francesco Maria 32, 35,
37-38, 303
- Picasso, Pablo 361
- Pierangeli, Fabio 319n
- Pieri, Marzio 46n
- Pieri, Piero 181, 191n
- Pinchera, Antonio 17, 46n
- Piovene, Guido 47n
- Pirandello, Luigi 10, 50, 62, 64,
68, 82, 84, 110, 248
- Piranesi, Giovanni Battista 38
- Pitigrilli (Dino Segre) 221
- Poe, Edgar Allan 58, 313-315
- Polato, Lorenzo 47n
- Ponchielli, Amilcare 26
- Ponzio Pilato 300
- Portinari, Folco 46n, 47n
- Pratolini, Vasco 236, 350
- Prestigiacomo, Paolo 189n
- Prete, Antonio 112, 121
- Prezzolini, Giuseppe 200, 223
- Proust, Marcel 136, 230-231,
324, 340n
- Puccini, Giacomo 19, 26, 30, 40,
227, 361
- Puccini, Vittorio 184
- Pullini, Giorgino 164, 189n
- Quarantotti Gambini, Pier An-
tonio 47n
- Quasimodo, Salvatore 242n
- Quiriconi, Giancarlo 235, 242n,
284
- Raffaello 237
- Ragghianti, Carlo 353
- Ramat, Silvio 241n, 340n, 353
- Ravasi, Gianfranco 86
- Rea, Domenico 357n
- Régnier, Henri de 58
- Regnier, Nicolas 363
- Renan, Joseph Ernest 102
- Ribot, Théodule 59, 82, 126

- Righi, Antonietta 261
 Rigutini, Giuseppe 144
 Rilke, Rainer Maria 112, 235, 280
 Rimbaud, Arthur 37, 222, 235, 279-282, 324
 Rizzacasa, Alessandro 17, 20, 46n
 Rocca, Enrico 93
 Romagnoli, Sergio 318n
 Roncaglia, Aurelio 337, 342n
 Rossi, Aldo 62
 Rossi, Cesare 125
 Rossi, Giovanni 332-333, 341n
 Rossi, Maria 125
 Rossini, Gioacchino 30, 42, 186n
 Rosso, Pierluigi 17, 46n
 Rousseau, Jean-Jacques 99
 Russo, Luigi 243n
- Saba, Linuccia 47n
 Saba, Umberto 17, 35, 39, 47n, 96, 221
 Sacchetti, Oscar 241n
 Saccone, Edoardo 70
 Sade, Donatien-Alphonse-François de 335, 337
 Salvi, Dora 136, 141
 Sanguineti, Edoardo 44, 185
 Santi, Piero 242n, 353
 Sarfatti, Margherita 233
 Sbarbaro, Camillo 171
 Scaravelli, Luigi 269
 Scarpati, Claudio 285
 Scheiwiller, Vanni 353
 Schlegel, Friedrich von 276
 Schmitz, Allegra, v. Moravia
 Schmitz, Allegra
 Schmitz, Elio 108, 127
 Schmitz, Ettore, v. Svevo, Italo
- Schmitz, Francesco 108
 Schmitz, Paola (Paolina) 108, 114
 Schopenhauer, Arthur 100
 Scorrano, Luigi 340n, 341n
 Scrivano, Riccardo 241n
 Segantini, Giovanni 20
 Segre, Cesare 17, 46n
 Sereni, Vittorio 233, 245, 348
 Serra, Francesca 189n
 Serrao, Achille 47n, 318n
 Sestan, Ernesto 349
 Shakespeare, William 119
 Siciliano, Enzo 46n, 341n
 Sinisgalli, Leonardo 233
 Siti, Walter 340n, 341n
 Slataper, Scipio 96, 123
 Soffici, Ardengo 158, 181, 186n, 191n, 194, 200, 214n, 219, 222-223, 226, 237, 241n
 Soldateschi, Jole 187n, 214n, 239n, 240n, 241n
 Sollers, Philippe 337
 Solmi, Sergio 97, 353
 Spadolini, Giovanni 353, 357n
 Spagnoletti, Giacinto 185n
 Spaziani, Maria Luisa 245
 Spencer, Herbert 141
 Stasi, Beatrice 319n
 Stefani, Luigina 239n, 240n
 Steiner, George 41, 307
 Stevenson, Robert Louis 267
 Strindberg, August 337
 Stuparich, Giani 96
 Svevo, Italo 41, 48n, 49, 53, 62, 82, 93-153, 248, 347
 Svevo, Livia, v. Veneziani Svevo, Livia
 Svevo Fonda Savio, Letizia 107, 109, 113-114, 347

- Szombathely, Marino 144
- Tagliavini, Ferruccio 19
- Tecchi, Bonaventura 345
- Teilhard de Chardin, Pierre 288
- Tellini, Gino 15, 185n, 243n
- Teresa d'Avila, Santa 66-67
- Testa, Enrico 318n
- Timpanaro, Sebastiano 353
- Tirinnanzi, Ferdinando 236, 242n
- Titone, Maria Sabrina 327, 341n, 342n
- Tjutčev, Fëdor Ivanovič 36, 310
- Tommaso, San 204
- Tonini, Carlo 358n
- Torrini, Giulio 51
- Tozzi, Emma, v. Palagi Tozzi, Emma
- Tozzi, Federigo 10-11, 14, 19-23, 25, 46n, 49-92, 94-96, 101, 104, 110, 115, 123, 149, 248, 255-256, 277, 297, 321, 360-361, 364-365
- Tozzi, Federigo senior 57, 63, 80
- Tozzi, Glauco 88
- Trakl, Georg 242n
- Traverso, Leone 242n
- Treccani, Ernesto 358n
- Trento, Dario 186n
- Trinci, Giacomo 34-35, 39, 47n
- Tuccini, Giona 341n
- Turolfo, David Maria 12
- Ulivi, Ferruccio 353
- Ungaretti, Giuseppe 95, 204, 246-252, 254, 278-279
- Valéry, Paul 280
- Vallecchi, Enrico 236
- Valli, Donato 242n
- Van Schendel, Arthur François Emile 267
- Varese, Claudio 353
- Vazzana, Steno 340
- Velásquez, Diego Rodriguez de Silva y 361
- Veneziani, Dora 126
- Veneziani, Fausta 126
- Veneziani, Nella 126
- Veneziani Svevo, Livia 107-109, 114, 126, 150
- Venturi, Fulvio 46n
- Verdenelli, Marcello 319n
- Verdi, Giuseppe 19, 25, 35-38, 41-42, 44, 48n, 128, 308, 311
- Verdino, Stefano 15, 299
- Verdone, Mario 353
- Verga, Giovanni 81
- Verne, Jules 65
- Veruda, Umberto 108
- Viani, Lorenzo 10
- Viazzi, Glauco 164, 189n
- Vico, Giambattista 224
- Vieusseux, Giovan Pietro 345-346
- Villaroel, Giuseppe 243n
- Virgilio Marone 288, 331
- Visconti, Luchino 39
- Vittorini, Elio 97
- Vivaldi, Antonio 326
- Vlad, Roman 353
- Volpini, Valerio 241n
- Wagner, Richard 20, 26, 99-100, 361
- Weber, Carl Maria von 42-43
- Whitman, Walt 58, 92
- Wilde, Oscar 111

Zacconi, Ermete 182
Zagarrio, Giuseppe 287
Zampa, Giorgio 353
Zanzotto, Andrea 12

Zavattini, Cesare 358n
Zennaro, Silvio 340n
Zublena, Paolo 318n
Zuliani, Luca 48n